

Imágenes finiseculares de la literatura latinoamericana: Mario Bellatin.

Autor:

Cherri, Leo

Tutor:

Link, Daniel

Gerbaudo, Analía

2021

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Literatura.

Posgrado

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

Tesis Doctoral

Imágenes finiseculares de la
literatura latinoamericana:

Mario Bellatin

Área: Literatura

Director y consejero: Daniel Link

Co-directora: Analía Gerbaudo

Doctorando: Leo Cherri

Índice

Índice de imágenes y figuras	I
Agradecimientos	III
Normas de citación y organización bibliográfica	V

Introducción

0.1. Sobre el objeto y el método	1
0.2. Estado de la cuestión: la obra y sus cartografías	7
1. Lección o reescritura	11
2. La busca afuera	13
3. Anacronismo y/o retorno vanguardista	16
0.3. Tres (o dos) recortes conceptuales del estado de la cuestión crítica	19
1. Arte/literatura	21
2. La imagen como máquina de escritura	39
0.4. Un problema: crisis de lo viviente, crisis de la literatura	55

Parte I – Desobra y agotamiento

Introducción	67
Capítulo 1. Imágenes del desastre	70
1. Volver la mirada	76
2. El no/mbre del padre	80
3. Negatividad, sustracción	84
Capítulo 2. Silencio	87
1. Cuba, la verdad del sistema	90
2. Fuera de obra: el <i>Cuaderno de teología</i>	101
2.1. Todos los cuadernos, el cuaderno: objetos, relatos y modos de la ficción	103
2.2. En el nombre del universo	110
3. Pasos de vida	125
Capítulo 3. Del closet al coming out	129
1. El <i>Cuaderno de tapas rojas</i> o la retórica: un “estado del arte” (im)propio	131
2. Tachar = Readquirir	147
3. El libro blanco	153
3.1. Ur-nombre	159
3.2. Ur-cuaderno	160
3.3. Ur-Experiencia	162

Parte II – 2000-2004. La imagen como forma...

Introducción	168
Capítulo 4. De la ficción: <i>Shiki Nagaoka</i>	170
1. Lo infotografiable	174
2. Regímenes de visualidad: el cuerpo y el no-lenguaje	182
Capítulo 5. De la traducción y la retórica	192
1. Un jardín tradicional	193
2. La vuelta de los nombres	199
Capítulo 6. De la materia y la mutación	213
1. <i>Jacobo</i> o la coalescencia natural	214
2. <i>Perros héroes</i> o el libro recobrado	220
Capítulo 7. De la Pedagogía	224
1. La escuela	226
2. El congreso	241

Parte III – Imágenes de la literatura

Introducción	249
Capítulo 8. Belleza	253
1. De <i>Salón de belleza</i> a la <i>queerness</i> latinoamericana	257
2. Formas de vacío y método barroco	268
3. Redención	275
Capítulo 9. Violencia	282
1. Registrar: pornografía y erotismo de las imágenes	288
2. Arqueologías: <i>Cine-vivo</i> y <i>Bola negra</i>	292
3. Alianzas contra-natura y formas de vida	300
Capítulo 10. Realismo	302
1. Objetividad y totalización	305
2. Vidrios	315
Capítulo 11. Repetición	322
1. Borges, el horror	323
2. El aparato, la sobrevida	327
Capítulo 12. Vida (im)propia	335
1. Verdad: las dos fridas	336
2. INMANENCIA = UNICIDAD: medios.	344

Conclusión

1. Una pre-historia literaria: archivo, escritura, imágenes, vida.	359
2. La imagen como potencia y forma de lo viviente	373
3. Nueva vida: sobre el fantasma y los espejos	388
4. Nuevo mundo: filología y afectación	400

Bibliografía

1. Estudio bibliográfico sobre la obra de Mario Bellatin	409
1. Archivo	409
2. Libros, artículos y acciones plásticas.....	410
3. Antologías.....	413
4. Entrevistas.....	414
5. Crítica académica y reseñas periodísticas.....	417
2. Bibliografía general	424

Anexo: archivos

Anexo 1. <i>Cuaderno de teología</i>	I-LIII
Anexo 2. <i>Cuaderno de tapas rojas</i>	I-XXIX

Índice de imágenes y figuras

1. Fotografía de la tapa de *Las mujeres de sal* tomada por Mario Bellatin. En Introducción 0.3.2., p. 52.
2. *Lot and his Daughters* (1520, Óleo sobre tela 48x34cm.) de Lucas van Leyden. En cap. 1, p. 74.
3. *Lot and His Daughters* (1468/1498, Reverso, Óleo sobre tela 52.4 x 42.2 cm) de Albert Durero. En cap. 1, p. 74.
4. *Lot y sus hijas*. (1634, Óleo sobre lienzo, 123 x 120 cm.) de Francesco Furini. En cap. 1, p. 74.
5. Recorte de la página XXIII del *Cuaderno de teología*. En cap. 2.2.1., p. 105.
6. Recorte de la página XXVI del *Cuaderno de teología*. En cap. 2.2.1., p. 106.
7. Recorte de la página XVIII del *Cuaderno de teología*. En cap. 2.2.1., p. 108.
8. Recorte de la página XXXVII del *Cuaderno de teología*. En cap. 2.2.1., p. 108.
9. Recorte de la página XXXIV del *Cuaderno de teología*. En cap. 2.2.2., p. 114.
10. Página XXIV del *Cuaderno de teología*. En cap. 2.2.2., p. 117.
11. Recorte de la página XLIII del *Cuaderno de teología*. En cap. 2.3., p. 128.
12. Libro intraducible. “Símbolo con el que se conoce el libro intraducible de Shiki Nagaoka” (Shiki, 2002: 71). En cap. 4., p. 174.
13. Figura 13. Foto de graduación: “Graduación de la quinta promoción de la escuela de lenguas extranjeras Lord Byron, donde Shiki Nagaoka fue uno de los más destacados alumnos. Nótese el círculo” (Shiki, 2002: 48). En cap. 4.1., p. 176.
14. Bosque: “Bosque alrededor del monasterio que corrió peligro de ser incendiado” (Shiki, 2002: 55). En cap. 4.1., p. 178.
15. Fieles: “Fieles que se acercaban al monasterio para depositar sus votos a Shiki Nagaoka. Nótese que todos pertenecían a la clase aristocrática” (Shiki, 2002: 58). En cap. 4.1., p. 178.
16. Península de Ikeno: “Foto de la península de Ikeno” (Shiki, 2002: 72). En cap. 4.1., p. 179.
17. Padres de Shiki: “Nótese la modernidad de costumbres, evidenciada en los guantes y lentes de Zenchi Fukuda y en el uso de lápiz labial de Zenchi Zachiko, lo que de algún modo demuestra su pertenencia a la clase aristocrática (Shiki: 2002: 47). En cap. 4.1., p. 181.
18. Fotografía de perfil: “Fotografía de Shiki Nagaoka manipulada por su hermana Etsuko, con el fin de evitar que el autor fuera considerado un personaje de ficción” (Shiki, 2002: 68). En cap. 4.1., p. 182.
19. Escritura fotográfica. Fuente: *Jacobo el mutante* en *Obra reunida* (2005: 283). En cap. 6, p. 217.
20. Foto Estenopecica vs Foto Bellatin (Schmitter, 2019: 178). En cap. 6, p. 21.
21. El libro recobrado (*Pérrros héroes* en *Obra reunida*, 2005: 371). En cap. 6, p. 223.
- 22-25. Fotos de la sección dedicada a Margo Glantz en el libro *Escritores duplicados/Doubles d'écrivains*. En cap. 7.2, p. 245.

26. Fotografía de la performance “Conquista de América” de Las yeguas del apocalipsis. Fotógrafo: Paz Errázuris (1989). Fuente: web *Yeguas del apocalipsis*. En cap. 8.1, p. 264.
27. *Las dos Fridas* (1939, Óleo sobre lienzo, 1 73.5 X 173 cm) de Kahlo, Frida. Museo de Arte Moderno de México. Fuente: web *frida kahlo org*. En cap. 8.1, p. 259.
28. Foto-intervención “Las dos Fridas” de Las yeguas del apocalipsis, 1991. Fotógrafo: Pedro Marinelo. Fuente: web *Yeguas del apocalipsis*. En cap. 8.1, p. 260.
29. *Foto entregada por la editorial al momento de comisionar el encargo (Las dos Fridas, 2008: 4)*. En cap. 12.1, p. 338.
30. *Detalle del jardín de la casa donde Frida Kahlo pasó la mayor parte de su vida (Las dos Fridas, 2008: 5)*. En cap. 12.1, p. 338.
31. *Frida Kahlo presente en su lugar cotidiano (Las dos Fridas, 2008: 39)*. En cap. 12.1, p. 343.
32. *Rasgos que Frida Kahlo deseaba preservar (Las dos Fridas, 2008: 42)*. En cap. 12.1., p. 343.
33. *El venado herido* (1946, óleo sobre fibra dura, 30 cm x 22 cm, colección particular) de Frida Kahlo. En Conclusión, p. 396.
34. *Éxtasis de Santa Teresa* (1647-51, escultura de mármol, 351 cm., Iglesia de Santa María de la victoria, Roma) de Gian Lorenzo Bernini. En Conclusión, p. 396.
35. *San Sebastián* (1615, óleo sobre tela, 129 x 98 cm, Musei Genovesi de Strada Nuova) de Guido Reni. En Conclusión, p. 396.
36. *San Sebastian* de Mishima, foto de Kishin Shinoyama (1968). En Conclusión, p. 396.
37. Imagen del suplicado por la tortura del *Leng Tchen* presente en *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo. En Conclusión, p. 396.
38. Anagrama que podría diagramarse según la imagen del suplicado y que, además, es su nombre (Liu) y el número 6. Fuente: *Farabeuf*, 1965.
39. Ídem figura 12. En Conclusión, p. 396.

AGRADECIMIENTOS

Esta Tesis Doctoral fue financiada a través de una Beca Doctoral otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Asimismo, se contó con recursos de diferentes proyectos de investigación: “El giro filológico en los estudios literarios comparados” (UBA) dirigido por Daniel Link, “El texto literario como reflexividad, crítica y teoría” (UNL) dirigido por Hugo Echagüe; “La pregunta por lo real como problema epistemológico. En torno a la relación entre literatura y conocimiento” (UNL) dirigido por Rafael Arce y el proyecto multinacional e interinstitucional (2015-2018) “Cultural Narratives of Crisis and Renewal” (CRIC) dirigido por Jorge L. Catalá Carrasco (Newcastle University) con financiamiento de la Unión Europea (Marie Curie Alumni Association).

Participar en el diseño de otros proyectos constituyó un aporte enorme, no financiero, sino investigativo que se aprecia fundamentalmente en la primera parte de la Tesis. Me refiero al PICT “Archivo y diagrama de lo viviente” dirigido por Daniel Link y al proyecto internacional “Archives in transition: collective memories and subaltern uses” dirigido por Roland Spiller y financiado por la Unión Europea.

La investigación desarrollada entre 2015 y 2019 supuso un proceso complejo del cual participaron instituciones, colegas, maestros y amigos cuyas huellas plagan esta escritura. A ellos les debo este trabajo.

Agradezco especialmente a Daniel Link, por ser mi maestro y amigo estelar desde 2009, cuando vivía en Santa Fe, y continuar siéndolo ahora en esta nueva vida, que tampoco sería posible sin su generosidad y confianza. Su mirada brillante y exigente, su compromiso y rigurosidad fueron los mejores dones de estos años.

A Analía Gerbaudo, por acompañarme y formarme en todos mis proyectos de investigación desde el grado hasta ahora. Gracias por apoyarme y alentarme siempre con tu cariño único.

A Graciela Goldchluk, por su generosidad al abrirme las puertas del Archivo Bellatin y escuchar mis ideas.

A Mario Bellatin por su gentileza y su humor.

A los bellatinólogos que encontré en el camino, por compartir textos, archivos e ideas. Especialmente a Gianna Schmitter y Pablo Cuartas.

A mis amigos de UNL. Especialmente a Silvana Santucci, Emiliano Montiel y Bruno Grossi, por las discusiones infinitas.

A mis colegas y amigos de UNTREF y UBA por ser no sólo brillantes sino, sobre todo, hermosas personas: Mariano López Seoane, Rodrigo Caresani, Max Gurian, x Lucía Dussaut, Carolina Bartalini, Lucas Martinelli y Leandro Morgenfeld.

A Romina por la ayuda con la edición de las imágenes.

A mis amigos de Villa Hipódromo y de Santa Fe, porque están conmigo siempre.

A Josu y Anita, por el cariño infinito.

A mi Papá que a través del boxeo me enseñó a pelear por lo que quiero; a mi Mamá que me enseñó que el amor es incondicional dándome hasta lo que no tenía; a los dos porque siempre me incentivaron a estudiar; y a mi sobrino, Agustín, por dejar que lo cuide.

A Julieta, por el amor después del amor.

NORMAS DE CITACIÓN Y ORGANIZACIÓN BIBLIOGRÁFICA

El uso de fuentes sigue las normas APA. De modo que las citas intratextuales se realizan en estilo americano siguiendo la siguiente gramática: Autor, año de la primera edición: número de página. En el caso de las Obras Completas, como las de Walter Benjamin, incluiremos el libro y el volumen referido a la derecha del año de edición.

Como se estila en las Tesis monográficas, cuando la cita corresponda a algún texto de Mario Bellatin incorporaremos a la misma una abreviatura que identifique la obra en cuestión. Para evitar confusiones no utilizaremos las iniciales de los textos, sino su título resumido. Por ejemplo, *Lecciones para una liebre muerta* se citará como “(*Lecciones*, 2005: 25)”.

Utilizaremos “cfr.” en un sentido habitual, especialmente para indicarle al lector que tal concepto, argumento o imagen puede consultarse en otra parte de la Tesis. Con la abreviatura “F.” (léase “figura”) indicaremos que aludimos a alguna de las imágenes utilizadas, que hemos numerado por orden de aparición, detallando además el capítulo y la página en donde se encuentra.

La bibliografía está estructurada en dos apartados: 1) Estudio bibliográfico sobre la obra de Mario Bellatin y 2) Bibliografía general. En el primer apartado, además de la producción del escritor y entrevistas, consignamos la crítica académica y los artículos periodísticos dedicados al autor. En el segundo apartado se podrá encontrar el resto de las fuentes. Por el proceso propio de una investigación de larga data, a veces hemos consultado las fuentes por traducciones y, en otras oportunidades, en su lengua original. Siempre que citeamos en otras lenguas ofreceremos traducción propia en el cuerpo del texto y consignaremos la fuente original en su lengua a pie de página, si es extensa, en el cuerpo del texto entre corchetes si es breve.

R.R.T: ¿Cómo le gustaría ser recordado?

MB: Como alguien que trató que los textos tomen vida propia, una vida anónima

Entrevista de Rebecca Riger Tsurumi

Preguntan ahora que quién es el autor, y la respuesta es que no hay. El verdadero creador, Isaías, es la luz sobre la luz

Carta sobre los ciegos para uso de los que pueden ver

Introducción

El objetivo general de esta investigación es el estudio y análisis de las imágenes de la literatura producidas en Latinoamérica entre finales del S.XX y comienzos del S.XXI en el marco de la problemática de la transformación del estatuto literario, proponiendo como caso paradigmático la producción de Mario Bellatin (1960). Esta delimitación descansa en que la particular relación entre escritura e imagen en la producción de Bellatin, en el marco de la comprensión de su proyecto creativo, permite abordar la problemática de la transformación del estatuto literario de manera productiva y original por medio de la pregunta por su *imagen*. Esto es el estudio y análisis del articulado de teorías explícitas, saberes tácitos, prácticas, instituciones, formas de objetividad/subjetividad, de valoración y de percepción que componen una *imagen histórica de la literatura*.

Por tanto, el objetivo específico de esta investigación es reconstruir el sistema-de-saber del proyecto literario de Bellatin a efectos de delimitar, caracterizar y analizar las imágenes de la literatura que presupone y produce, su teoría implícita de producción e intervención, y la relación que establece entre literatura, imagen y escritura.

La perspectiva teórico-metodológica se define como una perspectiva de investigación cualitativa transdisciplinaria, centrada en el análisis de documentos y de textos literarios, y en la puesta en relación de discursos y prácticas heterogéneas. Más específicamente, retomamos los antecedentes del comparatismo latinoamericano y, por otro, la teoría de la literatura y las artes contemporáneas.

Del comparatismo latinoamericano recuperamos una metodología de alcance global-específica que implica la delimitación de objetos acotados (el caso Bellatin), como forma de producir nuevos conocimientos sobre problemas comunes a varias literaturas latinoamericanas (la imagen de la literatura) desde una lógica exploratoria que propone registrar paralelismos, semejanzas y diferencias en procesos, en momentos de condensación o disrupción, buscando explicarlas en función de sus contextos y sus desigualdades estructurales de todo tipo (Gramuglio, 2009).

El eje de desarrollo de tal comparatismo latinoamericano entiende a las relaciones sociales como un “nervio a la vez externo e interno de las formas literarias” (Rosetti, 2014: 71). No está marcado tanto por “las catástrofes nacionalitarias, ni la globalización capitalista tal como se entiende desde la caída del muro de Berlín, sino por el proceso de integración –mundialización– que comienza con la Colonia y que llega al presente” (Rosetti, 2014: 67). Se trataría, mejor dicho, del “proyecto biopolítico que estamos acostumbrados a asociar al capitalismo” (Link, 2014: 31) cuya producción de formas-de-vida demanda una interrogación no sólo bio-política, sino bio-estética (Antelo, 2014: 8).¹

En ese sentido, entendemos que la obra de Bellatin se sitúa en ese “horizonte bioestético” al que puede apuntar por fin la literatura, y que metodológicamente implica establecer una “barrera de negatividad ante el concepto” en la que “cada texto tiene que ir más allá del arte, tiene que trascender su condición de pertenencia al concepto y a la misma institución literaria” y, finalmente, desbordarse “hacia el mundo circundante” (Antelo, 2016: 159). La bioestética “nos presenta un desborde de la obra sobre el mundo de lo cultural, lo antropológico y hasta incluso lo etnográfico” que implica perseguir “una forma de extrañamiento que restituya al sujeto a una intimidad de vida que se le ha vuelto extraña, éxtima, para sí mismo, proscrito y desgarrado de sí” (Antelo, 2016: 160).

Que la obra y la vida desborden por extrañamiento, extimidad o devenir hacia el mundo implica una experiencia que supone otra comprensión del mundo sensible y de lo viviente, es decir, otra teoría. Es lo que, por ejemplo, Guilles Deleuze y Félix Guattari (1991) han llamado *geofilosofía*. La vida que interroga la bioestética no es meramente la “vida humana”, sino otro paradigma de lo viviente en el que “La imagen es, por tanto, un elemento decididamente histórico; pero, según el principio benjaminiano por el cual se da vida a todo lo que se le da historia (y aquí se podría reformular en el sentido de que se da vida a todo lo que se da imagen), en ese sentido, las imágenes están –de alguna manera– vivas” (Agamben, 2007: 54). O, en los términos de Coccia, lo sensible (la existencia fenoménica del mundo) es la vida natural de las cosas y, simultáneamente, su existencia infra-cultural e infra-psíquica. Allí, la imagen es la posibilidad de sobrevida de lo viviente (2010: 37). Según Antelo, “esa vida que se

¹ En el capítulo 5, especialmente en 5.1 y 5.2 análisis de la obra de Bellatin en relación con la biopolítica y la bioestética.

concede a las imágenes es la *nuda existencia biológica* de la que Agamben ya hablaba, en 1970, en *El Hombre sin contenido*” (2016: 151).

Preocupaciones semejantes aparecieron tempranamente y con insistencia en la obra de José Lezama Lima. En su poesía temprana, como en los ensayos de la década del cuarenta, comienza a germinar en su pensamiento lo que terminará por publicarse en los años cincuenta, en *Analecta del reloj* (1953) y *La expresión americana* (1957).² Desde allí hasta *Las eras imaginarias* (1971) o “Imagen de América Latina” (1972) el problema vuelve con insistencia. Para Lezama la “imagen” no se reduce a una construcción cultural determinada –como la de América Latina–. En la medida que una cultura puede extinguirse sin destruir las imágenes que produjo (Lezama, 1972: 462), la “imagen” debe entenderse como una posibilidad de supervivencia o una potencia superviviente. El ejemplo del cubano es una “jarra minoana”, elemento proveniente de una cultura extinta de la que se sabe más bien poco, pero que sin embargo “podemos, por la imagen, sentir su vivencia actual, como si aquella cultura estuviese intacta en la actualidad” (1972: 463).

La cultura supervive, en efecto, pero lo que sobrevive de ella no es lo mismo que ha muerto. Lo que sentimos “por la imagen” es una supervivencia actual. La imagen es para Lezama Lima una vida, una sobre-vida. Es, incluso, lo que asegura la redención de una cultura: que no se pierda, que se salve y, más aún, que se *readquiera*. En ese sentido, la *imago* es la posibilidad misma de toda historia como de toda vida, y constituye la base de una historiografía anti–historicista e, incluso, an–arcaica pues sobrevive a sus propios archivos, a cualquier *arché*. Es lo que Lezama Lima definirá como *era imaginaria* (1971) pero que ya aparecía en 1957 como un programa futuro: “establecer las diversas eras donde la imago se impuso como historia” o del “cuadro de una humanidad dividida por eras correspondientes a su potencialidad para crear imágenes”, pues de la imagen “depende la verdadera realidad de un hecho o su indiferencia e inexistencia” (58–59).³

Estas precisiones interpelan una tradición del materialismo visual tanto en lo que a sus bases teóricas respecta, como a sus postulaciones metodológicas. Es decir, no es

² En *La expresión americana* recurrirá a la imagen (como potencia gnósica) para entender “el hecho americano, cuyo destino está más hecho de ausencias posibles que de presencias imposibles. La tradición de las ausencias posibles ha sido la gran tradición americana y donde se sitúa el hecho histórico que se ha logrado” (130).

³ Recuperaremos estas postulaciones de Lezama en el capítulo 1 (nota 62), 8.3 y en el apartado segundo y tercero de las Conclusiones.

forzado percibir en las reflexiones de Lezama una resonancia, al menos epistemológica, con lo que Aby Warburg llamó *Nachleben* y *Pathosformel* o lo que Giorgio Agamben entiende como la *potencia del pensamiento*. En ese sentido, a lo largo de este trabajo de investigación nos propondremos construir un *montaje crítico-interpretativo* en torno a un conjunto de imágenes múltiples y discontinuas, analizar su trabajo en el caso específico y respecto del objeto de estudio, e interrogar sus modos de componer una instantánea o panorama de las obras y las formas de vida de la época.

Para Walter Benjamin el montaje es un método que convierte (o trata) a todos los elementos, incluso los teóricos, como imágenes: “Nada que decir. Sólo mostrar”, se lee en el *Passagem-Werk* (N 1 a, 8). Al respecto, Susan Buck-Morss apunta que el montaje más allá de los materiales lingüísticos o visuales implica la construcción de un “mundo experiencial” (1995: 41), no “linear”, en el que los conceptos están contruidos en/por imágenes (244). Esta postulación descansa, según Didi-Huberman (2002), en que pensar el arte no equivale a contar la historia de las imágenes, sino a introducirse en el inconsciente de la vista, de la visión, algo que no puede lograrse a través del relato o la crónica, sino por medio del montaje crítico interpretativo. Tales postulaciones exponen una transformación epistemológica que ocurre a comienzos de siglo, en los años 1920-1930, que introduce el problema de la imagen en el centro de su pensamiento: Warburg, Bataille, Eisenstein, Kulechov, Brecht. Es lo que ocurre también en el psicoanálisis: se hacen montajes interpretativos y en la reunión de dos cosas muy distintas surge una tercera que es el indicio de lo que buscamos. Pero también en el formalismo de Víktor Shklovski, en el que no importa saber qué son las imágenes sino cómo funcionan, es decir, cuáles son sus posibilidades. También en Lezama Lima hay un pensamiento por el montaje: cuando lee un mismo linaje en los héroes pre-hispánicos Hunahpú e Ixbalanqué y el héroe trágico Prometeo, cuando siguiendo a Carlos de Sigüenza y Góngora recupera con anacronismo celebratorio la figura de Santo Tomás de Aquino como el recuerdo que habría originado en los nativos la imagen de Quetzalcóatl.

Esta constelación permite pensar la asunción de un “pensamiento por el montaje”, que no dice ni comenta una época, una era o su realidad, sino que la muestra, como si se tratara de un panorama en el que las obras estéticas y las formas de vida se encuentran expuestas en su “singularidad” a través, justamente, de la serie. Es curioso que este método también sea para Benjamin un montaje “literario”, es decir, filológico: “la filología, la ciencia fundamental”, analítica de la “singularidad” (2004: N 2, 1).

Antes del “retorno de la filología” (De Mann, 1986), se deduce en Benjamin que el montaje visual supone una afectación filológica, como lo será también en Roland Barthes (Link, 2015b). Con esto queremos señalar el lugar de la filología en Benjamin y en el materialismo visual, como la necesidad de esta investigación de captar la teoría de la imagen y de la escritura de la obra de Bellatin en relación con una sensibilidad postfilológica. Todas estas postulaciones teórico-metodológicas antes mencionadas serán recuperadas a lo largo de este trabajo.

El enfoque que nos encontramos proponiendo supone la configuración de una suerte de “horizonte virtual” (Gramuglio, 2008: 6) que, en vez de predeterminedar un suelo conceptual para leer los textos y las tradiciones, señalaría que los textos y las tradiciones son artefactos conceptuales en sí mismos dotados de agentividad teórica, capaces de trastocar los automatismos intelectuales de nuestros textos y tradiciones, ensanchando el “mundo de los posibles” (Viveiros de Castro, 2013). Asumiremos, entonces, que la literatura es la que define un plano preconceptual. El tipo de comparatismo que practicaremos rechazará la noción trascendente de criterio para privilegiar la noción inmanente de problema:

la comparación alógica (la “regla constitutiva” de la disciplina) que describe Viveiros de Castro (2010, 71-2), sugiere acercarse a los modos de conocimiento propiamente amerindios, un tipo de participación activa del sujeto en el objeto (o por el contrario, del objeto en el sujeto, volviendo difusa una delimitación predeterminedada), por el cual el objeto se vuelve operativo: es la literatura la que definiría el plano preconceptual y no su “marco”. Este tipo de comparación implica extraer las consecuencias de la decisión de rechazar la explicación de un texto en términos de la postulación de la noción trascendente de criterio, para privilegiar la noción inmanente de problema, por la cual el objeto se autoposiciona con anterioridad al contexto de análisis y de su vocabulario cristalizado. Partiendo desde ahí, todos los elementos de los estudios literarios (autor, obra, géneros...) deben funcionar no para detener, asimilar y sancionar la marcha diferenciante de la relación que se establece entre textos y tradiciones, sino como medio para comparar aquello que siempre quedó afuera de la comparación, lo que excede “la cosmovisión” y el “instrumental” de partida. Se compara (se lee) por lo tanto no para generalizar, sino para traducir. Y traducir supone traicionar la lengua de llegada (Rosetti, 2014: 88).

De este modo, esta investigación entiende la producción de Bellatin no tanto como un objeto dado ni por el objeto libro, ni por la abstracción obra, ni por el *a priori* autoral, sino como un corpus cuya agrupación formula una serie de problemas específicos en torno a la problemática más general de la crisis del estatuto literario o la transformación de la imagen de la literatura –como preferimos decir nosotros–. Para afrontar esos

problemas será preciso seguir la productividad de un *sistema o máquina* que buscaremos comprender y reconstruir.

A continuación, ofrecemos un “Estado de la cuestión” que se propone explicitar y formular la serie de problemas que la investigación propone abordar. El mismo está compuesto por un recorrido analítico que sigue las derivas críticas en torno a los modos de leer la “obra de Bellatin”, su pertinencia respecto de los problemas que esta investigación formula, y la explicitación del problema teórico que seguiremos a lo largo de esta tesis.

Estado de la cuestión: la obra y sus cartografías

La intervención literaria de Bellatin es considerada actualmente como una de las más sofisticadas de la literatura contemporánea. Bellatin ha recibido distinciones como el premio Xavier Villaurrutia en el 2001, la beca Guggenheim en el 2002, el premio Mazatlán de Literatura en el 2008, el premio de Narrativa Antonin Artaud en el 2012 y, el premio de narrativa José María Arguedas otorgado por Casa de las Américas en 2015.

Iniciada con *Las mujeres de sal* (1986), su obra ha cobrado notoriedad sobre mediados de la década del '90 a través de textos como *Salón de Belleza* (1994), que cuenta con múltiples ediciones, traducciones al francés, alemán, portugués e inglés, entre otras, y una vasta citación en reseñas y producciones académicas diversas. Un rasgo distintivo de su intervención es la característica “performática” de sus presentaciones, entrevistas, y proyectos como *La escuela dinámica de escritores* (México, 2000), el *Congreso de dobles de escritores* (París, 2003), *Los cien mil libros de Bellatin* presentado en *Documenta(13)* de Kassel en 2012, la actuación en el film *Invernadero* (Argentina, 2010, 92 min.) dirigido por Gonzalo Castro, la dirección con Marcela Rodríguez del film *Bola negra –el musical de Ciudad Juárez* (México, 2013, 56 min.) y la actuación y co-producción junto a David Shock de los cortometrajes *Shiki Nagaoka: a nose of fiction* (2013) y *The transparent bird's gaze* pensados como trailers de las ediciones americanas de los libros homónimos.⁴ Desde 2014, Bellatin ha comenzado a realizar una nueva experiencia artística denominada *Cine-Vivo*: una película titulada *Salón de Belleza* se articula con una serie de lecturas que Bellatin realiza en vivo.

En el 2003 –diecisiete años después de la primera novela de Bellatin– Diana Palaversich (2003: 25-26) sostiene que, siendo Bellatin el autor “más original y experimental de México en el momento”, salvo reseñas y artículos periodísticos, “no existen trabajos académicos” que aborden la singularidad de su proyecto, lo que la

⁴ Martin Ross (2011) y Sonia Budassi (2010) abordan este rasgo que carece de un estudio crítico integral. También Laura Conde (2013) desde una perspectiva geneticista.

autora atiende al ofrecer una “cartografía del terreno” de su narrativa.⁵ Dos años después, en el 2005, Bellatin publica en Alfaguara una *Obra reunida*⁶ y el texto de Palaversich se convertirá en el prólogo de este nuevo libro. Por consiguiente, es preciso recapitular la lectura de Palaversich pues, en efecto, es la primera que desde un espacio académico aborda la generalidad de la obra de Bellatin y, por otro lado, la inclusión del texto de la crítica en la primera *Obra reunida* (2005, Anagrama) del autor sintetiza una suerte de cristalización en lo que respecta a una primera recepción de su obra, no ya meramente académica, sino incluso editorial.

Según la “cartografía” de Palaversich, las novelas de Bellatin son breves, aunque “prácticamente imposibles de contar” pues en ellas abundan “rupturas narrativas” de todo tipo. Una de estas rupturas es “la falta de sentido e inestabilidad de la historia”: los detalles prometedores e insinuantes no llevan a un desciframiento de misterio alguno (25). Por consiguiente, dice Palaversich, “lo que importa no es tanto lo que ocurre sino cómo se presenta y manipula la materia narrada” (25). Esto posiciona a la obra de Bellatin junto a aquellas producciones literarias menos interesadas en relatar acontecimientos que en explorar la naturaleza de lo ficticio: la narración misma se vuelve el sujeto principal del discurso literario (27). En esa misma línea, la intervención literaria de Bellatin supone para Palaversich una obra totalizante: “se puede decir que [...] hasta la fecha escribió no varias sino una misma novela que se lleva publicando en varias entregas” (27). Según la crítica, una de las lógicas propias de la narrativa de Bellatin que se perciben al seguir esta totalización es la presentación de un mundo absurdo pero coherente que hace de lo ideal y lo material dos sistemas distintos, produciendo “una desarticulación de la relación entre palabra y mundo” (28). Tal operación cobra relieve, especialmente, en la desterritorialización de los espacios y de los tiempos, sea a través de elementos exotistas, o de efectos de extrañamiento en relación con los nombres y los objetos. Para Palaversich, esta exposición de la “esencia del universo ficticio”, donde “todo texto es siempre copia de otros textos”, es parte de una estela borgeana en la que “la mezcla de lo falso y lo veraz lejos de producir un

⁵ Incluso a comienzos de siglo los trabajos “académicos” eran escasos. No obstante, la obra de Bellatin tiene una amplia recepción en el periodismo cultural tanto en Perú como en México (lo que analizamos en 2.2 y 4.2 respectivamente).

⁶ El libro reúne textos editados/producidos entre 1992-2005: *Salón de belleza*, *Efecto invernadero*, *Canon perpetuo*, *Damas chinas*, *La escuela del dolor humano de Sechuán*, *El jardín de la señora Murakami*, *Bola negra*, *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*, *La mirada del pájaro transparente*, *Flores y Underwood portátil modelo 1915*.

efecto de real acaba por socavar la referencialidad y señalar la naturaleza artificial de lo narrado” (29). Como puede observarse, la “cartografía” de Palaversich se distancia efectivamente de las lecturas alegórico-realistas, al definir la “esencia” textual de la obra de Bellatin como “antimimética y autoreferencial”, típicamente “posmoderna” (26)⁷. Sin embargo, su lectura se estanca críticamente en un elogio posmoderno del artificio, desatendiendo las formas en que la intervención de Bellatin se relaciona con el mundo y, por consiguiente, reduciendo también la complejidad y la lógica de su proyecto.

Del 2003 al 2005, fecha en que Palaversich prologa la ya mencionada *Obra reunida*, la crítica no modifica sustancialmente su cartografía salvo en lo que a la consideración del alcance del proyecto “original y arriesgado” del autor respecta, que dejará de ser simplemente “México” para pasar a ser “Latinoamérica y la literatura reciente” toda.

Ese mismo año se produce una suerte de “ingreso” simbólico y material de Bellatin en Argentina: Interzona reedita *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), y el libro es presentado el 29 de agosto en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), contando con la presencia del escritor, lecturas de Jorge Panesi, Alan Pauls, Ariel Schettini y una puesta en escena de Vivi Tellas. Luego, el n° 20 de *El interpretador* reunirá los textos de esa presentación, en un apartado dedicado al escritor. La estancia de Bellatin en Buenos Aires fue ampliamente documentada por los principales medios del periodismo cultural.⁸

Un año después Mansalva reedita varios textos en un libro titulado *La clase muerta* y *Orbis Tertius* le dedica un dossier crítico a cargo de Graciela Goldchluk que,

⁷ En efecto, tal como explica Palaversich, en “la actitud de los reseñadores y lectores” –que establecieron la primera recepción de la obra de Bellatin– se observa un empeño por “extraer un sentido, aunque sea alegórico, de los textos. De esta manera [...] se puede decir que *Salón de belleza* habla de la epidemia del Sida, que *Poeta ciego* y *La escuela del dolor humano de Sechuán* ofrecen una crítica de las sociedades totalitarias que se podrían asociar con la ex Unión Soviética y China, respectivamente; que *Flores* critica la arrogancia de la ciencia que en vez de curar produce seres mutantes o mutilados. Estas lecturas, recalcaremos, son posibles y viables, pero también son limitadas porque reducen la complejidad y las aporías del texto” (26)

⁸ El 30 de abril, en el “Suplemento Cultura” de *La nación*, Raúl Brasca reseña *Lecciones para una liebre muerta* (Anagrama, 2005), y el 12 de junio, en *Radar libros*, Guillermo Piro reseña la misma novela pero recorriendo el tópico de la “Belleza y la muerte” en otros textos de la obra de Bellatin; el 27 de agosto, en la *Revista Ñ*, aparece una entrevista realizada por Matilde Sánchez, titulada “Cómo adiestrar a la literatura”; y el 30 de Agosto, en la sección “Cultura & Espectáculos” de *Página/12*, se publica otra entrevista pero realizada por Silvina Frieri, titulada “Mario Bellatin, un escritor que escapa a las clasificaciones”.

además, junto a un equipo de crítica genética comienza a trabajar en la organización y digitalización de archivos manuscritos del escritor,⁹ siendo *Condición de las flores* (Entropía, 2008) el principal resultado editorial de este trabajo, texto que reúne manuscritos pre-redaccionales de su obra temprana, es decir, de *Efecto invernadero* (1992), *Canon perpetuo* (1993) y *Poeta ciego* (1998) –todos acompañados de notas críticas a cargo de Goldchluk– y un comentario final de Daniel Link.

Desde aquel momento a la actualidad, la producción académica sobre la obra de Bellatin ha aumentado notablemente en Argentina, en América Latina y en el mundo.¹⁰ Y más allá de la diversidad analítica de la misma es factible apreciar una constante crítica: la postulación de su intervención literaria y creativa como radical interrogación del estatuto literario. Prácticamente la totalidad de la producción académica y periodística sobre Bellatin, sostiene o señala, implícita o explícitamente, y de diversos modos, dicha postulación. Es ejemplar al respecto el número monográfico “Mario Bellatin: el experimento infinito” de la revista *El coloquio de los perros* (2011) que, como puede observarse, ya desde el título establece toda una definición del proyecto del escritor.

Según esta investigación, distinguimos tres grandes enfoques que permiten identificar las variaciones de este problema en el estado de la cuestión en lo que a este punto respecta más allá de la diferencia de cada caso y perspectiva. Con esto no nos proponemos realizar una taxonomía o clasificación exhaustiva de la postura de cada crítico sino, más bien, distinguir las principales posturas y sus variaciones más sobresalientes en relación con la problemática del estatuto literario en la obra de Bellatin.

⁹ Para una descripción del “Archivo Bellatin” ver p. 39.

¹⁰ En los siguientes subapartados reseñaremos esta proliferación de la producción académica sobre la obra de Bellatin. Agrupamos en la bibliografía el grueso de la producción crítica sobre la obra del escritor. Basta mirar el listado para apreciar su incremento exponencial a partir del 2005.

1. Lección o reescritura

El primer enfoque entiende que la singularidad de la obra de Bellatin cuestiona la literatura no tanto para expandir sus límites sino, más bien, para generar un cambio *in situ*.

En ese sentido, Goldchluk sostiene que la calificación de Bellatin como “artista” y el establecimiento del alcance de su proyecto en el campo de las artes es “un malentendido por parte de algunos críticos” (como Pauls, por ejemplo). El terreno artístico es, para la crítica, un espacio que Bellatin “explora pero que, como el escritor de *Stalker*, sólo visita en tanto escritor” (2011: 1). Pues “como un artista conceptual del arte literario, Bellatin sabe que la literatura es también lo que se piensa de ella, y más que eso, lo que se espera que sea” y, sobre esa *zona* interviene como si de la formulación de una “lección” se tratara (2011: 5).

Andrea Cote Botero, la primera en dedicarle una tesis doctoral al escritor, concuerda con Goldchluk en señalar que la relación del escritor con otras artes sucede siempre “de regreso al campo de la literatura, pues incluso las acciones no verbales son consideradas partes de una elaboración literaria más amplia (2014: 58). En ese sentido, aunque asume la existencia de algo así como un “fuera de campo” en Bellatin, lo relativiza: pues “se trata de una forma de fuera de campo donde la literatura sigue siendo siempre el marco al que vienen a integrarse los otros lenguajes, ésta no está más circunscrita al espacio del libro o a la materialidad de la escritura. (Cote Botero, 2014: 58-59). Es decir, si hay afuera este se encuentra en la producción editorial y en la materialidad de la escritura, y no tanto en la manera de pensar la institución o la literatura misma. Es lo que Craig Epling ha sostenido en su *Limits of the book: interfaces of literary culture in contemporary Latin America* (2009): Bellatin participaría de una tendencia entre los autores contemporáneos a crear proyectos del deseo por exceder los límites materiales del libro y por ello una conceptualización de la práctica encerrada en su forma (3).

Desde otro punto de vista, enfocado más en la operación retórica antes que en la cuestión pedagógica institucional, Jorge Panesi sostiene que la intervención de Bellatin no es “exactamente una ruptura, una transgresión o un quiebre” de esa “totalidad sospechosamente admitida que la convención crítica llama ‘literatura latinoamericana’” –cosa que “la haría abroquelarse más que nunca en el sí misma”– sino, más bien, “una aureola invisible y persistente que fuera borrando, insidiosa en su no actuar, todo lo

escrito sobre ese cuerpo imaginario e imaginado” (2005: 1). Esa borradura supone un “obligar a escribirse otra vez, sin que lo ya escrito desapareciera”, es decir, “ni más ni menos que una operación retórica”, signo de que “ya todo ha cambiado” o en todo se encuentra en la “inminencia de cambiarse”. La elipsis, dice Panesi, es el procedimiento específico que cifra la gran “broma suprema” que podemos encontrar en el exotismo apócrifo de ciertas novelas o en *El congreso de dobles escritores*, o en esa retórica despojada propia de los mitos, leyendas o textos sagrados. Nada de “experimentos”, se trata de una “apuesta mortal del todo o nada, en la arrogancia y la necesidad de erigir un mundo” (2005: 6) o, en otros términos, de *reescribir* la literatura latinoamericana.

Como vemos, estos dos enfoques entienden que la forma de cuestionar (y cambiar) el estatuto literario es la misma: se trata de una operación *en* la literatura y *sobre* ella. Sin embargo, la lógica de ese cuestionamiento es bien distinta en cada crítico. La primera es más bien dialéctica. Para Goldchluk la intervención de Bellatin cuestiona la institución literaria a través de la lógica de la “lección”, es decir, los mandatos, sus sentidos comunes y las prácticas que de allí se derivan en la literatura y en el mundo. Mientras que la segunda es más bien no-dialéctica y reproduce la lógica de la simulación. Para Panesi la transgresión —es decir, la postura de Goldchluk— no hace más que abroquelar aquello que se combate. De lo que se deduce que la intervención de Bellatin es más parecida al *I would prefer not to* de Bartleby y, por consiguiente, lo que Giorgio Agamben teoriza como *im-potencia*. Dice Panesi: “aureola invisible insidiosa en su no actuar”. Pero en la medida que la “broma” (la simulación, el “hacer como si”) supone una *reescritura* (erigir un mundo), acaba por “borrar” y “reescribir” eso que se prefirió no confrontar: la literatura latinoamericana, ese “cuerpo imaginario”.¹¹

¹¹ Un estudio sobre la “política de la simulación” puede encontrarse en la introducción de *Fantasmás* de Link (2009).

2. La busca *afuera*

Un segundo enfoque descansa en el arco postulados que sostienen que la literatura ha expandido su campo de acción o creación, o incluso ha quedado fuera de campo o fuera de sí, aliándose con otras artes o produciendo formas que no le son “propias”.

La primera crítica en subrayarlo fue Palaversich. Su intervención no profundiza demasiado en estas problemáticas, pero es efectiva en instalar el tema. Por ejemplo, al sostener que “las historias de Bellatin se construyen con la misma pasión hacia lo absurdo evidente en las incongruentes estructuras arquitectónicas del dibujante M.C. Escher, o en las películas rizomáticas de David Lynch” (2005: 11). Según la visión de Palaversich, la escritura de Bellatin se relaciona con las otras artes en la medida que comparte estructuras “más propias” del cine, el dibujo o la fotografía. Trayectoria creativa que con la publicación *Shiki Nagaoka* acaba por “revelar” una pertenencia “cada vez 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” (Palaversich, 2005: 21). Estas operaciones, concluye la crítica, “desestabilizan aún más la frontera entre la ficción y la realidad, entre la literatura y otros géneros artísticos” (21) lo que supone, por consiguiente, una expansión de la literatura o una difusión de sus “fronteras” en un horizonte signado por “el arte a secas” (22).

Por otro lado, Reynaldo Laddaga sostiene que la literatura de Bellatin como la de otros escritores latinoamericanos de las últimas décadas (1980-2010), participa de una nueva emergencia artístico-cultural que aspira a “la condición del arte contemporáneo (2007: 13). En ese sentido, el trabajo de Bellatin supone la construcción de “puntos de existencia”: el delineado de elementos singularísimos dispuestos a la sazón de hacer una experiencia. De ahí la importancia de las “escuelas y teatros”, pero también de los “juegos” y “rituales”, es decir, de aquellos dispositivos (espacios e instituciones) en donde el “establecimiento de reglas” que delimitan la “circulación del discurso” configura real o imaginariamente la subjetividad y el mundo (143). En síntesis, la literatura de Bellatin entendida como “arte contemporáneo” se define en una preocupación por diseñar experiencias más bien “interactivas” o “co-controladas” que por construir obras “autónomas” (145).

Estas tesis son muy similares a las que Florencia Garramuño sostendrá en *La experiencia opaca* (2009) en relación con un corpus diferente en el que, tres años más

tarde con su *Mundos en común*, incorporará a Bellatin para aumentar el repertorio textual de lo que venía denominando la “inespecificidad en el arte” (2012: 191-5):

El título podría nombrar también –con precisión inspiradora– una cantidad cada vez más numerosa de textos, instalaciones, filmes, obras de teatro y prácticas artísticas contemporáneas. Frutos extraños e inesperados, difíciles de categorizar y de definir, en sus apuestas por soportes y formas diversas, mezclas y combinaciones inesperadas, saltos y fragmentos sueltos, marcas y descalces de espacios de origen, de géneros –en todos los sentidos del término– y disciplinas –entre muchos otros descalces–; esas prácticas parecen compartir un mismo malestar frente a cualquier definición específica o cualquier categoría de pertenencia en la cual cómodamente instalarse. Prácticas fundamentalmente ágiles y dinámicas, atraviesan el paisaje de la estética contemporánea con figuras diversas, a menudo difíciles de categorizar y de apresar, de la no pertenencia. Ni en uno ni en otro lado, ni de uno ni de algún otro lugar, ni en una práctica ni en otra, algunas de estas obras se equilibran en un soporte efímero o precario; otras exhiben una exploración de la vulnerabilidad de consecuencias radicales; en otras, aun el nomadismo intenso y el movimiento constante de espacios, lugares, subjetividades, afectos o emociones resultan en operaciones que se repiten una y otra vez. Exploraciones literarias que yuxtaponen ficción y fotografías, imágenes, memorias, autobiografías, blogs, chats y correos electrónicos, así como ensayos y textos documentales que atestiguan una nueva e insistente condición testimonial del arte contemporáneo son cada vez más comunes, como lo evidencian textos de Tamara Kamenszain, João Gilberto Noll, Fernando Vallejo, Alan Pauls o Diamela Eltit. Junto con esta expansión de la literatura, en América latina muchas de estas nuevas exploraciones establecen conexiones novedosas y originales entre diferentes campos de la estética, como los intercambios entre instalación y literatura o lenguaje muestran en los casos de Nuno Ramos, artista plástico que utiliza textos en sus instalaciones, pero también escritor que en *Junco*, por ejemplo–, construye un libro con textos cortos (poemas) y fotografías; o Mario Bellatin, que escribe textos en los que incluye a menudo fotografías o referencias explícitas a obras visuales (*Lecciones para una liebre muerta*, *El Gran Vidrio*), pero que también realiza instalaciones –incluso con libros– y performances, y ha sido curador invitado en la Bienal de Documenta Kassel (15-16).

Alan Pauls fue uno de los primeros en inaugurar esta línea crítica en lo que a la obra de Bellatin respecta, cuando por el 2005 se detenía en la palabra que Bellatin utiliza para calificar el “teatrillo étnico” de *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001): “regularidad”. Dice Pauls:

eso que describe tiene reglas, patrones, modalidades más o menos fijas de aparición, y por lo tanto siempre está llamado a suceder una vez más, a repetirse. [...] En realidad, más que de la narración, el presente es el tiempo de la transmisión, en el sentido en que se hablaba, al menos hasta hace algún tiempo, de “transmitir” un espectáculo deportivo, un partido, una carrera, una competencia. [...] Pero transmitir, en cualquier caso, es poner al relato en una condición paradójica, a la vez de potencia y de desamparo: en una transmisión el relato es todo, pero es un todo que gotea, que pierde, que se pierde —por exhaustivo que sea— siguiendo las huellas de la experiencia que trasmite. En esa especie de manía del presente que afecta a Bellatin veo también el síntoma de su

impostura, la fragilidad de su identidad de escritor o el peligro que corre. Nunca la ficción ha sido menos autónoma que aquí, nunca menos “cerrada” y soberana, y nunca ha puesto tanto en evidencia hasta qué punto necesita de otra cosa para existir, y hasta qué punto esa otra cosa ya está alojada en su corazón, desgarrándola, y la empuja a salirse de sí (2005).

Es en ese sentido que a Pauls le cuesta, según sus términos, imaginar a Bellatin como “escritor”, prefiriendo presentarlo como un artista del “contorno”, del “delineado”, es decir, de la creación de mundos bien definidos pero que no son meramente “verbales” sino “visuales” o, en otros términos, multimediales. En este respecto, es pertinente señalar cómo la visión de Pauls presupone rasgos esenciales de lo “verbal” y lo “visual”, crítica ya acusada por Carlos Walker (2013). Volveremos en detalle sobre este punto más adelante.

Casi una década después, al incluir a Mario Bellatin dentro de los artistas que reseña en su libro *Atlas portátil*, Graciela Speranza ofrece una síntesis inmejorable de este punto de vista. Desde esta perspectiva, Bellatin

ha expandido la literatura hasta volverla performática y portátil. A fuerza de confundir los planos y facetarlos en el espacio inespecífico de un nuevo arte, logró construir ya no un mundo de ficción sino ‘un espacio paralelo de la realidad sometido a reglas propias’ del que el libro es apenas una plataforma, un espacio de inmersión virtual del que se sale con un desasosiego perdurable, como se vuelve a la vigilia después de una pesadilla. Alegorías versátiles, las novelas-instalaciones se resisten a fijar una referencia concreta, una geografía y un sentido, pero dejan restos y rastros que nos confrontan con el mundo próximo (2013: 65).

Como puede observarse, los distintos críticos que participan de este enfoque coinciden en el carácter expandido de la literatura de Bellatin, pero se diferencian parcialmente, más que nada en lo que respecta en la elección de los elementos y las formas que focalizan para explicar y argumentar tal diagnóstico. Mientras que en los criterios de valorar y comprender los efectos de tal intervención cada uno toma caminos bien distintos, y a veces opuestos. Así, por ejemplo, la intervención de Bellatin se propone 1) difuminar las fronteras entre géneros artísticos y, fundamentalmente, entre realidad y ficción (Palaversich); 2) construir mundos donde la circulación de los discursos suponga formas de experimentación y subjetividad a tono con las problemáticas de la contemporaneidad que declinan al sujeto autónomo (Laddaga, Garramuño); 3) reflexionar sobre la situación paradójica y mutua necesidad de las formas verbales y visuales para “hacer salir de sí” a la literatura (Pauls); 4) crear el espacio inespecífico de un nuevo arte que no pretende difuminar la relación entre ficción y realidad sino confrontar al mundo (Speranza, Garramuño).

3. Anacronismo y/o retorno vanguardista

El tercer enfoque que relevamos agrupa posturas bastantes diferentes y no tan taxativas como la de los dos anteriores. Pero se hace fácilmente inteligible de este modo: se tratan de lecturas que entienden que la radicalidad propia de la obra de Bellatin reside en las vueltas, reuniones paradójicas y anacronismos que expone su intervención.

Miguel Rosetti (2018) señala el “clasicismo” que el mismo Bellatin sostiene con o contra sus propias inclusiones en el “campo expandido de las artes”. Rafael Lemus (2007) ya había enunciado esto sucintamente. Sin embargo, para él se trataba no de una oposición de “lo clásico” a “lo moderno”, sino de dos formas paradójicas de ser radical.

Una: extremar una disciplina, explorar sus límites hasta toparse con el silencio. La otra: desplazar un arte, arrastrarlo hacia otros campos para obligarlo a decir, ya contagiado, de otro modo. En un extremo, digamos, Picasso: la sistemática indagación de lo pictórico, la sucesión de estilos, el virtuosismo siempre subversivo. En el borde contrario, Duchamp: la contaminación de géneros, la confusión de arte y vida, la creación de obras vacías de valores clásicos pero plenas de intención.

Según Lemus, en la historia de la literatura sus autores “más radicales han ejercido, con furia y tino, el primer radicalismo” mientras que “muy pocos, no obstante, se han divertido con la otra vanguardia”. En ese punto, Bellatin lleva adelante un “viraje conceptual de la literatura” un tanto intransitado, pero sin descuidar el primer radicalismo “más bien clásico”, usando los términos de Rosetti.

En resumidas cuentas, y parafraseando a ambos críticos, Bellatin es un autor extremo y lo es por esta doblez que lo caracteriza: ejercer, con precisión, ambos radicalismos. Desde el punto de vista de Lemus, el de la literatura mexicana, sería una continuación del inquietante legado de Salvador Elizondo –algo con lo que también Julio Premat (2017) acuerda–, encarnar sin apenas compañía la vanguardia mexicana”. Explicita Lemus:

De *Efecto invernadero* a *Poeta ciego*, una búsqueda minimal: recursos exiguos, mundo acotado, impecable puritanismo. Su objetivo: despojar a la narrativa de toda rebaba para descubrir, en el fondo, lo específicamente literario [...] Después, a partir de *El jardín de la señora Murakami*, la otra vanguardia: la fusión de géneros, la elaboración de apócrifos, los necios juegos posmodernos. Acotado el mundo y empobrecida la narrativa, la obra de Bellatin va *más allá* de la literatura: incluye fotos, remeda los *ready-mades*, se resuelve en un oscuro *performance*. Oculto bajo sucesivos disfraces, el autor escribe como si pintara o fotografiara. Antes que libros, esboza mecanismos (2007).

El acierto de Lemus es identificar con limpidez que tanto una postura como la otra encorsetan la real tesitura de la intervención del autor. Un mero repaso de su obra basta para derrumbar también la idea “evolucionista” de que luego de un inicio más bien clásico la literatura de Bellatin fue virando hacia las artes contemporáneas. Recientemente, en el *Coloquio Literatura y Margen: Mario Bellatin* realizado en agosto de 2018 en la UNTREF, el autor anunció en una entrevista pública que se encuentra reparando un libro titulado *Orígenes* en el que volvería a su “clasicismo inicial” con un radicalismo renovado. Más allá de si esto finalmente suceda, lo más importante es comprobar que en el sistema que poco a poco fue creando el autor esto es, simplemente, posible.

No parece razonable, entonces, decir que el escritor quiere aleccionar la literatura u obligar a rescribirla, salvo que reescribirla sea una práctica de mero copista sin contenido alguno. Del mismo modo, tampoco se podría sostener que Bellatin practica un arte conceptual de la literatura que busca su “más allá”, pues de un momento a otro podría volver al “más acá” literario sin mayores esfuerzos ni preocupaciones. Por consiguiente, Lemus da en el clavo al poner el acento en que lo que el escritor esboza, antes que nada, son “mecanismos” y, además, específicamente “vanguardistas”.

Sin embargo, en este punto se abren dos caminos. Para Donoso Macaya la intervención de Bellatin supone un retorno a la noción de vanguardia, pero en un “sentido elástico” que puede ser entendido como “con-fabulación engañosa” –en la medida que es sustentada por una “red de cómplices colaborativos”– y “arti-maña” –pues obliga a leer y trabajar tomando sus “mentiras *en serio*”– lo que revela la “importancia del montaje” en su proyecto (2010: 172-4). Adoptando una perspectiva semejante varias de las dicotomías planteadas parecerían resolverse: la literatura no es aquí sólo un discurso o una retórica en sí o fuera de sí, sino la práctica de una experiencia: ¡la escritura! (Link 2006, 2009). Pero no, Donoso Macaya va de la “literatura” al “campo expandido” ayudada por el “retorno de las vanguardias” acusado por Hal Foster para, simplemente, dialectizar las dos posturas en una “síntesis superadora”. En sus palabras: “enfaticar la dimensión eminentemente literaria de su proyecto estético. Bellatin logra expandir los límites de la ficción y poner de relieve la complicidad de la norma del género literario y la diferencia de género” (Donoso Macaya, 234).

Así las cosas, se vuelve más interesante la resolución que Julio Premat le da a este retorno. En su crítica el “repertorio vanguardista” es, en realidad, una

caja de herramientas para rechazar, no el mercado, las instituciones, las formas heredadas, la lógica trascendental, el realismo o los límites de la literatura, sino los valores condicionantes, la determinación que estos u otros principios tienen sobre la creación. Escribir fuera de los caminos trazados, escribir fuera de lo previsto (Premat, 2017: 168)

Según esta lógica donde “la verdad, que tolera la contradicción y la variación, rechaza imperativos y hace de la imaginación el único valor de realidad” lo que permite que la escritura de Bellatin sea simultánea y paradójicamente *presentista* –en la medida que dialoga con los imaginarios temporales del presente– *hipermoderna* –pues despliega los simulacros identitarios de la inestabilidad del sujeto en nuestro mundo contemporáneo– y *vanguardista* –pues todo esto lo hace retomando y reciclando los radicalismos de las vanguardias algo que, paradójicamente, es propio no del arte contemporáneo, sino de un arte “pasado” (Premat: 154-5 y 168).

Podríamos decir, para sintetizar lo expuesto, que en lo que respecta al cuestionamiento del “estatuto literario”, la crítica de la obra de Bellatin ha formulado tres grandes posturas o imágenes de la literatura. Así, su intervención supone 1) una “lección” para la literatura o una forma de “obligarla a rescribirse”; 2) la busca, “afuera”, a efectos de contagiar la literatura con otros campos y otros modos de decir propios de los medios masivos y las artes contemporáneas; 3) una convivencia anacrónica y paradójica de las dos formas anteriores de “radicalización” que supone, de modo más específico, un retorno a la noción de vanguardia y de la escritura como experiencia.¹²

¹² En lo que respecta a este último punto, habría que hacer la salvedad de que el retorno a la noción de vanguardia en Bellatin no tiene la dimensión grupal que caracterizaron las vanguardias históricas, más bien se trata de una inquietud experimental que se constata en las operaciones de todo tipo y en las alianzas afectivas o artísticas que se encuentran a la sazón de producir una experiencia, inducir un trance, producir una pregunta más allá de cualquier sentido común o valor establecido.

0.2. Tres recortes conceptuales

La fuerza y la naturalidad con que la problemática del estatuto literario aparece en la crítica –más allá de la diferencia analítica o de las interpretaciones– nos invita a pensar en qué medida estamos frente a un rasgo propio del proyecto de Bellatin o una tendencia crítica.

En ese sentido, nos enfrentamos a dos problemas. En primer lugar, tenemos un consenso crítico que esta investigación se propone poner en cuestión, y que en los apartados siguientes abordaremos en detenimiento. Y en segundo lugar, de ser cierto que el propio proyecto del escritor se interroga o cuestiona a sí mismo (como al sistema, circuito, discurso o disciplina de las que participaría), deberíamos preguntarnos en qué punto radica la singularidad de tal pliegue, pues una literatura que se interroga a sí misma es, a estas alturas, ya un lugar común de la literatura experimental desde Beckett y Borges, lo que indica cierto agotamiento, tal como lo señaló John Barth, en un texto de 1967. Nuestro problema, parafraseando a Barth, es cómo *suceder* –¿cómo seguir adelante?– después de experiencias tan radicales como son, en los términos de Barth, la constatación del carácter silente del universo (Beckett) y el ejercicio de un conceptualismo barroco que agota las posibilidades del mundo para acelerar su fin (Borges). Un ¿cómo seguir? que, además, ya han interrogado otros escritores más o menos coetáneos a Bellatin como Copi y Severo Sarduy.

Concordamos con Barth y con Borges que en la literatura nadie puede alegar originalidad. Y la búsqueda de lo nuevo –una ambición muy propia de la modernidad y del siglo XX– nada tiene que ver con la obra de Bellatin, con sus temporalidades y sus proyecciones. No obstante, sí podemos pensarla como una obra singular o *anomal*.¹³ Si bien Bellatin dice escribir desde el punto de vista de un niño, entendemos que la singularidad de su intervención se despliega en una dimensión mucho más amplia y radical que, para captarla, habría que indagar en la reflexión sobre la imagen y sobre la desterritorialización de los medios que atraviesa su obra.

¹³ Deleuze y Guattari precisan el término filológicamente: “anomal, adjetivo caído en desuso, tenía un origen muy diferente de anormal: a-normal, adjetivo latino sin sustantivo, califica lo que no tiene regla o que contradice la regla, mientras que, an-omalía, sustantivo griego que ha perdido su adjetivo, designa lo desigual, lo rugoso, la aspereza, el máximo de desterritorialización” (1980: 249).

Será, entonces, el problema de la imagen lo que nos conducirá a preguntarnos por la reflexión que la sustenta y, en ese influjo, por el cuestionamiento del estatuto literario que implica. En función de dicha constatación es que sostenemos que la producción de dicho autor exige un abordaje que explore la particular vinculación que mantiene entre escritura, imagen y literatura. Pues, como puede apreciarse en el desarrollo del apartado anterior, es la manera de pensar esta relación lo que termina por encausar las diferentes perspectivas de las lecturas críticas.

Desde el punto de vista de esta investigación, las relaciones entre escritura, imagen y literatura son apreciables de diversos modos. Con el fin de ordenar el estado de la cuestión, pero también los problemas y las hipótesis de investigación, proponemos tres modos o núcleos conceptuales –transversales, interdependientes y heterogéneos– en que estas relaciones cobran relieve y que presentaremos en dos apartados. Por un lado, (a) la imagen como reflexión sobre lo sensible y (b) la imagen como procedimiento/pensamiento de la literatura y, por el otro, (c) la imagen como máquina de escritura.

1. Arte/literatura: La imagen como reflexión sobre lo sensible y como procedimiento/pensamiento

A partir del 2001, con la publicación de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Bellatin comenzó a incorporar fotografías en sus libros. A *Shiki* le siguió *Jacobo el mutante* en 2002, luego *Perros héroes* en el 2003. En 2003 Bellatin realiza el congreso el *Congreso de dobles de escritor* en la embajada mexicana en París, y un año siguiente se edita *Escritores duplicados*, un libro con las fotografías y textos del evento. Luego de un intervalo, *Demerol, sin fecha de caducidad* y *Las dos Fridas* en el 2008, *Los fantasmas del masajista* y *Biografía ilustrada de Mishima* en el 2009. Ese mismo año participó como actor en el film *Invernadero* dirigido por Gonzalo Castro. En 2012, junto a Marcela Rodríguez, dirigió el film-documental-musical *Bola negra – El musical de Ciudad Juárez*. En 2014 comenzó a realizar a lo largo del mundo, su proyecto audiovisual, híbrido de *happening* y *performance*, titulado *Cine-vivo*. Y, recientemente, Bellatin también ha incorporado dibujos en sus libros, en colaboración con Zsu Szkurka en *Jacobo Reloaded* (2014) y *Liniers* en *Bola negra* (2017).

El listado bibliográfico hace apreciable que la aparición del horizonte inter-artístico o inespecífico no es algo homogéneo, ni temporal ni operacionalmente. Si bien es observable que con el cambio de siglo los experimentos inter-artísticos se radicalizan –no sólo en la producción signada por el nombre de Mario Bellatin, sino en América Latina toda–,¹⁴ los elementos que se articulan en cada intervención son bien distintos. Así la escritura de Bellatin no sólo se pone en relación con la fotografía, el cine, la música, el teatro, la performance, sino también directa e implícitamente con otras obras –al trabajar con artistas como Ximena Berecochea en *Shiki Nagaoka* o Aldo Chaparro en el diseño de sus prótesis, o al aludir directamente a obras célebres del siglo XX como las de Joseph Beuys y Marcel Duchamp en *Lecciones para una liebre muerta* (2005) y

¹⁴ Para un panorama reciente y muy actualizado sobre las artes inter-mediales se puede consultar la tesis de Gianna Schmitter (2019). Desde otra perspectiva, Marina Ríos (2018) lee *figuraciones del arte* en proyectos narrativos como los de Bellatin, Aira, Eltit, Cabezón Cámara y Echeverría. Habría también una preocupación de la crítica, por actualizar sus saberes inter-artísticos. También se observan perspectivas históricas que se proponen leer más acá de la contemporaneidad una preocupación visual en la literatura latinoamericana. Es el caso de *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana* (2012) de Valeria de los Ríos y *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea* (2013) de Magdalena Perkowska.

El gran vidrio (2007)– e, incluso, con otras tradiciones, pues al tiempo que el escritor incursiona en el campo expandido, su literatura se pliega a una serie de imaginarios orientales, árabes, sufíes, judíos. Si bien este exotismo ha sido percibido y analizado por la crítica, no ha sido puesto en relación con el arte expandido y/o la estética relacional.¹⁵ Lo que es llamativo, ya que en muchos textos como *Shiki Nagaoka* (2001) y *Jacobo el mutante* (2002) es apreciable la coincidencia de fotografías y de elementos exotistas. Por lo tanto, se hacen presente unas primeras interrogaciones: ¿cómo puede pensarse la relación entre la expansión literaria y los imaginarios exotistas? ¿qué tipo de sentidos y series arman estas operaciones y, sobre todo, de qué o de cuáles interrogantes emergen en conjunto?

Por otro lado, la inclusión de la fotografía en sus libros fue, evidentemente, una piedra de toque para que la crítica interrogara las relaciones entre lo verbal y lo visual que, como veremos, la obra de Bellatin plantea desde sus comienzos.

En *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea* (2013), Magdalena Perkowska sostiene que las fotos de *Shiki Nagaoka* “muestran sin mostrar”, al punto de demoler la posibilidad de que hayan sido producidas a partir de “un referente existente en la realidad” (2013: 182). Resulta, “entonces que, en medio de datos bio-bibliográficos, informaciones históricas y argumentos críticos, se desata un vaivén de citas y alusiones literarias que des-significan la trama referencial y minan su presunta autenticidad” (Perkowska 2013: 175). En esa misma línea, Palaversich ha sostenido que estos “Documentos Fotográficos” de *Shiki Nagaoka*, recuperados por Ximena Berecochea, tejen “un doble discurso contradictorio: coqueteando con las reglas del discurso realista, la fotografía se emplea como prueba de la existencia real de lo representado; y por otra parte, a la manera posmoderna, se presenta como un *trompe-l’oeil*, simulacro, discurso jugueteón que mina aún más la autenticidad de lo representado” (2003: 29). También leyendo *Shiki Nagaoka*, Florence

¹⁵ Palaversich fue la primera en señalar una desterritorialización general producida por la obra de Bellatin. Para Palaversich, al igual que en Magdalena Perkowska, la desterritorialización supone un cuestionamiento del lenguaje literario al tiempo que cumple una función cuestionadora del vínculo entre la literatura y nación. Donde “El ‘allí’ japonés (o chino, o judío-austríaco) hechiza y desconcentra a la vez, porque el lector acostumbrado a las referencias a su propia cultura, por un lado, no puede trazar una frontera clara entre los datos auténticos y los falsos y, por el otro, no sabe si no entiende porque no hay nada que entender o porque el entendimiento completo se le escapa debido a la ignorancia cultural” (2013: 173). Sin embargo, ambas críticas leen en la operación un sentido paródico-crítico cuando, como demostraremos, dicha operación tiene un sentido más bien afirmador o, si se quiere, literal (ver 4 y 5).

Oliver sostiene un punto de vista similar: que los relatos fototextuales juegan con un “constante revertirse de los efectos ficcionalizantes y los codificados efectos de realidad, cómica e irónicamente subrayados”, lo que plantea una “actualización texto-visual del principio literario del extrañamiento caro al formalista ruso de Víctor Shklovski (2016: 431-432). Así, en *Perros héroes*, “auténtico *ready-made*, de inspiración duchampiana”, se alcanza un clímax en la ficcionalización fotográfica de lo real” (Oliver, 2016: 435).

Según las críticas, cuando Bellatin utiliza las fotografías en términos “documentales” se propone socavar la autenticidad de la representación y, por lo tanto, el trabajo con la imagen obedece a una búsqueda representacional “antimimética y antirreferencial” que pone a la imagen, sostiene Gabriela Nouzeilles, en la tradición de las fotonovelas o foto-libro y, por tanto, en un plano de igualdad con el texto y en un horizonte ficcional: son “formaciones intermediáticas que adoptan la forma de libro y que son el resultado del cruce entre literatura, fotografía y vanguardia”, se tratan de “artefectos” que constituyen formaciones culturales altamente complejas, ancladas en la intersección de lo humano y lo maquínico, lo verbal y lo visual, la cultural alta y la industria cultural, el libro y el cine, y la escultura y el teatro, en las que la relación dialéctica entre literatura, fotografía y arte de vanguardia funciona como disparador de una multiplicidad de estrategias de representación y de lectura” (Nouzeilles, 2016: 129). En este “archivo”, explica la crítica, se inscribe una extensa colección latinoamericana de artefactos “experimentales” que son, además, “co-producidos”: así, para Nouzeilles, “*El baño de Frida* de la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide y el escritor conceptual peruano-mexicano Mario Bellatin” hace serie con “*La ciudad de las columnas* (1970) del escritor cubano Alejo Carpentier y el fotógrafo ítalo-venezolano Paolo Gasparini, *Prosa del observatorio* (1972) del escritor argentino Julio Cortázar y, en menor medida, el fotógrafo español Antonio Gálvez, *El infarto del alma* (1992) de la escritora experimental chilena Diamela Eltit y la fotógrafa Paz Errázuriz” (2016: 129).¹⁶

¹⁶ Explica Nouzeilles: “Todos ellos cuestionan abiertamente la noción de la *ceguera* de la literatura, su no-visualidad, al mismo tiempo que erosionan lo que Roland Barthes llamara la “referencialidad tautológica” de la fotografía. En contraste con la creencia de que la “testarudez del referente” hace que, *pace* Magritte, en la fotografía una pipa tienda a ser “siempre e ineluctablemente una pipa”, cada uno de los fototextos mencionados hace visible el régimen dual de toda imagen –a la vez parche provisional y agujero, velo y rajadura en el velo– revelando en cada caso la dimensión represiva de la imagen y el retorno de lo reprimido, o, en otras palabras, la emergencia de aquello que resulta del poder de la imaginación y de toda exploración de lo real, más allá o a pesar del referente. Estos artefactos semiesculturales muestran que todo texto con o sobre imágenes es sobre todo una puesta en escena del

Lo cierto es que todas estas calificaciones críticas tampoco dicen mucho acerca de los procedimientos de Bellatin ni de sus lógicas respectivas y, en el peor de los casos, los equipara a cualquier búsqueda antimimética y antirreferencial cuando las operaciones estéticas de Bellatin son mucho más complejas, no sintéticas y paradójales. Y, por otro lado, tampoco parece ser que la “imagen” equivalga a lo verbal: si bien Bellatin no insta una jerarquía entre lo escrito y lo visual, y aunque podríamos decir que todo es imagen, lo cierto es que imagen visual e imagen verbal son elementos diferentes. El hecho de que Bellatin diga que su búsqueda o camino es “fotográfico”, pero que se considere como un “escritor” pues lo que hace es “escribir”, nos obliga a pensar un poco más allá o más acá de la supuesta “igualdad” de medios o de la tan en boga “inter-medialidad”.

“Paradójico”, una vez más, parece ser un calificativo más apropiado para estas operaciones, cuando no la palabra misma que resume la lógica de Bellatin. Ahora bien, que justo *Shiki Nagaoka* y *Perros héroes* sean eventos o sucesos producidos antes de que el libro se produjera –el primero en una conferencia y el segundo en la visita a la casa del “hombre inmóvil”– ¿Acaso no nos obliga a pensar que sus preguntas no apuntan a una parodia o a un cuestionamiento de lo real, sino –aunque parezca raro– a su radical afirmación? ¿No están hechos los libros para cifrar o indagar sobre una experiencia producida *en* lo real, antes que para criticar una operación formal que, desde un tiempo a esta parte, es harto conocida? Más allá de la insistencia de la crítica, lejos están de tener algún tipo de relación las operaciones de Bellatin con las exposiciones de Joan Fontcuberta que repiten una y otra vez que “toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera” y, por lo tanto, el “buen fotógrafo es el que miente bien la verdad”, es decir, el que le impone una “dirección” ética, política o estética a su mentira (Fontcuberta, 1997: 15). Sin embargo, ¿cómo podemos comprender, entonces, una operación que se aleja de un elogio posmoderno del simulacro y, al mismo tiempo, se distancia de un realismo o de una etnografía documental? ¿Antes que orientación de la mentira o del simulacro para producir un sentido, no hay en Bellatin la persecución –cuando no la asunción– de una verdad que se encontrará en la ficción, en los simulacros, en las imágenes, en los fantasmas?

trabajo de la escritura, entendida como la elaboración interminable de la traducción de aquello que inicialmente parece estar ligado a lo inexpresable o lo intraducible” (2016: 129).

En este punto, habría una segunda postura crítica. La que sostiene Marcelo Díaz, por ejemplo, al decir que las fotos de *Jacobo el mutante* “no ilustran”, sino que sostienen “un discurso paralelo a la escritura” y cuyo cometido no es afirmar o criticar algo, sino desplegar “un misterio” (2004). Desde esa misma lógica, pero con otro recorrido argumental y analizando varios textos de Bellatin, Gianna Schmitter sostiene que “las propuestas gráficas enfocan y desenfocan lo narrado en el texto gracias a las posibilidades técnicas que ofrece la fotografía: lo borroso, lo fragmentado, el (des)enfoco, lo (in)visible” (2016: 229). Así, la crítica sostiene que el trabajo de Bellatin “cuestiona la relación con lo real, lo verosímil y lo mimético” y que el empleo fotográfico propuesto por el escritor “quiere llegar a un fin concreto: la (de)formación de la mirada (2016: 229). Antes que señalar como tantos a la estética del *ready-made* como lo “*duchampiano*” del asunto, Schmitter da un paso de lectura, quizás un poco inadvertido, pero latente en su formulación. Pues “(de)formar la mirada” parece ser un eco más cercano a la ambición de largo aliento de Marcel Duchamp: la deconstrucción del régimen escópico de visibilidad y de producción de las artes.¹⁷ Así, cuando el autor dice “Creo que mi pretensión con las fotos es tener únicamente un registro que, de

¹⁷ Nos referimos al renombrado concepto de arte “retiniano” que combatía Duchamp, según Octavio Paz, desde el principio de su obra: en la medida que si fue pintor, lo fue “de ideas” y “nunca cedió a la falacia de concebir a la pintura como un arte puramente manual o visual” (1973: 18). El arte de Duchamp, entonces, se convierte en órgano filosófico, tal como se pretendía Schiller, con Hegel o Nietzsche. Y así como la intervención de Bellatin es restituida a las artes, la de Duchamp fue llevada a la “literatura”, a una búsqueda simbólica o ideal, no-pictórica. Así, si hoy en día se habla del carácter visual de la obra literaria, es porque mucho antes Duchamp señaló el carácter lingüístico y literario de la pintura y las artes “visuales”. Con esto podemos visualizar el horizonte de interacciones entre lo lingüístico y lo visual del que participa Duchamp, por la influencia de Raymon Roussel y en compañía de otros artistas (Picabia, Ray), y que sin dudas alcanza a Bellatin. Este campo de operaciones supone una deconstrucción del “régimen escópico” de la modernidad, tal como insiste en *Downcast Eyes* (1994). Si el concepto de Martin Jay permanece indefinido es porque ya mucho antes Foucault propuso una definición para lo mismo a través del concepto de “régimen de verdad” o de “archivo” o, de una manera similar, Benjamin ha hablado de “inconsciente óptico”. Así las cosas, un *régimen escópico* o de *verdad* al igual que los *juegos del lenguaje* exponen que la verdad no aluda al descubrimiento de las cosas verdaderas, sino las reglas según las cuales, y respecto de ciertos asuntos, lo que un sujeto puede decir o de ver depende de la cuestión de lo verdadero y de lo falso, de lo visible y de lo invisible. De ese modo Foucault afirma que la historia del pensamiento no es la historia de las adquisiciones ni de las ocultaciones, sino de la emergencia de la *verdad*, es decir de sus *juegos* y *regímenes*. De este entramado participan todo tipo de dispositivos, y como dijo Benjamin, son justamente estos dispositivos –sus mediaciones técnicas– las que hacen visible lo no visible y permiten que lo no visto se integre en el imaginario. De modo que los factores que estructura el proceso de ver y de decir (lo que hace a un enunciado posible, ese archivo audio-visual) son heterogéneos y multi-mediales, al tiempo que subrayan que toda posibilidad de (no) decir y (no) ver “tiene siempre lugar en referencia a un sinfín de formas de representación, a una red de creencias y prácticas interpretativas socialmente compartidas, a un entrecruzamiento con la esfera del placer y el deseo, y en el interior de determinadas posibilidades de visión que son configuradas por la acción de los instrumentos y los aparatos” (Somaini, 2005: 13)

alguna manera, sirva como un esqueleto visible de la escritura” (Bellatin, *El libro*: 37), la crítica entiende que la “imagen” se pone “al servicio del texto, pero el texto se construye también a partir de ella: es un sistema de interconexión que bien se podría tildar como translúcido, ya que el uno (trans)luce a través del otro (2016: 246). De lo que se deduce que entre foto y escritura hay una autonomía, pero relativa. Ambas necesitan la otra.

Valeria De los Ríos coincide en señalar la necesidad de leer a Bellatin en la estela del “fuera de campo” (Speranza, 2006), de la “inespecificidad de medio” (Garramuño, 2015), de la “literatura fuera de sí” (Escobar, 2004). Desde esa óptica la intervención del escritor establece una ruptura al modelo representacional, adhiriéndose no a un uso documental o posmoderno, ni siquiera indicial, sino a un uso “analógico”, que también supone, como en la lectura de Schmitter, no una hibridez entre foto y palabra, sino una relación comparativa o de desplazamiento entre registros: “entre escritura alfabética y escritura de luz, entre biografía y autobiografía, entre objetos y circunstancias” (2015: 14). Se trata de un uso que “responde más bien a la idea de juego, de proceso y de búsqueda” (2015: 8).

En efecto, la fotografía en Bellatin no representa ni es índice de nada, por el contrario, se propone revelar un mundo. En ese punto concordamos plenamente con de los Ríos, sin embargo: ¿De qué orden es esa revelación? ¿Qué implicancias conlleva? ¿Cuál es ese mundo revelado? ¿Cómo es su *physis*? ¿Qué noción de real supone? ¿A través de qué medios se produce? ¿Si la fotografía interviene en esta construcción, cuál sería el lugar o el sentido de los dispositivos en la obra de Bellatin? Son todas preguntas que inmediatamente se desprenden de planteos semejantes pero que, sin embargo, no se encuentran si quiera formuladas en el corpus crítico.

La imagen fotográfica o cinematográfica también ha sido leída por la crítica, y postulada por el propio autor, como una “influencia” o “lógica” creativa. Habría, entonces, cierto “efecto” de carácter fotográfico que las operaciones de escritura producirían *en* la narración: es decir, en lo que atañe al marco, a la selección, al cuadro y a la velocidad. Para Ariel Schettini estos efectos “vuelven la narración más extraña porque aparecen los mismos componentes articulados de un modo completamente diferente, pero totalmente ‘posibles’”, y reflexionan, además, sobre las “instancias de la domesticación, de la institucionalización y regularización’ de lo viviente en la cual la literatura, claramente, no está exenta” (2005: 5). Es crucial el señalamiento de Schettini:

la reflexión sobre lo visual en la escritura o de la fotografía como escritura no pueden separarse de una reflexión sobre lo viviente.

En ese sentido, se hace notorio que la irrupción de la imagen, especialmente la fotográfica, la reflexión genérica, fenomenológica y semiótica que suscita, va más allá de dicho formalismo: se trata del clímax de una reflexión sobre lo sensible también problematizada en la escritura a través de otras operaciones, como el tratamiento de los espacios, estados y objetos en relación con su estatuto perceptivo-sensitivo y el modo en que un sujeto o un dispositivo puede captarlo. Por tanto, la tecnología puesta en relación con los lenguajes se presenta como una materialidad que no sólo atraviesa la literatura y los dispositivos artísticos, sino también los cuerpos.

Sergio Delgado ha sido el único en proponer un análisis puntilloso de los procesos estéticos que hacen del Moridero de *Salón de belleza* “un espacio que posibilita una experiencia estética de la muerte” (2011: 72), es decir, perceptiva/sensible –y, para eso, su marco teórico recupera la noción de sensible como *aisthesis* de Terry Eagleton y de Susan Buck-Morss, como así también, algunos aportes de la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty respecto de “los miembros fantasmas”–. Entendemos, sin embargo, que hay cierta incompatibilidad entre el materialismo que Buck-Morss deduce de Benjamin y la fenomenología de Merleau-Ponty. No obstante, el diagnóstico identificado por Delgado es acertado: hay en la obra de Bellatin una preocupación por lo sensible.

La mayoría de la crítica se ha enfocado en definir este problema en tanto “ortopedia narrativa” (Budassi 2010) o “corpotextualidad” (Palaversich, 2005), a partir de la semejanza retórico-formal que puede deducirse de la situación de fragmentariedad expuesta tanto por los cuerpos (mutilados, amputados, prostéticos) como por la narrativa (cortada, paródica, construida a partir de citas o de otros textos cuerpos extraños) calificada, generalmente, de “monstruosa” (Álvarez Lobato 2015): pues es una obra mixta e híbrida, de múltiples lecturas posibles, resistente a las normatividades. En ese mismo sentido dice Leonardo Tarifeño: “en ese espacio abierto por la tradición literaria japonesa y cierta narrativa fantástica heterodoxa, Bellatin ha construido una personalísima épica del cuerpo, un mapa sexual del deterioro físico que pone la mira en el ataque a cualquier idea de normalidad contemporánea” (2002: s/p).

Sin embargo, pocos han señalado la participación de la imagen en esta reflexión o, en otros términos, el horizonte de interrogación general de todos estos problemas: las relaciones entre lo visual, lo verbal, el mundo y lo viviente.

Según Carlos Walker, “el desfile de freaks que se dan a ver en el mundo imaginario de Bellatin, labra actas sobre los cuerpos que amenazan con sacar de quicio al registro posible de lo observable [...] Cuerpos en estado de alteración que, exhibidos a través de un lenguaje seco, conmueven y descomponen el orden imaginario en el que se dan a ver” (Walker, 2011: 7). Pues, como señala Mario Cámara, “toda experiencia social y personal siempre acude, construye o recibe marcos de aparición que la tornan visible o que por el contrario la hacen invisible. El efecto primario del arte y la literatura como productores de vida sería la emergencia de una silueta que toma la palabra y adquiere un contorno” (2017: 810). De lo que se deduce que alrededor de la ficción del cuerpo se articula no solamente procedimientos narrativos sino “un principio de apertura creativa fundado en la búsqueda de una forma inclasificable” (Cote Botero, 2014: 17), lo que podemos apreciar no sólo en los textos en que “lo visual es incluido materialmente”, sino también en aquellos en los que el “tópico de la imagen fotográfica aparece para” reflexionar sobre cierta “frontera del lenguaje verbal” y, de ese modo, “superar los límites del texto escrito” (Cote Botero, 2014: 216). Así, *Flores* (2001) es crucial en este punto. Según Juan Villoro:

Conocedor de las posibilidades narrativas de la fotografía, Bellatin estructura *Flores* al modo de un álbum donde el lector tiende puentes de sentido. Pocos libros dependen tanto del recurso que los tipógrafos llaman "blanco activo", el espacio entre dos pasajes que no es una zona perdida sino un vacío que dice sin decir, una pausa elocuente, reflexiva (2002: s/p).

En efecto, si nos detenemos en textos como *Lecciones para una liebre muerta* (2005) – que tampoco cuenta con imágenes fotográficas– fácilmente podemos apreciar en él cómo el cuerpo es un elemento central a través del cual se entranan diversas reflexiones sobre lo visible.

De hecho, el propio cuerpo de “Bellatin” es quizás la materia que más ha articulado la relación entre imagen verbal y visual. Doble juego, como señala Gersende Camenen, entre autenticación y mistificación (de la imagen de sí), como entre realidad y ficción:

En efecto, de la misma manera que el texto construye un Mishima fantasmático, las fotografías difusas, cuyos sujetos son difíciles de percibir por su aura espectral. Como resultado, las identidades se difuminan y los rostros pueden ponerse el semblante que quieran usar. Este es sin duda el sentido de la fotografía que nos presenta a "dos investigadores especialistas en Mishima" y en la que reconocemos a Bellatin en persona. El escritor mexicano, como de costumbre, se deslizó en su libro. Esta vez se trata de una fotografía que, como los textos, juega un doble juego, el de la autenticación y la mistificación (aquí bastante irreverente), el de la realidad y la ficción (2013).¹⁸

Tal como dice Palaversich, el escritor ha extendido su obra al punto de transformarse en un objeto más de sus indagaciones.¹⁹ Héctor Hoyos agrega esta influencia no sólo proviene de Duchamp, sino de Joseph Beuys, especialmente de los conceptos de reliquia y performance que, en Bellatin, colocan al cuerpo como una obra de arte en sí: "Bellatin y Beuys comparten una 'escultura social'; la transformación orgánica de la reliquia y la performance; un interés en la infiltración como una categoría estética; un compromiso con una pedagogía shamanística, y el propósito decidido de convertir sus cuerpos en inquisitivos objetos de arte" (2015: 171).²⁰

Estos enfoques, más allá de su diversidad, permiten apreciar cómo la figuración artística del escritor cae junto a la expansión artística de la obra vía su propio cuerpo. Recientemente, Mariano García ha coincidido en este punto: el hecho de que el "brazo-fantasma" de Bellatin haya devenido "una fuerza icónica", señala una conversión de la imagen corporal (y del artista, del artista como mutante) en un elemento estético y simbólicamente productivo: "las referencias, alusiones o reelaboraciones en torno a su antebrazo faltante son numerosas y están diseminadas en varios de sus títulos" al punto

¹⁸ Cita original: En effet, de la même manière que le texte construit un Mishima fantomatique, les photographies floues, dont les sujets sont difficiles à percevoir ont une aura spectrale. Dès lors, les identités sont floutées et les visages peuvent revêtir celles qu'il leur plaît de porter. C'est sans doute le sens de la photographie qui nous présente 'deux chercheurs spécialistes de Mishima' et sur laquelle on reconnaît Bellatin en personne. L'écrivain mexicain s'est, comme à son habitude, glissé dans son livre. C'est cette fois sur une photographie qui, comme les textes, joue un double jeu, celui de l'authentification et de la mystification (ici passablement irrévérencieuse), de la réalité et de la fiction

¹⁹ Dice Palaversich: "siguiendo las 'reglas de juego' de todos sus textos, el lector mis astuto entenderá que tanto el Mario Bellatin que nos habla desde *Underwood portátil*, como el Mario Bellatin que nos mira desde las solapas de sus libros vestido de negro, abrazando a su perro favorito, o dándonos la espalda sentado en un banco, o rodeado de símbolos que aparecen en sus obras –flores, peces y perros–, es mucho más un personaje ficticio que una persona real: es un artista que se convierte en el objeto de su propio estudio. Mientras que en la narrativa realista las referencias a los autores y personas reales se usan para confirmar la veracidad de lo ocurrido, y para crear 'el efecto de realidad', en la narrativa de Bellatin, este recurso es una parodia que socava la referencialidad y señala la naturaleza artificial del texto visual o narrado" (2005: 16)

²⁰ Cito la fuente principal: "Bellatin and Beuys share 'social sculpture'; the organic transformation of relic and performance; and interest in infiltration as an aesthetic category; a commitment to shamanistic pedagogy; and the decided purpose of turning their bodies into quizzical art objects".

que “explotan su propia imagen como *cuerpo-para-el-trabajo*” (2017: 63), haciendo de “su brazo-fantasma y de su colección de prótesis una de sus firmas más reconocibles (Laddaga, 2010: 11-13).

En esta misma línea, pero dotando de visualidad y corporalidad lo narrativo, Facundo Ruiz sostiene que los relatos de Bellatin son “expuestos en la vitrina de la narración que los ordena como en un diario imaginario (autográfico), o un catálogo de escenas vistas como vividas, y vividas como vistas” (2008: 209). Más allá de esta impresión a las interpretaciones “corpo-textuales” del problema de lo sensible, el señalamiento de Ruiz subraya también la idea de una literatura que se inscribe en una forma peculiar del suceder propio de las “artes plásticas” (Speranza, 61-68) y, por otro lado, la visualización e incoherencia aluden a un “reportorio onírico ampliamente transitado por las vanguardias”, en especial la surrealista (Premat, 162).

Es quizás el influjo de la máquina de lectura surrealista la que interviene entre la obra de Bellatin y la lectura crítica. Podríamos pensar en *Nadja* (1928) de André Breton que se propuso articular imágenes y escritura sin jerarquía, pero con diferencias teóricas u operacionales: la ilustración fotográfica movida por un principio “antiliterario” se propone “eliminar toda descripción” (Breton, 1928: 645). Aunque, al final, no todas las imágenes tendrán una clara función descriptiva y, por lo tanto, no se agregarán tautológicamente al texto, sino que mantendrá con él una relación más bien orgánica.²¹ Pero más allá de la inclusión formal de imágenes, con lo que Breton por cierto insiste en *Les Vases communicants* (1934) e *L'Amour fou* (1935), en relación con la obra de Bellatin resulta más apropiado pensar su relación de similitud o de diferencia con las experiencias sensoriales que el surrealismo recuperaba en tanto experiencia estética o, como supo decir Benjamin, *iluminación profana* o, directamente, *fantasmas*:

La vida solamente parecía digna de vivirse allí donde el umbral que abre y separa la vigilia del sueño había quedado del todo destruido por pisadas de imágenes que de repente fluían en masa, y el lenguaje ya sólo parecía ser el mismo donde palabra e imagen se entrelazaban tan plena y felizmente, con una exactitud tan automática, que no dejaba resquicio ya para el ‘sentido’. La imagen y el lenguaje como tales tienen preferencia. Saint-Pol Roux, al irse a dormir por la mañana, pone en su puerta un letrero que dice: ‘Le poète travaille’. Y Breton anota: ‘¡Silencio! Mi intención es llegar donde nadie ha llegado todavía. ¡Silencio! Tras usted, mi querido lenguaje’. Pues el lenguaje tiene preferencia. Pero no solamente sobre el sentido. También sobre el yo. En el ensamble del mundo, el sueño afloja la individualidad igual que un diente hueco. Y este aflojamiento del yo en la

²¹ Al momento de mostrar la existencia de *Nadja*, Breton incluye sus dibujos, su firma y una imagen de sus ojos: lo que recuerda, naturalmente, al rostro de Shiki Nagaoka rasgado en el lugar donde debería verse su nariz.

embriaguez es, al mismo tiempo, la experiencia viva y tan fecunda que hizo salir a los surrealistas del hechizo de la embriaguez en cuanto tal. No es éste el lugar para describir la experiencia de los surrealistas en todo su alcance. Pero quien ha comprendido que los textos adscritos a este círculo no son literatura, sino otras cosas (manifestación, consigna, documento, *bluff*, o, si se quiere, falsificación), también ha comprendido que aquí se habla literalmente de experiencias, y no de teorías o, aún mucho menos, de fantasmas (*Obras L. II vol. I: 303*).

La iluminación profana es una inspiración *materialista*. Y esta es la óptica que recupera la crítica al leer algunos textos de Bellatin. Así, por ejemplo, las fotos de *Jacobo el mutante* (2002), texto que trata sobre las mutaciones, muestran puros elementos minerales y/o incorpóreos (agua, pasto, piedras, objetos, papeles). Según Marcelo Díaz, estas “fotografías, en efecto, no ilustran, más bien arman una suerte de discurso paralelo en donde se despliega un misterio: hay fronteras, orillas, pasajes de lo sólido a lo líquido, de lo mineral a lo vegetal, de lo vegetal a lo animal” (2007). Así también, el libro en co-autoría, que pone en espejo un relato de Bellatin (*Demerol, sin fecha de caducidad*) y unas fotografías de Graciela Iturbide (*El baño de Frida Khalo*), sigue esa misma línea paradójica –si algo similar a la imagen (o al cuerpo imaginario) de Kahlo aparece es en tanto resto inducido por una reflexión estética que parte desde los objetos: el frasco de Demerol, el corsé, la pierna ortopédica, etc. Estas operaciones componen, entonces, no tanto un cuerpo (humano) sino, más bien, “una materia orgánica en tránsito entre la pura vida representada por el animal y lo inorgánico del metal, el cuero y demás materiales que lo sostienen”: un cuerpo expuesto a “las epidemias, dependiente de narcóticos y analgésicos” y, a la vez, “un cuerpo muerto que respira gracias a la tecnología cinematográfica” (Cortez-Rocca, 2013: 20).

Por eso mismo, no es muy acertado afirmar que estas operaciones tienen como fin “superar los límites del texto escrito” (Cote Botero, 2014: 216) o “explorar con ellas un lenguaje alternativo a la escritura” (Guisti Hanza, 2015: 8). Pues lo que Bellatin llama “escritura” no es el “texto escrito”, sino –siguiendo dicha terminología textualista– simplemente “texto”²² o, en otros términos, podríamos decir que lo que

²² La noción de “texto”, “textura” o “textualidad” cobran énfasis en los años sesenta en una constelación articulada por la tradición de los estudios literarios y la emergencia de los estudios semióticos y discursivos. A partir de las intervenciones de Mijail Bajtin, Roland Barthes, Juri Lotman, Umberto Eco y Julia Kristeva como de las derivas socio-semióticas en Michael Halliday o Eliseo Verón, la noción de textualidad abrió la dimensión analítica de los procesos de producción de sentido escrito y, fundamentalmente, oral: un abanico de nociones aledañas acentúan la singularidad y las posibilidades multimediales de la “voz”. El análisis del “carnaval” en la Edad Media y el Renacimiento realizado por

Bellatin llama escritura no es más que la imagen, naturalmente diferenciada de la visual, es decir, imagen escritural o verbal. En ese sentido, es un tanto desacertado decir que la imagen señala el carácter incompleto de la escritura:

la escritura se presenta definitivamente como algo incompleto, que no alcanza a transmitir todo su sentido: a su manera, también, un negativo pero de orden material, prosaico, concreto, una cárcel, la cárcel del lenguaje. Si imagen y voz son los dos atributos del espíritu sin cuerpo que se presenta como «fantasma», en Mario Bellatin imagen y voz aspiran a superar el «estorbo del texto». En su asimilación implícita texto-cuerpo, el cuerpo del texto es un estorbo de la imaginación (García, 2017: 65).

Sin lugar a dudas, García es el único crítico que ha leído en Bellatin una influencia platónica, sin embargo es difícil de fundamentar que el archivo platónico afiance en Bellatin la “tradición del desprecio de la escritura” (65) o la invocación de una “metafísica de la presencia, posible residuo de los estudios teológicos que se acreditan en el currículum de Bellatin” (65). Bellatin ha declarado en incontables ocasiones su pretensión de experimentar un texto –sea él su lector o autor– de forma inmanente (*Underwood portátil, Escribir sin escribir*). Así, el texto no es un estorbo, sino un campo de potencias infinitas que se alcanza con una impotencia no de la escritura, sino de todo medio (cfr. 1.2.3). Del mismo modo, aunque la “presencia” en Bellatin sea un resabio de sus estudios teológicos (cfr. 1.2.), no tiene que ver con la metafísica que Derrida ha combatido, sino que se presenta más cercana a la expuesta por la pasión filológica y los efectos de tangibilidad producidos por/con textos, imágenes, gestos, objetos, cuerpos (cfr. 5.5).

Los experimentos formales de Bellatin no incorporan otros elementos (como las fotos o performances) porque parten del supuesto de una falta o debilidad de la escritura a la hora de expresar, tampoco presuponen una equivalencia entre la escritura y la imagen; sino que parten de otra premisa, que entiende a la escritura como una fuerza que se encuentra más allá o más acá de cualquier palabra e, incluso, de ella misma: así, el autor dice escribir “sin escribir”, o llevar a la escritura a una “pre-historia literaria” (1992/04/12) o, más específicamente, “contemplar los textos como si fueran imágenes” (*Condiciones*, 2008: 10), realizar “sucesos de escritura” entendidos como “acciones plásticas” (*Disecado*, 2011: 19) y dedicarse “sólo a escribir y a tomar fotos” pues entre

Bajtín es, indudablemente, el mejor ejemplo de cómo el marco teórico textualista permitió articular la “cultura escrita” y la “tradición oral”.

la foto y el texto no hay más que una “amalgama” que “significa que no puede existir una sin la otra. La imagen [visual] sin el texto y viceversa” (*El libro*, 2012: 124).

Los experimentos de Bellatin se ubican en “un umbral entre géneros”, entre “una estética literaria tradicional y la estética de los discursos mediáticos”, entre “construcciones ficcionales” que vuelven “más compleja la noción de real” (Schmitter 2016: 229-230). Efectivamente esto es así, y lo es al punto de leerse en los mismos textos de Bellatin: en *El gran vidrio*, por ejemplo, ha dicho que escribir desde el no-tiempo y la no-tierra –es decir, desde el vaciado como lógica constructiva– implica construir “un verdadero tiempo que en efecto no existe” y que por eso mismo lo considera “más real que el real” (2007: 163). Por lo tanto, lo que un crítico se debe formular es, en realidad, ¿Qué noción de real supone la inespecificidad de medios? (cfr. 5.3).

En ese sentido, Link (2009, 2015) sostiene que las lógicas que atraviesan las producciones de Bellatin no tienen tanto que ver con el orden del registro sino del encuadre. Lo que debe entenderse como un afán por interrogar la relación vida-mundo a través de “particulares concretos”, explorando experiencias de la intemperie, presuntas, hipotéticas y conceptuales. Similar observación realiza Laddaga (2007) a través del concepto “puntos de existencia” y al abordar la relación de los textos de Bellatin con performances, instalaciones y otras formas compositivas.

Por su parte, el mismo Bellatin también ha señalado la influencia de lo cinematográfico como lógica temporal y narrativa, en relación con la extensión y la fragmentariedad de sus textos (Hind, 2001). Así, lo inter-artístico o la expansión de “lo literario” no sólo tienen que ver con la incorporación de “otros” componentes, sino con un modo de pensar la temporalidad de la escritura, su materialidad, su extensión y su estatuto (en relación con la verdad, la violencia, la experiencia, por ejemplo). Estas interrogaciones nos envían, por consiguiente, a los proyectos “no-literarios” que han posicionado a Bellatin en el campo expandido de las artes y que, como hemos señalado en la introducción de este trabajo, carecen casi en su totalidad de abordaje crítico: es el caso de *Cine-vivo* y *Bola negra – el musical de Ciudad Juárez*, por ejemplo.

De hecho, Bellatin considera la lectura de sus textos como “atravesar un arco de experiencias”. Junto a esa consideración en *Underwood portátil* (2004), el autor también propone la coherencia de este conjunto de fragmentos, lógicas y experiencias en una forma visual y epistémica: el imaginario de un niño. Más recientemente, en *El*

libro uruguayo de los muertos, Bellatin han sostenido que su ruta como escritor y creador es “solo fotográfica” pues trabaja “las palabras” como “hechas imagen” pero en “su negativo”: ese entre lugar entre el revelado que aún no se produce y la toma que ya ha sido hecha (2012: 21). Pero si hay registro, no es del orden de una *arché* (como principio y mandato) que espera ser descubierta, sino del orden de lo imaginario: lo inconsciente o, mejor, lo in-sensible, pues se trata de una escritura que intenta “darle sentido a algo que ya no vemos y que probablemente se ha disuelto; pero esa presencia retorna mencionada, como la única forma de registrar su antigua entidad [...] Rastros de objetos, marcas de lo que existió, presencias cuyos tiempos distintos han coincidido en un mismo sitio [...] para ser contemplados como prueba” de la potencia de la imaginación, de la modularidad de la imagen y de los arcos de experiencias que puede configurar la escritura. De ahí que junto con este sentido, se despliegue la idea “de que la literatura está soportada por lo visual”; y el relato (el ‘contenido y la forma’) es “algo que requiere ser visto y después leído; y en este sentido se propone como algo adicional, un suplemento” (Chejfec, 2004).

Estas relaciones definidas como “suplementarias” parecen ser similares a lo que Alan Pauls llamó una “histeria fría”:

En ocasiones, Bellatin incluye ese otro orden en sus libros. De una profusión irónica, la galería iconográfica de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (fotos de familia, postales, recortes de diario, grabados, mapas) pretende probar que el personaje del libro «no es un personaje de ficción». Cada relato de Flores, minúsculo como un pétalo, termina en una imagen de flor igualmente minúscula, menos figurativa que gráfica, que remata el texto como un colofón vagamente ideogramático. Un apéndice de *Perros héroes* compila una secuencia fotográfica que evoca, fragmentándolos hasta volverlos irreconocibles, los extraños ceremoniales a los que se entregan el amo tetrapléjico, el enfermero y la manada de perros belgas malinois. Aquí, en todos los casos, Bellatin hace visible la relación entre la literatura y ese otro orden que la saca de quicio, esta vez encarnado en la imagen, y pone en escena –en una economía estética desconcertante– los mil equívocos que la amenazan: el relato podría ser el epígrafe, la nota al pie, el prólogo o el epílogo de la imagen; la imagen el condensado, el resumen, la jibarización muda del relato. La literatura apunta su índice a la imagen; la imagen demuestra a la literatura. Pero esta reciprocidad delatora no tiene paz; nada la fija, nada le impone una dirección; no hay ida ni vuelta: escritura e imagen, digamos, están en una relación de *histeria fría*. La imagen no desea exactamente a la literatura: envidia la relación sesgada que la literatura tiene con lo que nombra; y la literatura no desea a la imagen: codicia el modo puntual que la imagen tiene de representar. Lo escrito se delata como insuficiente y llama a la imagen; la imagen nunca alcanza y añora lo escrito. Este régimen de histeria fría tiene un signo fuerte en los libros de Bellatin: es el signo del presente. El presente como tiempo verbal, tiempo casi exclusivo en el que Bellatin viene escribiendo desde hace algunos años [...] Pero Bellatin no está dispuesto a sacrificar nada: quiere el instante y la representación, el

pliegue súbito y el archivo, el *happening* y la duración. Sabe que la literatura podría encargarse de todo, como a menudo lo hace, pero se resiste: habría que “hacer estilo”, “belleza”, y ni siquiera así habría garantías. Bellatin prefiere dejar que la literatura esté en falta y busca afuera –en la imagen, la *performance*, incluso la pedagogía heterodoxa de la Escuela Dinámica de Escritores– las fuerzas capaces de pensar sus vacíos y sus límites, no solo como práctica sino como institución. Es en ese sentido que Bellatin no es exactamente un escritor, o que está dejando de serlo, o que sólo lo es (2005: 3, 5)

La relación entre escritura e imagen es denominada “histeria fría” por Pauls y supone, bien mirado el asunto, una vocación totalizadora. Bellatin aspiraría a la temporalidad de la escritura y de la imagen, a la capacidad representativa de la una y de la otra, al régimen estético de cada una. En ese movimiento, la imagen de la literatura y la figura del escritor sufren una transformación. Esta es: aspirar a ser “el arte contemporáneo”, como diría Laddaga (2007), pero sin abandonar la imagen “moderna” de la literatura y del escritor (Bellatin, *Algo que funciona*, 2016). Es difícil terminar de entender el planteo de Pauls, más si acordamos con Carlos Walker, cuando sostiene que el crítico y escritor argentino

separa lo que en Bellatin se presenta como una sola propuesta; más aún, decir, como Pauls, que la imagen vendría a colmar una pretendida insuficiencia de lo escrito, termina por hacer a un lado la pregunta por el régimen de asociación entre el lenguaje y las imágenes en la obra de Bellatin, e incluso pareciera dejar a la literatura resignada a una complaciente insuficiencia, la que sería de una fragilidad tal, que bien podría ser obturada por el arribo sacro de la imagen (2009: 3).

Lo que olvidaría Pauls, su problema, es que desde Duchamp, “la interacción entre imagen y texto se materializa y se vuelve constitutiva de la representación: todos los medios son mixtos en alguna medida y, aunque el impulso de purificarlos ha sido una de las grandes utopías de la modernidad, no hay ya artes puramente visuales o verbales” (Speranza, 2006: 23). Una afirmación “polémica” de su *Teoría de la imagen*, dice Mitchell –de donde Speranza extrae su idea–, es que “esta interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes ‘puramente’ visuales o verbales, aunque el impulso de purificar los medios sea uno de los gestos utópicos más importantes del modernismo” (1994: 13). Así, Pauls no sólo querría separar algo que Bellatin nunca separa, sino que la estela vanguardista ha juntado de una vez y para siempre. Sin embargo, esta postura también corre un riesgo: que la inespecificidad y la mixtura neutralicen la singularidad y la diferencia de cada medio.

En la perspectiva abierta por Georges Didi-Huberman, lo visual y lo visible coinciden y no coinciden. Es, naturalmente, el resultado de poner a jugar a la imagen con nociones como síntoma y anacronismo en diálogo a su vez con las resonancias de estas epistemes en Sigmund Freud, Walter Benjamin, Carl Einstein y Aby Warburg. Pues lo visible-legible en una imagen es lo manifiesto: lo que se ajusta a los códigos y clasificaciones que pretenden ordenar la visión. Y, por otro lado, lo visual es algo más bien *i-legible* en la imagen, una latencia, un no-saber de la imagen, una incertidumbre que despierta y, por eso mismo, carga con un poder para sacar de quicio al tiempo, a los saberes, a toda positividad e, incluso a lo que “se ofrece a la vista” (Nancy, 2002). Este modo de la imagen, por lo tanto, permanece en resto, en su no-asir y no-dada. Tal “dialéctica”, en los términos de Didi-Huberman, es lo que “supera la oposición de lo visible y lo legible” (2002: 35) y, agregamos, toda tentativa de disolución en lo mixto e inespecífico. Sin embargo, en este punto, preferimos no hablar de “dialéctica” y aludir a estos fenómenos a través de la noción de “analogía bipolar”.

Según Agamben, la analogía “se opone al principio dicotómico que domina la lógica occidental” siempre hace valer su *tertium datur*, su obstinado “ni A ni B” (2008: 25-26). La analogía interviene, entonces, para transformar las dicotomías lógicas (particular / universal; forma / contenido; legalidad /ejemplaridad, y escritura e imagen, podríamos agregar) “en un campo de fuerzas recorrido por tensiones polares, en el cual, del mismo modo en que ocurre en un campo electromagnético, éstas pierden su identidad sustancial” (26). Así las cosas, el sentido y el modo de darse el tercero en la analogía bipolar es a través de “la desidentificación y la neutralización de los dos primeros, que se vuelven entonces indiscernibles” y necesariamente “indecible”. Esto es la condición paradigmática: el “valer para todos” del ejemplo, como “su ser un caso singular entre los otros” (26).

Luego de este rodeo, bien podríamos decir junto con Pauls que la obra de Bellatin hace productiva una “histeria fría” entre fotografía y escritura, entre instante y permanencia, siempre y cuando acotemos que esa relación entre lo visible y lo legible no es esencial o sintética sino, analógica: pues los efectos de la tensión entre lo visible y lo legible no corresponden dicotómicamente a las imágenes, por un lado, y a los nombres, por el otro, sino a la analogía bipolar que los distingue y desdiferencia. A lo largo de esta tesis veremos cómo en la obra de Bellatin las formas o los medios siempre se definirán por su no-ser y esa será su cualidad específica, es decir, su infinita (im)potencia.

Con esto, queremos señalar dos cosas. En primer lugar, y más allá de los aciertos de la crítica, aún no se ha considerado con justeza la radicalidad propia de la intervención de Bellatin: esto es una exploración de la inseparabilidad no sólo entre lo verbal y lo visual (cap. 5), sino también entre lo real y lo imaginario (cap. 4, 6), como entre lo vivo y lo escrito (Parte 3).

En segundo lugar, cada vez que aparece la imagen audio-visual (la fotografía, el cine, el dibujo o el teatro) en la obra de Bellatin supone marcos de interrogación que la exceden y que no pueden terminar de comprenderse si no analizamos el campo de operaciones en el que se inserta. Como se puede advertir al mirar el listado bibliográfico que consignamos al inicio de este apartado, la fotografía aparece en la obra de Bellatin por momentos y con cierta densidad. Pues se trata de una operación que de un momento a otro aparece en cuatro libros y, luego de un intervalo de cuatro años, aparece nuevamente en cinco libros pero en un lapso de dos años. Y, a la vez, la irrupción de la fotografía coincide con otras prácticas en el campo expandido. Es decir, la mera manera de presentarse esta operación demanda pensar una serie de sentidos más bien singulares, eventuales y/o estratégicos.

Así las cosas, la dificultad de imaginar a Bellatin como escritor —es decir, de leerlo dentro de una tradición literaria— quizás no sea un problema crítico, sino una dificultad para analizar y comprender su intervención en un espectro mucho más amplio de operaciones. Tarea, en efecto, dificultosa. No tanto por las destrezas críticas que pueda demandar, sino porque las “obras” aisladas de otras obras hacen perder de vista la función que desempeñan dentro una totalidad que el escritor, a su vez, ha calificado de falsa. Esa impostura que no sólo señala el carácter ilusorio de semejante totalidad o gran obra —en la medida que se encuentra en construcción, inacabada, en constante mutación, si es un sistema lo es abierto—, sino también la imposibilidad de sostener la autonomía de tales mundos: es preciso pensar las discursividades, las genealogías, temporalidades y los otros mundos que atraviesan los universos autónomos de Bellatin. Por eso mismo, aunque críticos sagaces se han aventurado a meditar la experiencia de lectura, los mejores análisis son, según mi opinión y descontando excepciones, los que han propuestos series de lecturas que van más allá de una obra o de un procedimiento. No tanto porque articulen un gran caudal de obras, sino porque leen generalizando, jugando hipótesis a una idea de totalidad que, aunque siempre “sospechosa” y “engañosa”

(Flores, *La escuela del dolor humano de Sechuán*), se presenta como el modo de leer que exige una obra de estas características.

En ese punto, interrogar la relación entre escritura e imagen implica algo mucho más amplio que analizar las inserciones de fotografías y dibujos en los libros del escritor, y el trabajo estético sobre la representación que esa operación pueda suponer. Se tratará de tramar series de lectura en y más allá de la obra, de cruzar figuras de análisis, y de indagar comparativamente en cortes temporales en la obra y en el período analizado. Este trabajo, si bien atraviesa todo esta tesis, es el que recuperaremos con más énfasis en la parte segunda y tercera. De modo que solicitamos cierta paciencia, pues en la primera parte Bellatin parece una máquina sin encarnadura en el mundo, una obra autónoma que no admite afuera, cuya serie más cercana es la teología medieval o la filosofía griega. Pero la construcción de esa imagen de los “comienzos” es necesaria metodológicamente, pues volveremos a los mismos textos una y otra vez para leer series distintas: una intermedial, otra antropológica, una latinoamericana-neobarroca, una borgeana, etc.

2. La imagen como máquina de escritura

La primera en plantear la relación entre archivo y escritura en Bellatin fue, sin lugar a dudas, Graciela Goldchluk. La crítica ocupa un lugar destacado entre todos los comentaristas de la obra del escritor, no sólo por sus incisivas contribuciones, por integrar incluso su mundo ficcional en la película *Invernadero* (2009), sino por emprender una gestión más mundana, de índole institucional: desde 2006, junto a Juan Pablo Cuartas y otros colaboradores, Goldchluk viene encarando la labor de organizar y digitalizar el “Archivo Bellatin”.²³

El Archivo Bellatin contiene los borradores literarios personales del autor, que fueron legados por el mismo al Área de Crítica Genética y Archivos de Escritores (CriGAE) de la Universidad de La Plata. La mayoría de los documentos fueron encontrados en el año 2010, en México, y en el año 2011, en Lima, Perú. Estos, en su mayor parte, consisten en un conjunto de manuscritos mecanografiados pertenecientes a la primera etapa de producción del autor, cuando residió en Lima desde el año 1990 hasta *Poeta ciego* de 1998, escrito en Perú, pero terminado y publicado en México, donde reside desde el año 1995. Ya en ese país, gran parte de la producción comienza a realizarse en dispositivos tecnológicos digitales. Estos documentos, que corresponden al periodo 2000-2017, constituyen un conjunto en crecimiento por la aparición de nuevos textos, pero también por obras de la etapa peruana que han sido reescritas por Bellatin, especialmente en el 2005 con motivo de su *Obra reunida*. También cabe agregar que existe contenido multimedia (charlas, entrevistas al autor), y un cada vez más extenso archivo fotográfico, además de películas en cuya producción participó el escritor mexicano.

Después de asumir tal tarea, Goldchluk ha precisado que recomponer o trabajar a partir de los archivos completos de la obra de Bellatin es imposible e innecesario, puesto que el proyecto del escritor cuestiona la idea de archivo a la vez que la persigue como máquina de lectura y, por lo tanto, su producción y su proyecto pueden ser leídos por la crítica –y, según ella, es leído por el propio escritor– como archivo:

²³ Si bien el archivo adopta como fecha institucional “2010”, en la presentación del *Dossier: Mario Bellatin* que Orbis Tertius publica en 2006, Goldchluk menciona un “licenciado” que al que se le encomendó la tarea de “reunir ese archivo” y, con esto, sumar a “una corriente crítica cada vez más interesada en este nuevo suceder de la literatura”, es decir, el geneticismo (2006: 1).

La pone en cuestión porque no encontraremos en la recolección de papeles la posibilidad de ver algo oculto, ni siquiera de establecer una cronología segura; es como si el escritor no descartara nada, simplemente lo reformula (2008: 8).

Este rasgo no sería una excepción o particularidad de un escritor latinoamericano, sino que es una problemática ya señalada por las reflexiones más conocidas sobre la noción de archivo. Jacques Derrida en *Mal de archivo* apuntó que el archivo mismo, y no sólo nuestra compulsión de archivo, no tiene término, no termina nunca, se abre a un resto que le es ajeno, latencia de lo que sospechamos podríamos pero no hemos aún acopiado y, por lo tanto, la posibilidad de la totalidad de archivo no es más que un deseo por seguir archivando (Derrida, 1995). En un sentido totalmente distinto, Michel Foucault afronta esta misma problemática en *La arqueología del saber* al definir al “archivo” como algo que no coincide totalmente con el documento. Término que no debe entenderse como el conjunto de documentos que una cultura guarda como memoria y testimonio de su pasado, ni como la institución encargada de conservarlos, sino como “la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (1968: 217). Explica Foucault:

(En lugar de ver alinearse, sobre el gran libro mítico de la historia, palabras que traducen en caracteres visibles pensamientos constituidos antes y en otra parte, se tiene, en el espesor de las prácticas discursivas, sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos (con sus condiciones y su dominio de aparición) y cosas (comportando su posibilidad y su campo de utilización). Son todos esos sistemas de enunciados (acontecimientos por una parte, y cosas por otra) los que propongo llamar *archivo* (1968: 218-219).

En ese sentido, el *archivo* es para Foucault un sistema (de enunciación) que comprende acontecimientos y cosas. Una regularidad que inscribe una discontinuidad generalizada: en los límites y en las formas de decibilidad (de qué es posible hablar), en las unidades clásicas de “autor”, “obra”, “libro” (en la medida que semejantes designaciones no registran más que un campo discursivo variable y relativo, pues la rareza de los enunciados es inapropiable), en la temporalidad de los enunciados y su conservación (hace que cosas dichas y acontecimientos lejanos ejerzan mayor influjo que enunciados producidos en el presente y viceversa), y en los límites y formas de reactivación y de apropiación.

En ese sentido, las condiciones que han hecho posible un enunciado son también las regulaciones propias de su archivo, entendido ahora como *a priori histórico* de las

prácticas discursivas que, a la vez, regula. Y, por consiguiente, la “inscripción” y el “registro” del archivo constituyen, en realidad, el sistema de su enunciabilidad y funcionamiento, es decir, la máquina social de la que participa y, a la vez, constituye.

Si la obra de Bellatin “sólo puede ser leída como un archivo”, atendiendo las puntualizaciones no de la impresión derrideana sino de la arqueología foucaultea deberíamos preguntarnos ¿Con qué archivos o discursividades se relaciona y de qué manera lo hace? ¿Qué tipo de enunciados reactiva o se apropia? ¿Qué discontinuidad establece en el tiempo histórico y en la memoria social? O, en un sentido an-archivístico –tampoco aludo a la pulsión archivológica de Derrida, sino al sentido más deleuzeano que le da Maximiliano Tello a la práctica anarchivística–, ¿La obra de Bellatin trastoca la máquina social del archivo, introduce en ella un desorden o un caos? ¿Constituye la obra de Bellatin una suerte de máquina anarchivística?

Los límites o umbrales son quizás el campo de operación mismo de la obra de Bellatin. Los límites y formas de conservación de la literatura se encuentran en sus *Cien mil libros* como en su noción de estado inmaterial o gelatinoso de las ideas (cfr. 6, 7). Los límites y formas de memoria es acaso tematizado desde *Salón de belleza* al *Cine-vivo*: ¿Qué clase de espanto ha producido una escritura semejante? O incluso ¿Cómo se formó este triste moridero? No son sino preguntas que colocan la experiencia estética frente a un estado inmemorial o desmemoriado respecto de los archivos que atravesaron una escritura o una institución para-estatal. Al mismo tiempo, todos esos textos “biopolíticos” nos confrontan con la máquina social del archivo y su poder para disciplinar sujetos (la loca, el *freak*). Los límites y formas de la reactivación es quizás el aspecto más problemático de la obra: ¿se lee un latinoamericanismo en Bellatin, por ejemplo en *Las mujeres de sal*? (cfr. 1) ¿Cuál es su relación con el archivo vanguardista o (neo)barroco, qué líneas de contemporaneidad establecen los enunciados de Bellatin, cómo se relaciona su obra con el presente? (cfr. 8, 9, 10) Lo que nos conduce, naturalmente, a los límites y a las formas de la apropiación. La reescritura de su obra, práctica que permite pensar la idea de un contra-archivo entendido como un sistema de reglas propias que sustrae al escritor de la influencia de determinadas instituciones –la literatura, la tradición, el mercado, la crítica–, no es sino una práctica de la apropiación incesante que expone cómo un mismo enunciado es sometido a un constante cambio de lógicas y de condiciones de aparición. Como vemos, se tratan de problemas que aparecerán recién en la Segunda y Tercera Parte de la Tesis.

Volviendo a Goldchluk, y al estado de la cuestión de estas problemáticas, lo que la crítica quiere señalar al definir al proyecto de Bellatin como una “máquina de lectura” es que “cada texto, cada inscripción, funciona como uno de los documentos de esa obra-archivo que sería un error leer por separado”, lo que tampoco significa que “cada lector tenga que conocer todos los textos-documentos del escritor, ya que cada parte del archivo habla por sí, se justifica y se comprende; pero es necesario acceder a una parte del archivo y percibir su existencia, en este caso el proyecto del escritor, para que brinde su sentido” (2008: 8). Ese sentido la práctica con el archivo de la máquina Bellatin es, para Goldchluk, “un testimonio de su pasaje por la cultura del libro, presente en el gesto de comienzo que supone extraer un libro de otro libro, vigente hasta el momento de la publicación de su *Obra reunida*” (2008:6) donde reúne sus textos al tiempo que los dispersa en diversas editoriales. Como podrán advertir, la lectura de la crítica recuerda a la realizada por Sandra Contreras sobre la obra de Aira: la superproducción de *nouvelles* y su diseminación en pequeñas y grandes editoriales cuestiona, simultáneamente, la lógica del mercado como el valor “antimercantil” establecido por el campo literario (2002).

Como vemos, la noción de “archivo” de Goldchluk no remite tanto al campo de operaciones que delimita Foucault, sino que entra a jugar con otras nociones –influidas, entiendo, por el pensamiento de Derrida y de Roger Chartier–, como la de “obra” y “cultura del libro” e, incluso, con la práctica editorial del escritor. Es decir, por un lado tenemos la pregunta de ¿cómo el archivo se relaciona con la obra, cómo o qué leer en aquello que la voluntad del autor separó de la obra y confinó a una no visibilidad? Ya conocemos los ejemplos de Derrida a propósito de las notas de lavandería de Nietzsche, o de la voluntad de destrucción de Kafka. Ahora, la perspectiva de Chartier, desliza la pregunta a un horizonte que tiene que ver más con la materialidad textual, y menos con el conjunto de enunciados de un texto. Es decir, ¿Acaso el archivo permite leer un gesto de escritura alternativo, una máquina de lectura diferente que la obra propulsa incesantemente?

Frente a tales interrogaciones, nosotros agregamos: ¿Convendría pensar las dinámicas de publicación como una operación an-archivística, entendiendo al mercado del libro y al canon literario como una discursividad plegada al poder de la máquina social del archivo y, al mismo tiempo, entendiendo que la textualidad breve y la práctica de reescritura instauran un caos en la idea de libro y obra acabada? Estas

interrogaciones reorientan el estado de la cuestión, y nos abren a nuevos caminos críticos.

Las obras de Bellatin son como “Parpadeos”, dijo Pauls (2005), “entregas” dijo mucho antes Palaversich (2003), mientras que Laddaga, terminológicamente más proliferante, ha sostenido que la obra de Bellatin

Se compone de una multitud de pequeñas entregas, episodios anuales, semianuales, como si Bellatin quisiera que el lector, más que leer los monumentos pausados que realiza, siguiera el despliegue continuo de una práctica (2007: 10)

Frente a tales consideraciones, Cote Botero señala que la dinámica de publicación de múltiples novelas breves “impone la idea de que estamos leyendo una especie de serie antes que un conjunto de libros independiente”. Y explica:

En el caso de Aira la periodicidad es un reflejo de la ya mencionada fórmula de aceleración de escritura, llevada a la publicación. Para el caso Bellatin, *la serie* es la forma que debe tomar la construcción de un archivo de pruebas, muestras parciales o ensayos de un proyecto total. Mientras Aira plantea la serie como un resultado de la constante “huida hacia adelante”, Bellatin la define en “Tiempo de crisantemo” con la imagen de un regreso, pues se trata de entregas parciales de los resultados de seguimiento de un plan: “Cada uno de los libros es un aspecto de un libro que vengo redactando desde que era niño... (*Condición de las Flores*, 13) (2014: 48).

Más allá del dudoso contrapunto entre Aira y Bellatin –pues lo que Cote Botero dice de Bellatin, ya lo había dicho Martín Kohan de Aira en 2005–, da en la tecla al hacer retornar la lógica de la publicación y de la edición a un campo operacional propiamente archivístico. Pero en el apartado de dieciocho páginas titulado “Archivo”, la crítica no hace más que comprobar que el proyecto escriturario de Bellatin “no precisa, ni quiere, resolverse en una única forma” y, por eso hace que sus obras “se conviertan en sus propios archivos instantáneos” (212), o se detiene en analizar cómo el escritor construye, especialmente en sus libros fotográficos, “falsos archivos” como “principios para una escritura verbal o fotográfica” (197) o, de un modo borgeano –el cual, dicho sea de paso, Bellatin reniega– el “archivo de lo que no fue” desea “equiparar el deseo de ocurrencia con la ocurrencia misma” y “en lugar de realizar el proyecto de una obra basta con realizar el recuento de ella para observar el modo en que los efectos de una pulsión se confunden con los de un acto” (213). Todo esto está para demostrar que las nociones de “proyecto” y de “procedimiento” permiten apreciar las “lógicas de la creación donde la obra es apenas un elemento de la experiencia que en ella recomienza

siempre y donde escribir es registrar parcialmente los elementos de esa ocurrencia” (2014: 12) y, en ese influjo, el objeto libro funciona “como un archivo parcial, una huella de una labor de escritura que se extiende más allá de los límites del objeto” (55).²⁴

Salvo el envío a Borges –que ya pensaremos con mayor detenimiento (cfr. 11) –, todo lo que dice Cote Botero es absolutamente cierto. Sin embargo, la crítica sólo se detuvo en la idea de archivo como “prueba” o “huella” y olvidó interrogar esa cualidad singular que ella misma había subrayado al comienzo de su tesis, es decir, el trabajo sobre el archivo como “imagen de regreso” y, por consiguiente, nunca se preguntó lo que el razonamiento dejaba por sí sólo en el horizonte. ¿Cómo y a qué regresa Bellatin? ¿Cuáles son las formas, los procedimientos y las figuras que utiliza para construir tal “imagen”? E, incluso, ¿Esta dimensión de la imagen del retorno no sería también una forma de entender cómo la escritura de Bellatin se expande más allá de los límites del objeto libro e, incluso, del objeto “literario”? Pues rápidamente podemos deducir que al leer la obra de Bellatin como archivo se observa un cuestionamiento de la literatura que, sin ir más lejos, él mismo ha formulado tanto en entrevistas, como en su obra misma al decir que “lo literario no está en el lenguaje” sino en “otros elementos” que se encuentran “un punto más allá” (*Shiki Nagaoka*, 2001; *Condición de las flores*, 2008; *Escribir sin escribir*, 2014).

En el 2014, el mismo año en que Cote Botero entregó su tesis de doctorado, Cuartas entregó su tesis de licenciatura. Es curioso que la escritura de Cuartas “comience” en el punto justo que el razonamiento de Cote Botero se suspende:

Bellatin retoma escrituras anteriores, este es un aspecto clave de su escritura, pero debemos insistir en su reverso, que es una dimensión que escapa estructuralmente a una perspectiva textual: el carácter *objetual* que adquieren esas escrituras en el mismo sentido que un manuscrito lo tiene para un geneticista. Este carácter ‘objetual’ de la escritura a la que se retorna emerge con ese mismo retorno; es decir, en un movimiento que ya supera la simple dialéctica de lecto-escritura, Bellatin retorna sobre su escritura convirtiéndola en objeto a revivir. Esto mismo es “escribir sin escribir”. Bellatin ha dicho que “escribir sin escribir” es “no pasar por ese espacio [el de la escritura] pero que se construya, sin embargo, un libro” (Ríos: 2007). Es decir, una tendencia a abandonar una intención expresiva en la escritura y a hacer valer los derechos de lo omitido, lo silenciado, el vacío, tendencia que tiene sus picos en el uso de otros medios, como la fotografía o la puesta en escena como medios de seguir escribiendo (sin

²⁴ Entendemos que este aspecto de la obra de Bellatin tiene menos que ver con las nociones de archivo que con otras problemáticas, las intermedias por ejemplo, que analizaremos en la segunda parte de este trabajo.

escribir). Este “no pasar por el espacio” de una escritura que exprese le da derechos a la omisión, al vacío, pero también a lo objetual, o sencillamente podemos decir que el carácter de esa omisión o de ese vacío es objetual en la medida en que estos textos no están ahí como signo expresivo más que de sí mismos (2014: 8).

En efecto, interrogar la literatura más allá de los límites del objeto supone, paradójicamente, un rasgo objetual de tal procedimiento: un modo de leer, sí, pero también un procedimiento que expone una literatura en *estado de archivo* (Ruiz, 2018). Y ese procedimiento –el afamado *escribir sin escribir*–, al menos en lo que el archivo respecta, no podría ser simplemente la “falsificación” del archivo, o la inclusión de archivos “no-verbales”, o la simulación de un archivo que finalmente no existe. Es, en efecto, todo eso, pero algo más que se encuentre en el origen mismo de la escritura: la aplicación de una negatividad generalizada *hacia* la propia obra que asume el nombre genérico de “vacío”. Si el archivo es la ley de lo que puede o no ser dicho o visto, Bellatin no ha hecho más que tratar a su obra como una máquina archivística, y con ese gesto que es a su vez una operación archi-filológica, *comienza* su obra: asumiendo una ley propia.

En ese sentido, la tesis de Cuartas es en la actualidad la mayor y única contribución en este punto, pues con meticulosidad se encarga de relevar aquello que Cote Botero dejó en el tintero: las formas en que Bellatin retorna o recomienza. Es decir: nos muestra escrituras que regresan a una nueva escritura, la puesta en funcionamiento de escrituras que sobreviven a una sustracción primera al aparecer en una nueva edición o en otro libro y, fundamentalmente, cómo esto va generando un sistema de sustracción –la borradura de referentes– que puede verse ejemplarmente en *Efecto invernadero* (1992), y no sólo en sus manuscritos, sino también en las primeras reediciones de la novela en Perú y en México. Es esto lo que Cuartas llama “poética y política del *recomienzo*” (8). Pero Cuartas da un paso crítico polémico que aunque no opaca ni anula su brillante aporte, borra el primer gesto de aquello que él mismo quiere leer. Pues asume que *Las mujeres de sal*, la primera novela publicada de Bellatin, no participa de modo alguno en el sistema creativo del autor y, por lo tanto, es *Efecto invernadero* –y sus derivas– el verdadero inicio de la obra, de su poética “clásica” y su política venidera.

La carrera literaria de Bellatin comienza con *Las mujeres de sal* de 1986. La publicación de esta novela es tan interesante como la novela en sí, en la que salvo algunos rasgos que pertenecen a nuestro escritor, no se aprecia en su mayor parte una ruptura con lo que se

venía escribiendo hasta ese momento. Bellatin encarga a una imprenta cupones de preventa para la publicación de *Las mujeres de sal*, que valían para cada comprador un ejemplar de la novela cuando fuera publicada con el dinero de los cupones: es decir, vende la novela antes de publicarla. El detalle interesante de estos cupones de preventa es la calidad con la que se hicieron, ya que se confiaron a una imprenta especializada en tarjetas; este cuidado en lo que podría ser un mero medio para publicar, nos hace sospechar en una solapada acción literaria, acaso un lejano antecedente de los *Cien mil libros de Mario Bellatin* [...] (Goldchluk 2012). Luego de pasados algunos años, cuando se ha desenvuelto su poética basada en la reescritura y reutilización de trabajos anteriores, es interesante volver sobre esta acción y releerla a la luz de lo que el escritor entiende por “escribir sin escribir” [...] ¿No involucra esta venta de lo que aún no está una temporalidad que, como veremos, está contenida en todas sus escrituras, especialmente en su archivo? El trabajo presente intenta captar un comienzo de esta práctica, que es el núcleo racional de su poética literaria y que consistirá en la creación de las cincuenta y cuatro páginas que constituyen *Efecto invernadero* (5-6).

El argumento de Cuartas está muy bien orientado. Sin embargo, el crítico cuenta un relato sobre las circunstancias de publicación de *Las mujeres de sal* y prefiere quedarse con la “acción literaria” antes que con la posibilidad de interrogar los vacíos propios del texto. Es curioso que Cuartas, sin saberlo y desde otra perspectiva, termine haciendo lo mismo que Cote Botero, quien nos cuenta que desde su primera novela Bellatin ha ideado estrategias para “no simplemente escribir” un libro, sino también “intervenir en los protocolos” tradicionales de publicación de “primeras novelas” y, acto seguido, nos cuenta el mismo relato y, al igual que Cuartas, vincula el procedimiento inaugural con el proyecto más actual de *Los cien mil libros*.

Bellatin eligió un sistema de bonos de pre-publicación que replicaba el modelo de la recaudación de fondos que se usaba en Lima para dar curso a otro tipo de proyectos sociales. Se imprimieron una serie de tarjetas de invitación que por el valor que luego tendría cada ejemplar permitieron publicar el libro en la Editorial Lluvia. Vendió 800 bonos. El canje entre el bono y el libro se llevó a cabo el día de la presentación. Como se trataba del primer libro uno podría decir que el escritor se inventó antes que la novela. Nadie había leído una sola línea y ya estaba toda vendida, el libro habría podido publicarse en blanco. De esta manera no sólo se hizo posible la publicación sino que se intervino el orden usual de ocurrencia de los acontecimientos en la práctica literaria. A propósito de este evento, altamente simbólico, Bellatin ensayaba ya, tal vez sin saberlo, la hipótesis que ha repetido en varios textos y entrevista y alrededor de la cual se articula su poética y es que es posible que exista un escritor sin palabras. [...] La campaña de bonos de pre-publicación de su primera novela se encuentra en correspondencia con los recientes rituales de elaboración manual que observamos en *Los cien mil* donde el contacto físico renovado entre el productor y el objeto terminado está inscrito en la huella digital del autor que acompaña cada ejemplar de la producción. (Cote Botero, 2014: 40).

En realidad, nada es tan curioso como parece. Pues, aunque Cote Botero no la cite y Cuartas sí, detrás de los dos está la misma fuente. Ninguno de los críticos la refiere, pero es muy probable que este relato haya sido extraído de la entrevista que Goldchluk le realizó a Bellatin en el 2001.²⁵ No puede ser una casualidad, entonces, que ella misma sea la que inaugure este particular modo de ver la primera novela de Bellatin en que la misma se reduce a un gesto completamente sustractivo.²⁶

El comienzo de la escritura de Mario Bellatin tiene varios relatos diferentes, todos ellos verdaderos. Su primer libro fue escrito a los diez años y contaba historias de perros: supuestamente lo guardó su abuela, única que no se escandalizó por el proyecto, pero fue imposible recuperarlo. Su otro primer libro, escrito a los 26 años en Lima, fue vendido por suscripción, se llamó *Las mujeres de sal* (1986), tiene un epígrafe de Juan Carlos Onetti y agotó una tirada de mil ejemplares, pero no se reeditó. Sin embargo, la escritura de Bellatin no sería lo que es hoy sin *Efecto invernadero* (1992), una novela producto de tres años de escritura con una Underwood portátil, en una casa de la zona de Barranco, en Lima, a pocos metros de la casa que perteneciera al poeta César Moro, donde transcurre gran parte de la novela (Goldchluk, 2008: 7).

Bellatin comienza tres veces. El mismo escritor nos remite a estos tres comienzos en esa suerte de primer manifiesto titulado *Underwood portátil. Modelo 1915* (2004, 2005). Y, aunque todos ellos sean “verdaderos”, sin embargo Goldchluk prefiere quedarse con el tercero. Es apreciable que la elección no está motivada por seguir filológicamente los procedimientos del autor, como lo hará después Cuartas, sino por seguir las palabras de Bellatin, las que se pueden leer, además de en *Underwood portátil*, en esa primera entrevista realizada por la crítica y que a modo de augurio tituló *Mario Bellatin, un escritor de ficción*:

El proyecto real, o sea toda esta sistematización, ya comienza a partir del segundo libro *Efecto invernadero*, que se convirtió en un pretexto para encontrar esa estructura, esa retórica propia. Claro, se convirtió en un libro como de mil páginas, mil doscientas páginas [...] Y de pronto, en una semana de lucidez, cosa extraña, se me dio la posibilidad de leerlo como si fuera un texto ajeno, y entonces lo único que hice fue sacar. Porque yo siempre quería terminar la novela, quería más páginas para terminarla. Y entonces lo único que hice fue sacar, no moví nada, sólo saqué (Bellatin 2000: 10).

²⁵ Dice Bellatin en esa entrevista: “Todo ese tiempo en realidad estaba escribiendo mi novela. Cuando acabé la novela la publiqué vendiendo bonos de pre-publicación entre mis compañeros. Creo que es la novela de mayor tiraje que he tenido hasta el momento, *Las mujeres de sal*” (2000: 8)

²⁶ Operación que evoca indudablemente al texto de Giorgio Agamben “El autor como gesto”. Para nuestra perspectiva, no resulta problemático que el autor sea reducido a un gesto, sino que el vaciamiento sobre la obra que produce el gesto no habilita las lecturas, sino que parece detenerlas. Pues si el autor es un gesto –eso ilegible que hace posible la lectura–, lo que habría que interrogar es, justamente, esa ilegibilidad que Agamben denomina “vacío legendario”.

Se hace evidente, entonces, que las palabras de Bellatin son las que impulsan la formación de ese imaginario “archivístico” y, a la vez, “neovanguardista” (por “conceptual” y “procedimental”), en el que el trabajo del escritor con sus manuscritos crea una poética que no se captará sino mucho después y, en la medida que no es ningún milagro secreto, se convertirá con el tiempo en el Santo Grial de la crítica. Me refiero a:

Las mil doscientas páginas, que se convirtieron en cuarenta y seis para la primera edición, posiblemente se encuentren en un sótano de la residencia de un diplomático, entremezcladas con los documentos propios que este agregado cultural trajo de Francia. Hasta el momento no logramos que el presunto guardián involuntario las encontrara, aunque tampoco negó su existencia. Encontramos, sí, 20 hojas que nos alcanzó José Carlos Alvariño donde queda testimonio de reuniones de amigos en las que ensayaban (Goldchluk, 2008: 8).

Este Santo Grial no es, en absoluto, una invención de Bellatin *a posteriori*. En la presentación de *Efecto invernadero* realizada en La Estación Barranco, de la que participaron Carmen Ollé y Guillermo Niño de Barranco (Mujica Pinilla 1992), como en la primera entrevista de Bellatin luego de la publicación de su novela, el escritor confirma que “La novela en una primera versión tenía 400 páginas, pero me di cuenta que podía decir lo mismo construyendo el lenguaje a lo mínimo” (1992/4/12). Es decir, reduciéndola a unas cincuenta y cuatro páginas (ese es el número oficial de la primera edición, obviamente son menos páginas de escritura descontando las páginas en blanco). Así las cosas, fue Ramón Mujica Pinilla el primer crítico sugestionado por el dato del “proceso creativo”, al punto que lo introdujo –engaño aparte– como un “efecto de lectura”, es decir, como un elemento producido por las operaciones de la escritura y no por el imaginario que el autor introduce discursivamente en la figuración de su obra. Dice el crítico: la “obsesión miniaturista” del escritura hace que “las 54 páginas de *Efecto invernadero* produzcan en el lector la impresión de haber leído quinientas” (1992).

En el 2008, Goldchluk compila *Condición de las flores*, libro que incluye manuscritos pre-redaccionales de la obra temprana del escritor, relativos a *Efecto invernadero*, *Canon perpetuo*, *Poeta ciego*. La apuesta es pionera, me refiero a la curación de manuscritos de un escritor vivo –recordemos la reflexión que Cuartas nos ofrecía sobre este punto–. La edición, sin embargo, no ofrece un estudio introductorio, sino que se limita a la notación al pie de página.

Se reúnen en esta sección algunos textos recogidos, tal cual fueron tipeados por Mario Bellatin en su Underwood portátil, modelo 1915. El tiposcrito con correcciones manuscritas, que puede ser considerado pre-texto de *Efecto invernadero*, fue proporcionado por Carlos Alvarino en febrero de 2007, en Lima, durante un viaje que tenía como objetivo principal el rescate de algunas de las más de mil páginas que formaron los manuscritos de esta novela cuya primera edición de 1993 abarca cuarenta y cuatro páginas. En noviembre de 2007, la psicoanalista rosarina Laura Benetti trajo a Buenos Aires nuevos textos escritos por Mario Bellatin en Lima, durante los años de análisis en que el autor construyó su sistema de escritura. Algunos impresos en computadora, pero la mayoría tipeados. En relación a los impresos en computadora, Bellatin declara que sus primeras experiencias con el procesador de textos pertenecen a *Salón de Belleza* (1994) y parte de *Poeta Ciego* (1993). *Decidimos publicar los textos de la Underwood*. Cuando hay dos versiones, elegimos la primera (30. El resaltado es mío).

Las anotaciones reponen todo tipo de datos de gran interés crítico, el lugar en el que se halló el archivo, la persona que lo proporcionó, qué tipo de archivo es, cuál es su relación con algún libro publicado y, a lo largo de cada texto, hay puntualizaciones sobre las variantes que la crítica juzga importante. El hecho de que todos los manuscritos se reúnan bajo el criterio inargumentado de haber sido producidos por la máquina de escribir resulta un tanto inquietante, pues parece una decisión más bien “estética” —que se suma a la estela construida por el propio Bellatin en su texto *Underwood portátil*—, lo que contrasta un poco con el rigor evidenciado en las notas. En ese sentido, y sumado a que el libro es abierto por “Condición de las flores”, un texto del escritor a medio camino entre la ficción y el ensayo —donde los nombres de diferentes flores introducen una temporalidad que reflexiona sobre el archivo, la escritura y las imágenes—, el volumen parece presentarse como una extraña criatura: ser de ficción y filológico, simultáneamente.

Aún más complejidad genera el “Post Scríptum” que Goldchluk encomendó a Link que no ofrece consideración alguna sobre el proyecto editorial, ni el ejercicio curatorial, simplemente formula unas puntualizaciones analíticas que convendría atender. Para Link, “el desastre” es “la condición de posibilidad de la des-escritura” que los textos de Bellatin “vienen exponiendo con tenacidad” (135). Y, por eso, el “único enemigo, en estos textos que se postulan como fotos imaginarias, es la realidad (es decir: la cultura)” (136). Sus últimas palabras son: “El texto no es una ensoñación, sino una fantasmagoría. El texto no es un registro de nada más que de un gesto” (136). ¿Qué implica pensar al texto como una fantasmagoría? ¿Si lo que el texto registra es un gesto, cómo interrogarlo? ¿Cómo podríamos deslizar estas consideraciones sobre los

fantasmas y los gestos en el archivo? Es decir ¿Importa el archivo?, o mejor: ¿Qué importa del archivo?

Explicemos mejor estas interrogaciones. No es que el “sujeto” o el “archivo” no importen, sino que lo crucial es la función del discurso (del archivo) que un conjunto de enunciados y acciones ejercen. A su vez, ese ejercicio articula un poder que determina la posición del que habla, el lugar que ocuparía en relación con un saber-poder, con lo decible y lo visible, con formaciones discursivas y no-discursivas (recordemos la definición de *juegos de verdad* de Foucault), en suma, la función que ejerce en un conjunto o espacio: el manicomio, la prisión, la ciencia, la cultura letrada.²⁷ Que el texto sea una fantasmagoría que registra un gesto, nos invita a pensar un devenir de las fuerzas: aquellos puntos relativamente libres, puntos en mutación y en resistencia que tuercen las regularidades y la posición sujeta del hablante por el discurso/archivo.²⁸

O como diría Didi-Huberman: cada vez que percibimos en un testimonio aquello que está diciendo en su silencio; cada vez que vemos lo que un documento muestra en su ser incompleto, comprendemos que el saber necesita también de la imaginación.²⁹

²⁷ “Pues el archivista no elige las palabras, las frases y las proposiciones de base ni según la estructura ni según un sujeto-autor del que emanarían, sino según la simple función que ejercen en un conjunto: por ejemplo, reglas de internamiento en el caso del manicomio, o bien en el de la prisión; reglamentos disciplinarios en el caso del ejército, de la escuela” (Deleuze, 1987: 44).

²⁸ “A la historia de las formas, archivo, subyace un devenir de las fuerzas, diagrama. Pues las fuerzas parecen en «toda relación de un punto a otro»: un diagrama es un mapa, o más bien una superposición de mapas. Y, entre un diagrama y otro, se extraen nuevos mapas. Al mismo tiempo, no hay diagrama que no implique, al lado de puntos que conecta, puntos relativamente libres o liberados, puntos de creatividad, de mutación, de resistencia; de ellos, quizá, habrá que partir para comprender el conjunto. [...] ¿Qué curiosa torsión de la línea fue 1968, la línea de las mil aberraciones! De ahí la triple definición de escribir: escribir es luchar, resistir; escribir es devenir; escribir es cartografiar, soy un cartógrafo...» (Deleuze, 1987: 70-71).

²⁹ Es lo que señala Didi-Huberman en *El archivo arde*: “Bien sabemos que las *imágenes de archivo* no pueden contribuir ni a la *arché* ni a la totalidad de la historia en cuestión. Para aquel que quiera saber, y especialmente para aquel que quiera saber cómo, el saber de este milagro puede ofrecer aún reparo. Es un saber infinito: la infinita aproximación al acontecimiento y no su comprensión en una certeza revelada. No hay ningún “sí o no”, ni “omnisciencia o negación absoluta”, ni “revelación o velo”. A través de la destrucción misma y de la destrucción de los archivos de la destrucción, se tiende sobre esto un brutal velo, que sin embargo deja entrever un poco – y así nos sacude – cada vez que percibimos en un testimonio aquello que está diciendo en su silencio; cada vez que vemos lo que un documento muestra en su ser incompleto. Por esta razón el saber necesita también de la imaginación. Cuando las imágenes desaparecen, desaparecen también las palabras y los sentimientos – es decir, la transmisión misma [...] Así, el archivo no es ni reflejo del acontecimiento ni tampoco su demostración o prueba. Siempre debe ser trabajado mediante cortes y montajes incesantes con otros archivos [...] Nunca hasta ahora mostré verdades tan brutales, pero nunca hasta ahora tampoco nos había mentido tanto, en la medida en la cual abusa de nuestra credulidad; nunca hasta ahora había sufrido tal cantidad de destrucciones. Jamás, parece – y esta impresión reside en la situación misma, en su carácter ardiente – experimentaron las imágenes

Archivo e imaginación es, por lo tanto, una relación que abordaremos a lo largo de esta Tesis, especialmente en la primera parte. No porque queramos impugnar ninguna afirmación crítica, sino porque cada uno de estos movimientos que detallamos exponen que en el archivo ninguna verdad será revelada, ni siquiera la verdad del “proceso creativo”, apenas un ardor de lo real que ilumina un espacio vacío en el que el sentido se va deslizando a través de series que el lector, el crítico y/o el autor sostienen en un campo de operaciones y de correlaciones de fuerzas atravesado por la imaginación y el montaje. Por eso, en el archivo de Bellatin ubicaremos un corpus latinoamericano que instaure una problematización que atraviese toda su obra (cfr. cap. 1, 4, 5, 8, 10), pero también un archivo antropológico y jurídico-teológico que aparezca como problemática biopolítica (cfr. cap. 2, 8, 9, 11).

Pero volvamos a la cuestión del archivo y su relación con la obra y los procesos de edición. En *Condición de las flores* la primera novela de Bellatin, *Las mujeres de sal*, es nuevamente excluida. No menos cierto es que de momento no se cuentan con manuscritos de esa obra, lo que refuta bastante mi argumento o exigencia. Pero un estudio filológico, de haber existido, fácilmente hubiera podido reparar, al menos nominalmente, en esta falta de archivo, más cuando carga con un rasgo singularísimo: es la única obra temprana que brilla gracias a una ausencia ejercida por el archivo, por la crítica, y por el autor; *Las mujeres de sal* es la única novela de la obra temprana del escritor que no ha sido reeditada hasta la fecha.

Semejante exclusión, hay que decirlo, es –o en algún momento empezó a ser– una suerte de impostura. Pues la novela no-reeditada se transformó en un material de escritura de *Lecciones para una liebre muerta*, es decir, en 2005: tres años antes de que Goldchluk realizara y anotara su compilación de archivos, y nueve años antes de que Cote Botero y Cuartas escribieran sus tesis. Se podría decir que advertir esta situación no implica una decisión crítica deliberada. Sea. Sin embargo, y más allá de la negatividad en la que Bellatin sumió su primera novela, en *Underwood portátil. Modelo 1915*, texto publicado por primera vez en 2004, y que todos los críticos leen para hacer las consideraciones de los “tres comienzos” de Bellatin, el escritor alude directamente a la importancia que para él supuso y supone la *imagen* –no el texto– de *las mujeres de sal* (2005: 500-505), en *Gallinas de madera* (2013) agrega otras referencias, y a partir

más duplicaciones, exigencias contradictorias y rechazos cruzados, manipulaciones inmorales e improprios moralizantes”.

del 2014 –quizás antes– en casi todas sus grandes intervenciones públicas se ha referido de un modo u otro a la misma cuestión. Y como quien dice *ayer mismo* –el 23 de marzo de 2019– el escritor publicó en su *Instagram* la tapa del libro, es decir, la imagen del libro, del texto nada.

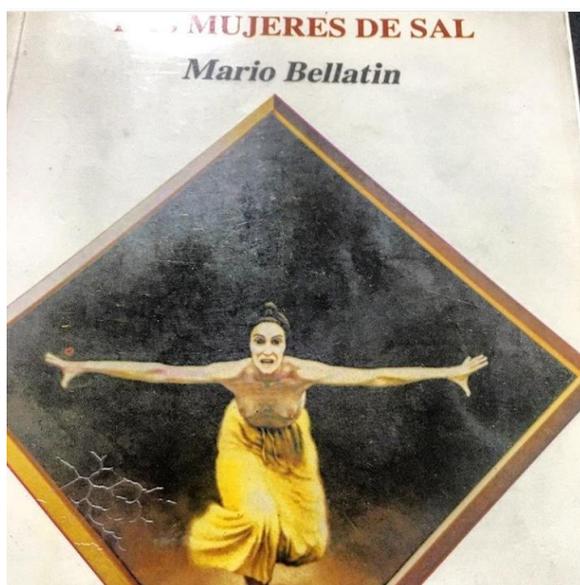


Figura 1. Fotografía de la tapa de *Las mujeres de sal* tomada por Mario Bellatin. Fuente: Instagram @mbellatin. Disponible en: www.instagram.com/p/ByWiuBT199P/. Nótese cómo ha sido saturado el título –por la luz o un programa de diseño– al punto de borrar el artículo plural.

¿Acaso no se vuelve evidente que *Las mujeres de sal* designa un campo de operaciones muy concretas que, por lo tanto, deberían permitirnos leer algo de mayor alcance que su escena editorial y que, lógicamente, recarga de sentidos ese *gesto*?

Además de todo esto, *Las mujeres de sal* va a contracorriente de la frecuencia de publicación que la obra de Bellatin nos acostumbró luego de *Efecto invernal*, es decir, una o más novelas por año, sumadas a sus reediciones de casas editoriales y formatos de todo tipo. No obstante, entre la primera novela y la segunda pasaron seis años. Con esto quiero señalar que luego de la icónica “acción literaria”, hoy hartamente celebrada por la crítica, a través de la cual Bellatin vende su primera novela, el escritor en realidad se calla, se llama al silencio por seis años y parece dejar de escribir –pues archivos de ese periodo no hay, apenas un cuaderno de anotaciones, *El cuaderno de teología*–, o al menos de publicar. En otras palabras, allí no hay “éxito” alguno, sino retrospectivamente. Cobra relieve, en todo caso, una ausencia o suspensión de obra que permanece impensada. Y que, por lo tanto, nos aventuraremos a abordarla en el segundo capítulo.

Entonces, si estamos de acuerdo con que Bellatin construye a través del vacío, ¿cómo no analizar ese primer vacío operado en el primer libro y su archivación?³⁰ Y, por otro lado, si decimos que la poética y la política del autor está signada por el *recomienzo*, ¿cómo no leer allí, en esa sustracción que instauro la no-reedición y la subsecuente reescritura solapada, un gesto iniciático de tal poética?

Frente a este estado de la cuestión, podríamos concluir que hay cierta agotamiento por parte de la crítica a la hora de volver la mirada no sólo a la “primera novela”, sino también a la forma no homogénea y fluctuante en que aquélla participa de la “obra” y, de manera más interesante, de los gestos que la obran, es decir, su desobra. En suma, se trata de una resistencia a la comprensión del vaciamiento que atraviesa *Las mujeres de sal*, lo que lleva a ignorar la inseparabilidad entre la obra y la no-obra, el acto y la potencia. Se ignora, por lo tanto, una experiencia completa de desobra.

La hipótesis se presenta sola: frente a *Las mujeres de sal* los estudios críticos replican una operación influida por la propia retórica del escritor, poniendo a funcionar un conjunto de imágenes en lugar de un texto que primero el autor y luego ellos mismos han practicado cierto procedimiento sustractivo, en la medida que abandonaron la potencia de su lectura: algo que, como esperamos demostrar, queda todavía.³¹

³⁰ Digo “archivación” en el sentido jurídico y policial de “archivar” un expediente o caso, es decir, sustraerlo del curso legal o investigativo, y ponerlo en un lugar –un cajón, un *closet*– en donde se le sustrae temporalmente su operatividad.

³¹ El único que le otorga una importancia decisiva a *Las mujeres de sal*, inexistente en la crítica, es Francisco José López Alfonso en *El cuadernillo de las cosas difíciles de explicar* (2015). Dice el crítico: “Inserta en la Obra y releída a su luz, *Las mujeres de sal*, su primera concreción, manifiesta gran importancia. Esta novela, publicada en 1986, no es simplemente la primera; es también su principio en cuanto contiene muchas de las ideas y obsesiones que rigen el desarrollo de la producción de Bellatin. Es una especie de almacén o semillero cuya presencia es fácil rastrear en muchas de las siguientes novelas” (2015: 17). Esta importancia reside, sin embargo, en el análisis hermenéutico de la misma y no repara en las discontinuidades o disyunciones que establece su silencio posterior, sus no-ediciones subsecuentes y su recuperación como material de escritura e imagen. Es decir, se pierde el gesto, su desobra. Recién al final del texto el análisis se tuerce, y repara en elementos que no venía observando: en el suplemento “ficcional” que supone la curación-edición de Goldchluk en *Condición de las flores*, y para nuestra sorpresa formula de modo parcial la hipótesis que en este apartado interrogaremos en profundidad: “Realmente importa poco que los textos proporcionados por la psicoanalista a la ficticia editora-narradora Graciela Goldchluk —o al menos los editados— no incluyan los originales de *Las mujeres de sal*. Lo interesante es que *Gallinas de madera* cubre un vacío, contando cómo estos textos fueron a parar a manos de una psicoanalista. El vínculo intertextual influye así tanto en la producción de *Gallinas* como en la comprensión de *Condición de las flores*. También las referencias a ese libro fundacional, que termina por ser el único libro, afecta a la comprensión de *Gallinas de madera*, pues abre una radical hipótesis lectora [...] la posibilidad de que *Gallinas de madera* y especialmente su primera parte, «En las playas de Montauk...», sea una de esas historias imaginadas por el hombre inmóvil” (154). Esto es así, como esperamos demostrar. Pero no sólo *Gallinas de maderas*, sino una serie mucho más amplia de texto

¿Qué hay, entonces, detrás de esa resistencia crítica que es a la vez una resistencia puesta a funcionar por el propio autor? ¿Qué sentidos se despliegan en esas operaciones de reconfiguración de la obra y sus imágenes? En ese sentido, es preciso especular en torno a *Las mujeres de sal*: ¿Qué imágenes atraviesan el texto? ¿De qué formas de imaginación e imaginarios participa? ¿Una vez editado, qué nuevas reescrituras lo volvieron a hacer funcionar, y de qué maneras, en relación con qué problemas? Estas son las preguntas y problemas que abordaremos en el primer capítulo de esta parte.

Finalmente, es preciso explorar: ¿qué suspicacias o cautelas generó o genera *Las mujeres de sal* en el sistema Bellatin como para no volver a editarla desde entonces? Y, del mismo modo, ¿Por qué a partir del 2005 e, inclusive en la actualidad, esa primera novela que aún sigue sin ser reeditada comienza a ser re-adquirida de diversas formas? Así las cosas, este problema que abordaremos en el tercer capítulo, nos exige pensar dos movimientos: tramar las series de lo que en Bellatin se va clausurando o callando progresiva o abruptamente como la forma en que configura posibilidades de (re)escritura.

participa de esta “escritura inmóvil”, sugiriendo la imagen de que el “primer libro” es el “único libro”: pero esa singularidad resta ser explicada.

0.4. El problema: crisis de lo viviente, crisis de la literatura en América Latina

Hemos señalado anteriormente que el problema general que atraviesa la obra de Bellatin es el cuestionamiento del estatuto literario. Delinamos en el estado de la cuestión una serie de interpretaciones críticas producidas por premisas semejantes (relectura, afuera, anacronismo), luego desglosamos esas tres grandes posturas en tres problemas específicos que plantea la obra de Bellatin (la imagen como reflexión de lo sensible, como máquina de escritura y como pensamiento de la literatura). Sin embargo, todavía no hemos especificado las condiciones del planteo de un problema semejante.

En los debates actuales en torno a la literatura latinoamericana de este último finiséclo, el problema del estatuto literario ha tomado nuevo vigor. En diciembre de 2006, Daniel Link sube un texto a su blog que un año después será publicado en *Cyberletras* y cuatro años más tarde aparecerá en *Aquí América Latina: una especulación*. Nos referimos a “Literaturas postautonómicas” de Josefina Ludmer. Texto que viene a postular que “muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura”, quedando en un “adentro-afuera”, “carácter diaspórico” que las hace ser y no ser literaturas.³²

Este renovado interés es, de hecho, el costado crítico de un fenómeno artístico que en el influjo de reflexionar sobre sí mismo busca la incorporación de lógicas y funciones mixtas de escritura y de prácticas relacionadas con otras tecnologías, otras

³² Sintetizo ordenadamente los postulados centrales de Ludmer. Según la crítica, ciertas literaturas actuales: 1) no pueden ser leídas con criterios o con categorías específicas de la literatura como autor, obra, estilo, escritura, texto, y sentido; 2) vacían "la literatura" de densidad, de paradoja, de indecibilidad, de potencia crítica, restituyendo la ambivalencia; 3) no poseen *un valor literario*; 4) suspenden las formas del juicio, o dejan operar la ambivalencia; 5) se fundan en dos evidentes postulados: todo lo cultural (y literario) es económico-político, y viceversa; toda la realidad es ficción, y viceversa; 6) reformulan las ya dichas categorías como “realidad y ficción”; 7) disuelven los géneros; 8) desarticulan la dicotomía clasificatoria de la literatura (social-comprometida, nacional-cosmopolita, etc.).

formas de producción y otras artes.³³

Como puede observarse, el planteo de las literaturas posautónomas y sus diversas derivas supone un problema historiográfico que implica, según los críticos de Ludmer, cómo sostener que en un determinado momento la literatura “ya es” posautónoma o “ya no es” autónoma (Dalmaroni, 2010; Giordano 2010, 2017).

En efecto, a lo largo y ancho del siglo XX se han producido no pocos momentos en que la fragilidad de los paradigmas estéticos y/o artísticos ganó notoriedad e impacto. Así, la mera postulación de algo así como una “posautonomía” implica colocarse en una línea temporal y teórica con 1) la experiencia vanguardista de comienzos de siglo, 2) la transformación epistemológica en la teoría e historia del arte que se viene produciendo desde los años veinte y treinta, y 3) la cultura pop y las propuestas neo-vanguardistas en tanto formas de experimentación artística que coinciden, sintomáticamente, con una mutación antropológica en los años sesenta.

Ya señalamos anteriormente que la teoría del arte ha asumido como premisa teórico-metodológica una inespecificidad medial. Desde 1914, los *ready-made* de Duchamp instauraron además de una crítica a la institución artística y sus paradigmas de valoración, una suerte de imagen donde el arte y la figura del artista adquieren una cualidad *cualquiera*.³⁴ Esto ha sido reinterpretado a lo largo de los años por las artes

33 Ver, por ejemplo, Bourriaud (2004a, 2004b); Escobar (2004), Link (2005, 2009, 2015), Laddaga (2006, 2007, 2010), Speranza (2006), Giordano (2010, 2017), Canclini (2010). No le concierne a esta investigación ofrecer un estado de la cuestión teórico-crítica de este asunto, además ese trabajo ya ha sido realizado por distintas investigaciones recientes. Las mejores versiones son la de Marina Ríos (2018) y la de Gianna Schmitter (2019). Lo que nos interesa precisar aquí son los problemas que la crisis de la literatura le plantea a nuestro objeto de estudio.

³⁴ Las intervenciones de Marcel Duchamp, en especial sus *ready-made*, han signado en la imagen de las artes una situación de perplejidad que sigue actualizándose aún en el presente (De Duve, 1998; Oyarzun, 2000). Como se recuerda, en 1917 la Sociedad de Artistas Independientes rechazó *La fuente* por no considerarla arte (analizaremos esto con mayor detenimiento en 4.1). Ese no-arte o an-arte fue menos opaco después: cuando Duchamp definió la elección de los *ready-mades* como “completa anestesia” y “delectación indiferente” (1961: 69). Los *ready-mades* expulsan el conocimiento técnico como facultad constitutiva del arte, indiferencian la utilidad y lo inútil en los objetos de arte, desechan la noción de autor como voluntad creadora, la de creación como producción originaria, y desarticulan el ideal del “buen gusto” de un modo no dilemático. La técnica en la obra de Duchamp es la cola por donde ingresa lo histórico y lo político (lo hiper-histórico), tal como lo expone Antelo (2006): un anuncio de *Caras y Caretas* de 1918, “luz barata para todos” (52), retorna como archivo o elemento compositivo de *Étant Donnés* (1966), el aparato técnico del *ralentisseur* comparte la misma lógica temporal las *Creaciones de polvo* (47); lo escatológico como técnica compositiva en la mancha de semen en *Paysage faitif* (1946), o el invento de la máquina de café-molinete en *Le grand verre, a Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923). Se trata de un anacronismo que es también un an-arquismo: con medios mágicos, invisibles, dactilares o escatológicos, Duchamp reflexiona sobre las tecnologías analógicas y telecomunicacionales. Por otro lado, que “arte” pueda ser *cualquier* cosa (una belleza de indiferencia),

visuales, incluso la crítica advierte en la literatura latinoamericana contemporánea un “efecto Duchamp” (Speranza, 2006; Carranza, 2009) o evitando el nombre de artista, se ha pensado la literatura de las tres últimas décadas en relación con las teorizaciones vanguardistas: la literatura “empieza de nuevo”, como las vanguardias, no se trata de una autocritica de la institución, sino de la “reinención” del proceso artístico.

Así las cosas, el “retorno de las vanguardias” parece presentarse como una inscripción traumática, una realización imaginaria de un deseo trunco y, al decir de Maurice Blanchot respecto del surrealismo, un fantasma: “Lo que sucede es que ya no está aquí o allá: está en todas partes. Es un fantasma, una brillante obsesión” (1949: 61). Según Julio Premat, “en el debate Burger/Foster, es Foster (en *El retorno de lo real*) el que tendría razón: es la neovanguardia la que realiza los ideales de la vanguardia, y es a partir de allí que se transforman duraderamente moral, institución, poder, obra y artista (62).³⁵

Más allá de estas consideraciones, no podemos dejar de vincular las nociones de la posautonomía a un pensamiento artístico que viene erosionando las formas fijas y los esencialismos teóricos. Si hoy resulta tan natural hablar de “inespecificidad” o “fuera de sí”, o “inter-medialidad” es porque su tradición no es en absoluto incipiente. En 1928 Paul Valery profetizaba en *La conquista de la ubicuidad* (1928) que el crecimiento, la flexibilidad y la precisión de los medios transformarían las técnicas artísticas y los procesos de invención llegando “quizás a modificar la prodigiosa idea de arte”, generando una distribución de lo “sensible a domicilio”: pues “las obras adquirirán una

por extensión lógica, implica que no hay un “sujeto” del arte y que “artista” es una singularidad *cualquiera* inmiscuida en el mundo.

³⁵ Además del pionero trabajo de Foster (1996), en América Latina este problema fue tempranamente meditado en *Las vueltas de César Aira* (Contreras, 2002) y, recientemente, Premat ha renovado el interés por el problema (2013, 2015, 2017). Pero la producción académica es mucho más extensa. Por ejemplo, *Escritas de sí, escritas do outro* (2007), enfoca estas problemáticas en relación con el retorno del autor y el giro etnográfico en Carvalho, Vallejo, Cucurto, Noll, Aira y Santiago; *La vanguardia y sus retornos* (Donoso Macaya: 2010) se propone leer la obra de Eltit, Bellatin, Aira y Bolaño entendiendo a la vanguardia, siguiendo a Deleuze, no como una utopía no realizada, sino como una con-fabulación *afectiva, salvaje, engañosa y en potencia*; *Comunidades efímeras: grupos de vanguardia y neovanguardia en la novela hispanoamericana del siglo XX* (Castañeda, 2010); *Desbunde y felicidad* (Palmeiro: 2011) traza una serie de Eloísa Cartonera a Néstor Perlongher en la que lee un entramado de experiencias estéticas y políticas desde los ochenta y al siglo XXI en Argentina y Brasil. Encontramos también una línea que retorna a las vanguardias para comprender los fenómenos de inter-medialidad, es el caso de *Estrategias intermediales* (cfr. Schmitter, 2019: 47-60) y *Figuraciones del arte* (Ríos, 2019). También encontramos ediciones que vuelven sobre el asunto, por ejemplo *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo, 1990-2006* editado por Montoya Juárez y Esteban (2008), *Beyond Bolaño. The global latin american novel* de Héctor Hoyos (2015) y *Un asombro renovado: vanguardias contemporáneas en América Latina* editado por Bush y Castañeda (2017)

especie de ubicuidad. Ya no estarán solo en sí mismas, sino todas en donde haya alguien y un aparato” (1283-84).

Ocho años después, la primera parte de esta cita aparece en el epígrafe del ensayo de *La obra de arte* de Benjamin. En ese envío, la ubicuidad que imagina proféticamente Valéry, parecen realizarse en las prácticas artísticas que analiza Benjamin.³⁶ En definitiva, de lo que se trata es que el pensamiento de Valéry y de Benjamin, como también el de Guillaume Apollinaire, Aby Warburg y Carl Einstein, entre muchos otros, son experiencias críticas que nos permiten apreciar una transformación de la imagen del arte que, según Didi-Huberman (2002: 33), supone una “mutación epistemológica de la historia del arte” que no se ha extinguido en cuanto proceso, y que tuvo lugar en las primeras décadas del siglo XX, particularmente en Alemania y Viena en una constelación sintomática del exilio provocado por el fascismo.

Habría que asumir cierto *des-tiempo*, como dice Contreras, pero no sólo de la teoría latinoamericana, sino también mundial. Situación que implicaría interrogarnos si lo que la posautonomía define es, en realidad, no sólo una situación ontológica o material de la literatura ya producida o constitutiva de la literatura (Giordano, 2010), sino, más bien, un “modo de lectura” que atraviesa el presente

La siguiente ya es seguramente, más que una hipótesis, una evidencia: la idea de que, en el contexto de las transformaciones del imaginario artístico de las últimas décadas y, desde luego, del estatuto mismo de lo real en el mundo de simulación y la mediación de las imágenes, la ficción atraviesa, por lo menos desde fines del siglo XX, un proceso de mutación y re-significación [...] Es una vía por demás interesante, creo, para *situar(nos en)* nuestras lecturas del presente: pensar, por ejemplo, la posautonomía como un estado de la lectura –Ludmer diría: modos de leer– antes que como una serie de rasgos de la literatura del presente; hablar de lecturas, antes que de literaturas, posautónomas (Contreras, 2014)³⁷

³⁶ Sinteticemos rápidamente algunos de sus postulados. La técnica: a) cuestiona las relaciones de producción y el estatuto de la cosa en la medida que modifica las relaciones de autenticidad, originalidad y copia; b) de la mano de la imagen modifica la percepción del mundo; c) re-orienta la realidad a las masas, la transforma en visual y massmediática; d) modifica la relación lector-autor en la medida que incorpora en el seno de dicha relación el elemento “aparato”; e) transforma la idea de representación de la realidad; f) la “facultad” o “capacidad” artística ya no constituye un conocimiento personal o especializado sino que es producto de técnicas colectivas y de aparatos pertenecientes a un patrimonio; y finalmente g) la técnica en tanto lógica opera políticamente, puede hacer revolucionario el arte (marxismo) como también destruir la humanidad (fascismo).

³⁷ Estoy citando las palabras preliminares de Contreras en el “Coloquio Internacional Ficciones en transición”, que se desarrolló los días 22 y 23 de Agosto de 2014 se realizó en Rosario. La actividad se enmarcó en un proyecto de investigación que Sandra Contreras dirige junto con Alejandra Laera, Álvaro Fernández Bravo y que integran Luz Horne, Cristian Molina, Mariana Catalin, Marcos Zangrandi,

Fue Borges quien formuló este asunto que plantea Contreras, pero que advirtió con tino Link: ¿acaso no es el cómo se lee el pasado (en el presente) lo que produce o transforma, en el presente, la literatura (del futuro)? (Link, 2003, 2015). Así, en “Notas sobre (hacia) Bernard Shaw” (1951), dice el escritor: “si me fuera dado leer cualquier página actual –ésta, por ejemplo– como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil” (Borges, 1974: 747).

¿Acaso Ludmer no lee la literatura por medio de una hipótesis o interrogación semejante? ¿Se podría hablar “hoy en Argentina (en América Latina) de una literatura paradójicamente diaspórica, no solamente por sus territorios y sujetos (y por su posición respecto de la literatura y la ficción), sino por sus modos de circulación y de lectura? ¿Qué fin o deceso hay allí decretado?³⁸ ¿El hecho de que “junto a los bestsellers y a las escrituras 'malas', *lights*, de ahora, seguiría existiendo la buena vieja literatura, llena de literatura y con multiplicidad de lecturas” (Ludmer 2006); no es, antes que una amenaza o decreto de muerte, una constatación del anacronismo y de la supervivencia que atraviesan los modos de leer, es decir, la literatura?

Al respecto, la hipótesis fundamental del texto de Ludmer, lo que vale la pena discutir, es la postulación de la ambivalencia como *el* modo (¿dominante? ¿hegemónico? ¿epocal? ¿ético?) de lectura y de aparición de la literatura en el presente.

Mariela Herrero. Además, en el coloquio disertaron invitados como Florencia Garramuño, Paola Cortés-Roca, Félix Bruzzone, Irina Garbatzky, Alberto Giordano, Tamara Kamenszain, Ana Paula Kiffer, Lucía de Leone, Julio Ramos, Luz Rodríguez Carranza, Karl Eric Schollhammer y Viviana Usubiaga. Traigo a colación esta información para que se aprecie que en 2014, la problemática de la posautonomía –si bien replanteada terminológicamente: “ficciones en transición”– supone un elemento de investigación que interpela a un amplio espectro de la crítica.

³⁸ En un texto que analiza el retorno de las vanguardias, Julio Premat entiende que el texto de Ludmer supone “el fin de todo” y, por lo tanto, lo alinea con los discursos del fin de la vanguardia (y de la historia). Explica el autor “la impresión es que el discurso sobre las vanguardias se autoalimenta y se autonomiza de las prácticas, respondiendo a preocupaciones y principios propios de la crítica, poniendo en escena una y otra vez el combate singular de los artistas en contra de la industria cultural. Solo así puede entenderse la recurrencia con la cual, desde los años sesenta, se repite la misma constatación sobre el fracaso y el agotamiento. Tres ejemplos leídos en el libro de Andreas Huyssen *Después de la gran división*: Enzensberg, en su célebre ‘Aporía de las vanguardias’, de 1962, intenta describir ‘hasta qué punto la vanguardia histórica había fracasado en todas sus promesas’; Leslie Fiedler declaró en 1964 ‘la muerte de la literatura de vanguardia’ y el propio Huyssen escribe: ‘Resulta evidente que los sesenta constituyen el capítulo final en la tradición del vanguardismo’ (283-285). A la lista cabría agregarle el libro canónico de Bürger, comentado más adelante, y el apocalíptico concepto de “literaturas posautónomas” propuesto recientemente por Josefina Ludmer, que supone el final de todo: de las vanguardias, de la autonomía, de las clasificaciones, de los enfrentamientos entre escritores y corrientes, del campo a la Bourdieu, de las identidades políticas y literarias, del valor y por fin, del poder crítico, emancipador y hasta subversivo que le había asignado la autonomía a la literatura” (Premat, 2013: 57).

Es de hecho, lo que capta Contreras en relación con los argumentos de Ludmer y la polémica de *Bolivia construcciones* (2006):

No tendría ningún sentido ver aquí algo así como una contradicción; por el contrario, lo que importa aquí justamente es el modo en que la ambivalencia instala en los textos, es decir, en su lectura y en su recepción, algo del orden de la indeterminación (no indefinición, sino más específicamente indeterminación) de valores (2010: 147)

Pensar la ambivalencia como una contradicción puede ser acertado, sin embargo –y aquí reside la sutileza de la crítica– tal posición carece de sentido. Leamos entre líneas: no importa si hay base real para sostener tal cosa, en realidad no importa si es verdad semejante comprobación, no se trata de si “se puede” o “se debe” seguir leyendo de un modo o de otro, sino si allí hay o no hay, si se produce o no sentido. Y lo que define el sentido, nos enseñaron, es el vacío con el que se relaciona: hay sentido (memoria, verdad, política, ética) porque hay un acto de imaginación. Qué implica o supone lo que sucede en esos agujeros o campos estriados y cómo (a través de qué formas, medios, máquinas, armas) se sostiene es, en definitiva, lo que importa: solo en la negación hay compromiso con lo existente.

Como podrá percibirse, la hipótesis de Borges no supone una cualidad crítica sino teórica, puesto que no deduce situación histórico-social-estética alguna (la de su presente o la del nuestro) sino que estableciendo *la* situación (una imagen) de la literatura arriesga jugarla a todos los tiempos, es decir, apuesta a lo infinito y a lo cualquiera. La potencia de la postulación borgeana se ve con claridad en lo que ha sido de Borges no sólo en Argentina o en el mundo, sino en las (re)lecturas críticas. Tomemos por caso la experiencia de lectura de Link. En *Clases*, Borges (“que el cielo exista aunque mi lugar sea el infierno”) acaba siendo arrastrado por la ascesis de San Sebastián; en *Fantasmas* (294), Borges se calla (es en-callado) como las sirenas y ocupa el lugar de una resistencia u olvido operativo (“desde hace años, algunos escritores posteriores a Manuel Puig, Rodolfo Walsh, Osvaldo Lamborghini, a Copi y, también, a Cesar Aira, hemos decidido olvidarnos de Borges”, podríamos agregar a Bellatin a esta lista argentina); en *Suturas* (“Máquina”), Borges es arrastrado por los razonamientos diagramáticos que lo muestran (lo hacen aparecer) junto a Marcel Duchamp y a Andy Warhol como un artista vitalista y pop, en *La lectura* (2017) Borges es apenas una máquina de lectura con que la formación pedagógica lo ha marcado.

Entrevistado por Gabriela Manuli, en enero de 2007, Link explica: lo que él denomina “experimental”, Ludmer “posautonomía”. Y agrega que, por otro lado, habría una “literatura de mercado (que se piensa a sí misma, paradójicamente, como una literatura ‘autónoma’)”. Ese “mercado” es un dominio generado por el bestsellerismo, por los “grandes” premios literarios y las instituciones de enseñanza. En ese sentido, volviendo a *Fantasmas*, el “academicismo” (tal como se entiende en pintura) sería también una tendencia de esa mercantilización del arte: “la peor de las complicidades, la autonomía del arte y sus universales: la lentitud de los movimientos, la duración, el engolamiento, el sentido opaco, la autocomplacencia, el vanguardismo repetido hasta la náusea” (2009: 348-349). Es decir, lo vanguardista despojado de toda ambición y experimentación se convierte en un dispositivo de normalización y un *a priori* valorativo. Esto no es otra cosa que la “retórica” de la literatura a la que alude Bellatin una y otra vez como aquello de lo que se debe escapar.

La autonomía es una antigualla, eso ya lo sabemos, pero en los discursos que parecen olvidar que el lenguaje y la literatura son dispositivos es la autonomía lo que se encuentra palpitando, incluso como negación dialéctica. Recordemos:

La lucha por las formas en Occidente ha sido tan feroz, si no más, que la de las ideas o los valores. Pero las cosas, en el siglo XX, han tomado un encanto singular: es lo ‘formal’ en sí mismo, es la obra reflejada en el sistema de formas que se ha convertido en una apuesta. Y un notable objeto de hostilidades morales, debates estéticos y enfrentamientos políticos (Foucault, 1982: 220)³⁹

Si el siglo XX es una larga batalla en torno a lo formal, es porque las formas tienen un sentido ético y político, en suma, *sensible*. Es esa batalla lo que la posautonomía subraya con más perplejidad que positividad intempestiva y de la que sin lugar a dudas participa: la guerra civil en curso en la que la vida y sus formas se juegan entre los dispositivos de clasificación y las potencias de lo imaginario. ¿Habría sido por azar que la última conferencia de Ludmer que tuvo lugar en *VII Jornadas de Jóvenes investigadores* de la Universidad Nacional de Tres de Febrero se haya enfocado en el “activismo cultural” (2017[2016])? Al respecto, Analía Gerbaudo (2011) señala que en el concepto “modos de leer” resuena el “modos de ver” de John Berger (1972). En el seminario dado por Ludmer en 1985 se desliza una definición concreta: “en la sociedad

³⁹ Fuente original: "Le combat des formes en Occident a été aussi acharné, sinon plus, que celui des idées ou des valeurs. Mais les choses, au xx siècle, ont pris une allure singulière: c'est le 'formel' lui même, c'est le travail réfléchi sur le système des formes qui est devenu un enjeu. Et un remarquable objet d'hostilités morales, de débats esthétiques et d'affrontements politiques [...]".

se enfrentan modos de leer” que también son “formas de acción”, así las cosas, los “modos de escribir” serían una manera concreta de intervenir (o agitar), desde la Teoría Literaria por ejemplo, en esa “guerra” (Gerbaudo 2013).

Entonces, de asumir la existencia de una crisis radical en los modos de leer (es decir, en las literaturas), la pregunta que cabe formular es, entonces, ¿Cuáles son las condiciones historiográficas y antropológicas del asunto? Explica Link en *Fantasmas* que 1918 y 1945 son para Sloterdijk no sólo las fechas terribles que asociamos a las guerras,

sino las fechas de dos inventos decisivos, la radio y la televisión, a partir de los cuales se formará, hacia mediados del siglo pasado, un nuevo dispositivo de contención radicalmente diferente del humanismo, la cultura industrial [...] Radicalmente diferente, sobre todo porque se trata, ahora, de una contención paradójica que sólo ofrece la desinhibición de las potencias del hombre (aún las más atroces). Es por eso que la crisis del humanismo equivale a un retorno del estado salvaje (caos). Se trata de la atrocidad imperialista (la guerra), o el embrutecimiento por los medios masivos, en todo caso lo que se revela es que ese retorno se da en situaciones de alto desarrollo de poder. En ese contexto, se hace necesario volver a pensar una nueva estructura de cultivo propio (“*Kultivierungsstruktur*”), señala Sloterdijk, diferente de la pastoral humanista entendida como política de cría (¿Cómo y para qué reproducirse?). También habrá que pensar, consecuentemente, en nuevas formas de arte. [...] Pero al haber perdido el humanismo su capacidad para producir síntesis políticas y culturales, también cesan los poderes inquietantes de las categorías centrales en su funcionamiento [...] Así es la civilización (o la cultura, según se prefiera) en la que se hundan nuestros pies. Antes del pop, sólo se encontrarán *retombées* (ecos anticipatorios) de la *nova vita* que debemos construir en la lucha de las clases y más allá de las normalizaciones, y de la cual la literatura comenzó dando sus primeras señas” (362-363, 367)

Así las cosas, no es forzado hacer corresponder esta crisis de la lectura/literatura a una “crisis de lo que vive” (2015).⁴⁰ Sin embargo, que las síntesis políticas y culturales de

⁴⁰ Para Agamben, el étimo crisis tiene su origen en dos tradiciones: una médica y la otra teológica: “En la tradición médica, crisis significa el momento en donde el doctor debe de juzgar y decidir si el paciente muere o sobrevive. Se le llama *crisimoi* al día o a los días en que se toma esta decisión. En la teología, crisis es el último juicio pronunciado por Cristo al final de los tiempos. Como pueden ver, lo que es esencial en ambas tradiciones es la conexión con un cierto momento en el tiempo. En el uso contemporáneo de este término, esta conexión es precisamente la que queda abolida” (2013). Para Sloterdijk “ninguna enfermedad puede curarse sin crisis: la crisis es el intento de la naturaleza de, por medio de un acrecentamiento de la tensión, del tono y del movimiento, disipar los obstáculos que estorban la circulación” (2003: 214). Para Agamben, gobernar en la crisis es administrar el desorden y, aun, producir estados de excepción cada vez más profundos en sus alcances. La adopción de la crisis como lógica propia del sistema (la crisis como liberación de la circulación de los flujos –de capitales, por ejemplo) supone la pérdida de un sistema de equivalencias. Se pierde por consiguiente la misma posibilidad de un vocabulario como de toda lógica en la cual fundar sentido, política y vida (Link 2015: 19)

las modernas sociedades sólo puedan ser producidas “marginamente” a través de medios literarios y humanísticos, no significa que la literatura y las humanidades hayan encontrado su *fin*⁴¹, sino que han perdido su estatuto privilegiado y autónomo como dispositivo de contención de caos, es decir, como medios administradores del régimen civilizatorio (Sloterdijk 2000, 2001).

Esta hipótesis establece una situación epistemológica que conviene atender: no sólo las guerras mundiales e imperiales pusieron en crisis al humanismo nacional burgués –y la modernidad misma⁴²– sino que, fundamentalmente, impulsaron también un cambio en la materialidad de los lenguajes. Por consiguiente, lo que entra en crisis es la posibilidad de generar síntesis político-culturales que construyan naciones (literarias o imaginarias),⁴³ pero también la posibilidad de establecer identidades no ya nacionales sino individuales. Lo que se produce en los años sesenta, entonces, es algo mucho más radical: una *mutación antropológica*.⁴⁴

⁴¹ En esta coyuntura, muchas producciones del campo de las ciencias humanas han desarrollado hipótesis apocalípticas en torno fin del arte, la historia y la política (“The death of art” en AAVV, 1984; el “fin de la historia” en Fukuyama, 1992). Sin embargo, en la actualidad, estos aportes lejos de encontrar sustento se transformaron en inciertas predicciones o meras declaraciones preventivas.

⁴² Para Agamben el *nomos* de la modernidad es el campo de concentración (1998, 1999). La teoría poscolonial, por su parte, habla de una crisis en el sistema-mundo de la modernidad colonial (Wignolo 2000; Bhabha, 1994). Recientemente, Susan Buck-Morss ha precisado que “el fin del sueño común a ambos lados del Muro de Berlín, de garantizar que la potencia de la industrialización bastaba para crear una utopía para las masas –en el campo del Este, a través de una utopía de la producción, en el Oeste, mediante una utopía del consumo. Esa ilusión compartida, basada en la creencia en el progreso histórico, fundía dos procesos en uno solo y se llamó a esa única trayectoria histórica: modernidad” (2017).

⁴³ Para una perspectiva similar ver Benedict Anderson (1993), respecto del estatuto imaginario de las naciones. Homi Bhabha, más cercano a Sloterdijk, prefiere hablar de “narrative nation” (1990).

⁴⁴ Desde los años cuarenta (ver la carta dirigida a Franco Farolfi-Parma en *Pasiones heréticas*), Pier Paolo Pasolini ve en las luciérnagas la metáfora de un mundo concreto (campesino, popular, antiguo, amistoso, más cercano a la naturaleza) que la civilización humana hostiliza. Treinta años después, en sus escritos y cartas reunidos en *Escritos corsarios*, las luciérnagas han desaparecido producto de la contaminación ambiental, ahora metáfora de la omnipresencia de los medios masivos de comunicación y el consumismo de una sociedad burguesa que acaba por extinguir esa forma de vida antigua y amistosa. Pasolini denomina a ese proceso “mutación antropológica”. Lo que debe entenderse no tanto en un sentido metafórico, sino más bien material-corporal, como se lee en sus *Cartas luteranas*: “Los hijos que nos rodean, especialmente los más jóvenes, los adolescentes, casi todos son monstruos” (1997: 13). La “muerte del campesinado” y las nuevas experiencias sexo-genéricas en el marco de una transformación o crisis de la “familia” y de las “comunidades” también son conceptualizadas por Hobsbawm como una “mutación antropológica” sólo comparable a la producida en el neolítico (1994: 294, 324). Al respecto, pero desde una perspectiva feminista, Donna Haraway utiliza la metáfora del *cyborg*. En Argentina, Paula Sibilia habla de “hombre post-orgánico” para poner en relación biología e informática desde una perspectiva sociológica y antropológica. Mientras que Daniel Link analiza las diversas experiencias estéticas de los años sesenta en relación con las industrias farmacológicas y tecnológicas (2006) y, más recientemente, se detiene en la alfabetización, la enseñanza de humanidades y la situación de los archivos y lo viviente en lo que él denomina “era de la reproductibilidad digital” como factores productores de una “nueva ontología” (2015). En una línea similar, Francisco Berardi estudia una mutación antropológica producto de la transición tecnológica (2017).

Al mismo tiempo –como razona Link en su proyecto “El giro filológico en los estudios literarios comparados (siglos XX y XXI)” del cual participó esta investigación – que la crisis política-cultural de las humanidades suponga una transformación antropológica y, además, que esos dos procesos sean contemporáneos de una nueva materialidad de los lenguajes nos demanda pensar, como ha señalado Martin Eisner, que el “retorno” de la filología ha originado un tópico capital para la reflexión sobre los objetivos y los métodos de los estudios literarios. Asimismo, corresponde destacar que con el cambio de centuria, este retorno adquirió una nueva fuerza otorgada por la extenuación de la coyuntura. Es decir, la crisis general de las humanidades día a día se agudiza, como igualmente se profundizan los procesos de globalización y las fracturas del tiempo histórico, mientras que los lenguajes y sus materialidades han experimentado una transformación todavía más radical: con la digitalización de los archivos, no sólo la comunicación epistolar ha quedado relegada sino que, sencillamente, los dispositivos de telecomunicaciones que habían puesto en crisis la cultura letrada, hoy en día no pueden existir sin esa digitalidad (Galt Harpham, 2009: 34–62).

A partir del diagnóstico de la “crisis de lo que vive”, no sólo la filología retorna en el cambio de siglo como una disciplina capaz de afrontar un trazado, una relación (de restablecimiento, de edición, de comentario) con los fragmentos de la escritura (Gumbrecht, 2007: 19), sino que éste fenómeno se repite en América Latina con una singularidad que le es propia:

La crisis y reformulación de lo político (y de las políticas representativas tradicionales y hasta de los sistemas políticos y los Estados) que acompaña en América latina a los procesos económicos culturales de los últimos años, sería también una crisis y reformulación de la relación entre literatura y política, de su forma de relación (Ludmer, 2010: 155)

Este es el marco antropológico e historiográfico en el que la posautonomía cobra un sentido radical. La borradura de las identidades literarias coincide con la pérdida de las identidades políticas. Así también, se desvanece la idea de literatura asociada a cierto tipo de verdad, como el régimen de oposiciones binarias que la producía y del cual participó naturalmente la vanguardia histórica: campo y ciudad, social y formal, figuración y abstracción, autor y corriente.

Desde esta perspectiva, la situación crítica de la literatura y los lenguajes artísticos

en América Latina sólo puede ser captada a través de un nuevo régimen, dice Ludmer: la *desdiferenciación*, la *ambivalencia*, la *fusión*. Este régimen, esta máquina de lectura es la posautonomía, un dispositivo o máquina “real-virtual, sin afueras”, que se propone capturar la nueva materialidad de los lenguajes que se caracterizarían como:

un tipo de materia donde no hay “índice de realidad” o “de ficción” y que construye presente y realidad-ficción. Y por lo tanto regiría otra *episteme*. Y lo que contarían en la imaginación pública sería una experiencia verbal [de la lengua: la lengua se hace en ellas recurso natural e industria] subjetiva-pública de la realidad-ficción del presente en una isla urbana latinoamericana (2010: 155-156)

Entonces, si la literatura ha perdido su “potencial crítico” o, mejor, “su capacidad de producir síntesis políticas y culturales”, la situación no podría ser más promisoría: allí no hay que buscar ninguna lapidación, sino la posibilidad que abre la improductividad y la inoperancia.

En síntesis, *la crisis de los lenguajes* coincide con una *crisis de lo viviente* –si no es que se trata de una misma cosa. En ese sentido, el abordaje en torno al caso Bellatin se inscribe en un debate más amplio con la literatura y otras artes latinoamericanas del período delimitado, de interés crítico para el campo de los estudios literarios y comparados. Pero también se inscribe en un escenario productivo signado por el cambio de siglo, la mundialización cultural y la globalización económica-tecnológica. En ese marco, si la crisis de la representación artística y política en el mundo, pero específicamente, en América Latina supone otra *episteme*, es decir, una post-filología acorde a la nueva ontología de los lenguajes, estas condiciones son las que constituyen el horizonte problemático del que participa la intervención de Bellatin y, al mismo tiempo, la topología en la que tendremos que pensar su obra.

Así las cosas, nos preguntamos ¿A través de qué imágenes y formas de imaginación, a través de que operaciones escriturarias y creativas, el caso Bellatin constituye una reflexión paradigmática sobre la imagen de la literatura en Latinoamérica? ¿Qué tipo de relación entre escritura, imagen y literatura podemos reconocer en su producción literaria y creativa? ¿La imagen del estatuto literario compuesta por su sistema-de-saber constituye una modificación cualitativa del estatuto literario en América Latina? ¿Qué tipo de relaciones establece la producción de Bellatin con el cambio de siglo y con el escenario productivo latinoamericano? ¿Produce nuevos modos de aparición y circulación de literatura este sistema-de-saber?

Primera Parte

Desobra y agotamiento

Introducción

La teoría cosmológica actual, mucho más derrideana, considera que no hubo Big Bang, que no hay origen, simplemente que a partir de nada se crea continuamente en el espacio hidrógeno y a partir de allí todo sigue sucediendo (...) No se trata pues de un universo en expansión a partir de un Big Bang inicial, sino de un universo en estabilidad a creación autónoma constante, sin origen y a partir de nada, cuyo soporte funcional es la diferencia y cuyo motor la repetición
Severo Sarduy

En esta primera parte nos proponemos interrogar el origen de la máquina de escritura que llamamos Mario Bellatin. Con este “origen” o “arché” no nos referimos al contenido filogenético, ni a las “intenciones primarias del autor” que puedan leerse en sus manuscritos pre-redaccionales (Cuartas, 2018) que “agrupados en conjuntos coherentes, constituyen la huella visible de un proceso creativo” (Lois en Colla 2005: 56). Pues, en mayor o menor medida, tal idea presupone que el régimen del universal “autor” revelará un proceso creativo (la “obra”) y desplazará por tanto el *a priori* textual por el autoral.

La obra será, para nosotros, otra cosa: los gestos que la obran. Por lo tanto, en relación con los archivos –esos documentos que no participan de la obra más que en su no-visibilidad– preferimos ponerlos en relación con la noción de “imaginación”, como ya lo adelantamos en la introducción (0.3.2). Pues, además de la opción teórica, esta relación entre archivo e imaginación aparece en la obra de Bellatin por lo menos en dos sentidos. En lo que respecta a la formación de *imágenes del archivo* –es decir, las formas de imaginar y figurar el archivo, de reintroducirlo en la escritura como *relato* o *cuento*, en suma, de volverlo, como tempranamente señaló Hal Foster (2004), una práctica o cuestión artística en sí misma– y, por otro lado, a las prácticas *con el archivo*.⁴⁵ Esto se refiere no sólo al trabajo del escritor con sus manuscritos, sino

⁴⁵ En la “literatura testimonial”, la noción “cuentos de guerra” se ha empleado para caracterizar novelas que ficcionalizan la lucha armada en la Argentina de los años setenta (Daona, 2015). Desde ese objeto y campo de estudio, Analía Gerbaudo ha recuperado el concepto “cuento” para leer las formas en que profesores e investigadores auto-figuran sus prácticas en los relatos introducidos tanto en entrevistas, encuestas, consultas, como en libros, artículos, tesis. Como dice Gerbaudo “analizar estos relatos en términos de ‘cuentos’ con sus ‘personajes’, sus estereotipos, sus figuraciones (heroicas, condescendientes,

también al trabajo con las reediciones de sus libros y, de un modo más profundo, a las intervenciones de todo tipo en su propia *discursividad* y en otras a los efectos de (re)configurar su sistema de pensamiento y de acción: su máquina de escritura.⁴⁶

En el origen de la máquina no hay, como recuerda Sarduy, una explosión inicial, sino un universo de estable creación constante en el que se produce diferencia a partir del motor de la repetición. En ese sentido, veremos cómo los comienzos de la obra del escritor, sobre todo la publicación de su primera novela, nos dejarán pensar –de modo contrario al Edward Said de *Bigginings*– no tanto una intervención que prefigura un plan o una proyección estética, sino la corroboración de una suerte de agotamiento o pobreza de experiencia en el sentido con que el famoso texto de Walter Benjamin ha abordado tales conceptos. Un mundo que está cada vez más repleto de experiencias produce, en realidad, una incapacidad de experimentar que lleva a los artistas a vivir cierta pobreza o agotamiento de la experiencia y, con ello, a crear un nuevo barbarismo que hace que la literatura y las artes comiencen de cero en sus obras. En ese sentido, frente a la pregunta de Barth sobre “¿Cómo suceder?” Bellatin responderá a partir del ejercicio de una experiencia estética profundamente negativa: recortando, sustrayendo, vaciando, volviendo la literatura a un estado pre-histórico, es decir, no ir hacia el futuro, sino *volver* hacia él. Se tratará de un particular *feeling back* y, por eso, su gesto más importante –que analizaremos en el primer capítulo– será “volver la mirada”. Símbolo órfico, pero antes, tropo cristiano inscripto en el título de su primera novela: *Las mujeres de sal*.

Ese barbarismo o violencia en Bellatin implica una experiencia de *des-obra*: su no decir otra cosa más que aquello que convierte su intervención en obra, lo que constituye el acto mismo por el cual algo ocurre y subraya la lógica indicial que atraviesa el origen mismo del arte, según Dubois (2008: 106-7), e incluso hace de la

culposas, implacables, etc.) es productivo por dos razones: por un lado, porque evita (con)fundirlos con fuentes que prueben, sólo con su enunciación, la “verdad” de lo enunciado; por el otro, porque permite detectar articulaciones, desarticulaciones, agregados, solapamientos, insistencias, etc., respecto de las prácticas a las que aluden (2006). En ese sentido, metodológicamente ponemos en una situación de indiferencia los “cuentos” de Bellatin tanto en sus entrevistas como en sus novelas, porque ambos comparten una verdad *fantástica*. Es decir: la del deseo de intervención, la de la imaginación de la obra y del archivo, la figuración de una imagen de sí. Y, por otro lado, separamos metodológica estos elementos de las prácticas *con* el archivo. Pues, la reescritura, la reedición o la no-edición, las formas de montar textos o de inscribir un texto en un corpus, son prácticas que suponen otra dimensión operativa y, como veremos, a veces abonan los “cuentos” de Bellatin y otras, sencillamente, los modifican sustancialmente, cuando no, directamente los contradicen.

⁴⁶ Abordaremos la noción “máquina” y su equivalencia –que deliberadamente introducimos– con el concepto de “sistema” sobre el final del primer apartado del Capítulo 2.

desobra una suerte de *ready-made*, según Raúl Antelo, en la medida que obrar supone la obliteración o supresión de la cosa o el objeto, es decir, de la literatura –en este caso–:

Al internalizar los principios sadecianos, Bataille sitúa la obra de Manet como marco inaugural del arte moderno, porque Manet habría sido el primer artista en destruir el tema en pintura. Con Manet, en efecto, arranca el abandono de la trama, que debería ser el pretexto del cuadro. En el caso de *Olympia*, el tema de la prostitución se desdibuja gracias a la manipulación del pintor y eso provoca un corte de relaciones entre causa y efecto, entre texto e imagen. En esas escenas "latinoamericanas", tanto en la *Ejecución de Maximiliano*, como en la *Olympia*, "le texte est effacé par le tableau. Et ce que le tableau signifie n'est pas le texte, mais l'effacement. C'est dans la mesure où Manet ne voulut pas dire ce que dit Valéry –dans la mesure où, au contraire, il en a supprimé (pulvérisé) le sens– que cette femme est là ; dans son exactitude provocante, elle n'est rien." En pocas palabras, la pintura oblitera el texto y su significado no está en el texto escondido, sino en la *supresión* del texto. Coincidentemente, el objeto (el *objet trouvé*, el *ready-made*, la instalación) también oblitera la pintura. Su significado no reside entonces en una verdad secuestrada para el espectador, sino en la supresión de un sentido ya dado (2008b: 28).

En la definición ya clásica de Blanchot, la *des-obra* presenta a la obra del escritor en una temporalidad infinita e inacabada que articula repetitivamente una destrucción y un recomienzo:

El escritor nunca sabe si la obra está hecha. Recomienza o destruye en un libro lo que terminó en otro (...) que la obra sea infinita quiere decir (para él) que el artista, es incapaz de ponerle fin, es capaz, sin embargo, de hacer de ella un trabajo sin fin que, al no concluir, desarrolla el dominio del espíritu, expresa ese dominio, y lo expresa desarrollándolo bajo forma de poder. En un momento dado, las circunstancias, es decir, la historia, bala la apariencia del editor, las exigencias financieras y las tareas sociales, imponen ese fin que falta, liberado por un desenlace forzado, continúa lo inconcluso en otra parte. (...) Sin embargo, la obra –la obra de arte, la obra literaria– no es ni acabada ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más. Fuera de eso no es nada (1955: 17-18)

De modo que a lo largo de esta parte nos proponemos analizar la forma en que Bellatin opone el agotamiento de un fin de siglo XX latinoamericano a una radical experiencia de *desobra* en la que la destrucción y el recomienzo, la obliteración y la fluidez serán los movimientos singulares que acabarán por constituir una completa máquina de escritura.

Capítulo 1

Imágenes del desastre

Mis ojos miraban en hora de ensueños
la página blanca.

Y vino el desfile de ensueños y sombras.
¡Y fueron mujeres de rostros de estatua,
mujeres de rostros de estatua de mármol,
tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas!
Rubén Darío, “La página blanca”

1986, Lima: Bellatin publica en la Editorial Lluvia *Las mujeres de sal* con una tirada de mil ejemplares. Se trata, en sus propios términos, de su “primera novela” (Bellatin, 2005: 502). Retengamos el calificativo.

La novela fluctúa jugando con los puntos de vista de sus personajes-narradores, a partir de la proliferación de relatos a veces con narrador omnisciente y otras veces en una primera persona que se inserta por medio de distintos personajes y acaba por contrastar (o lisa y llanamente contradecir) la narración omnisciente. El resultado: no sabemos nunca lo que pasó. No sólo en relación con el entrelazado de las historias sino, en especial, con lo sucedido con la “experiencia Pachacámac” que pese a ni siquiera saber nunca en qué consiste es, sin lugar a dudas, el gran enigma del texto que, además, conecta de una manera u otra a todos los estrafalarios personajes del mismo.

En la contratapa del libro Raúl Bueno pregunta a propósito de la experiencia Pachacámac: “¿Es éste, acaso, una suerte de neo-arte, entre vanguardista, concreto y naif? ¿Es, tal vez, un ritual mágico, mítico o místico? (están las ruinas de Pachacámac como telón de fondo).”

Como sabemos, el nombre Pachacámac designa a un mito incaico pero también a un templo ubicado en las afueras de Lima, hoy devenido sitio arqueológico. Además de todo esto, Pachacámac es para José María Arguedas el nombre con el que comienza su última genealogía de la literatura peruana. “No soy un aculturado” se tituló el discurso que ofreció en 1968 al recibir como premio el Inca Garcilaso:

No por gusto, como diría la gente llamada común, se formaron aquí Pachacámac y Pachacútec, Huamán Poma, Cieza y el Inca Garcilaso, Túpac Amaru y Vallejo, Mariátegui y Eguren, la fiesta de Qoyllur Riti y la del Señor de los Milagros; los yungas de la costa y de la sierra; la agricultura a 4,000 metros; patos que hablan en lagos de altura donde todos los insectos de Europa se ahogarían; picaflores que llegan hasta el sol para beberle su fuego y llamear sobre las flores del mundo. Imitar desde aquí a alguien resulta algo escandaloso (296)

Bien podríamos pensar que las ruinas del texto son, siguiendo la genealogía de Arguedas, las de Pachacámac, es decir, las de la literatura peruana. En ese sentido, lo que el texto estaría interrogando es su relación con esa tradición entendida como un espacio mítico y originario. Pero si esta marca señala a la literatura peruana y al escritor Arguedas, el epígrafe de *Las mujeres de sal* va en otra dirección. No sólo incorpora un elemento foráneo –uruguayo– al imaginario peruano, sino que, además, instala otro envío que a primera vista parece alejarnos de la “experiencia Pachacámac”, de Perú e, incluso, de lo incaico: “*Aquello era un lío entre prostitutas y macrós, donde había que resolver si la mujer que deja a Juan para irse con Pedro puede llevarse o no las ropas que le regaló Juan. Y si Pedro puede aceptarla con las ropas*” (las cursivas son del texto).

La cita, lo señala la novela, es de Juan Carlos Onetti, pero su origen no se aclara. Pertenece a *El pozo*, la primera novela de Onetti publicada en 1939. El conflicto antro-po-jurídico que sintetiza, para decirlo de alguna manera, no es en absoluto algo menor. Nos referimos al entre-lugar ocupado por la mujer entre el ornamento (las ropas) y el patriarcado (Juan y Pedro). El epígrafe, a diferencia de la artística o mística “experiencia Pachacámac”, funciona como un eco más mundano –un lío de prostitutas y macrós– de la parábola bíblica.

Como relata la Biblia, un día cualquiera en Sodoma y Gomorra tocaron la puerta de Lot unos forasteros que eran, en realidad, unos Ángeles de Dios. Lot, en principio, no lo sabía. Sin embargo, los atendió tal como manda la hospitalidad del Antiguo Testamento. De repente, en su puerta se congregó “todo el pueblo sin excepción, tanto jóvenes como ancianos” (Génesis 19: 4) con un pedido concreto: acostarse con los forasteros. Lot intenta disuadirlos ofreciendo sus hijas vírgenes a la multitud a cambio de la integridad de sus huéspedes. Pero el pueblo quería los ángeles. Ante semejante gesto, los ángeles se revelan como tal y advierten a Lot de la inminente destrucción de la ciudad. Entonces se produce la huida, la posibilidad de salvación de la vida de Lot y la de su familia, pero con una condición tan absurda como concreta: no mirar hacia

atrás. Sin embargo, la anónima mujer de Lot (tal vez llamada Edith) mira la destrucción de Sodoma y Gomorra violando la condición de los ángeles de Dios y acaba convertida en una estatua de sal.⁴⁷

Al igual que el epígrafe de Onetti, el título *Las mujeres de sal* no puede sino hacernos recordar otro perpetuo entre-lugar en que la mujer se encuentra entre la salvación de los unos y la destrucción de los otros. El castigo, bien mirado, es transformarse en una obra de arte (una escultura) o en un memorial (monumento). El inverso exacto del mito fenicio de Pigmalión que Ovidio recoge en *Las metamorfosis* (v. 245-297) donde la estatua Galatea cobra vida gracias a la intercesión de Afrodita quien conmovida por el deseo de Pigmalión hacia su creación le otorga la felicidad que él mismo plasmó.

Pero frente a la imagen de sal no hay felicidad posible. De esa experiencia nos informa Antonin Artaud un día de 1931 en el Louvre al mirar “Las hijas de Lot” (1520) de Lucas van Leyden (Figura 2): “antes de distinguir de qué se trata, percibimos que allí ocurrió algo terrible, y se dirá que el oído se conmueve al mismo tiempo que el ojo” (33).

Unos de los primeros en pintar la escena fue Alberto Durero entre 1496 y 1499. El cuadro “Lot y sus hijas” (Figura 3) se encuentra en el reverso de “La virgen y el niño” también conocido como “Madonna”. Comparando los cuadros se hace evidente que Leyden recreó la diagramación de Durero con quien, de hecho, se encontró en 1520.

Dejo los extractos bíblicos narrativamente más importantes del Génesis 19: “⁴ Pero antes que se acostasen, rodearon la casa los hombres de la ciudad, los varones de Sodoma, todo el pueblo junto, desde el más joven hasta el más viejo. // ⁵ Y llamaron a Lot, y le dijeron: ¿Dónde están los varones que vinieron a ti esta noche? Sácalos, para que los conozcamos. // ⁶ Entonces Lot salió a ellos a la puerta, y cerró la puerta tras sí, // ⁷ y dijo: Os ruego, hermanos míos, que no hagáis tal maldad. // ⁸ He aquí ahora yo tengo dos hijas que no han conocido varón; os las sacaré fuera, y haced de ellas como bien os pareciere; solamente que a estos varones no hagáis nada, pues que vinieron a la sombra de mi tejado. // ⁹ Y ellos respondieron: Quita allá; y añadieron: Vino este extraño para habitar entre nosotros, ¿y habrá de erigirse en juez? Ahora te haremos más mal que a ellos. Y hacían gran violencia al varón, a Lot, y se acercaron para romper la puerta. // ¹⁰ Entonces los varones alargaron la mano, y metieron a Lot en casa con ellos, y cerraron la puerta. // ¹¹ Y a los hombres que estaban a la puerta de la casa hirieron con ceguera desde el menor hasta el mayor, de manera que se fatigaban buscando la puerta. ¹² Y dijeron los varones a Lot: ¿Tienes aquí alguno más? Yernos, y tus hijos y tus hijas, y todo lo que tienes en la ciudad, sácalo de este lugar; ¹³ porque vamos a destruir este lugar, por cuanto el clamor contra ellos ha subido de punto delante de Jehová; por tanto, Jehová nos ha enviado para destruirlo. [...] ¹⁷ Y cuando los hubieron llevado fuera, dijeron: Escapa por tu vida; no mires tras ti, ni pares en toda esta llanura; escapa al monte, no sea que perezcas. ²³ El sol salía sobre la tierra, cuando Lot llegó a Zoar. [...] ²⁴ Entonces Jehová hizo llover sobre Sodoma y sobre Gomorra azufre y fuego de parte de Jehová desde los cielos; // ²⁵ y destruyó las ciudades, y toda aquella llanura, con todos los moradores de aquellas ciudades, y el fruto de la tierra. // ²⁶ Entonces la mujer de Lot miró atrás, a espaldas de él, y se volvió estatua de sal. // ³¹ Entonces la mayor dijo a la menor: [...] ³² Ven, demos a beber vino a nuestro padre, y durmamos con él, y conservaremos de nuestro padre descendencia. [...] ³⁶ Y las dos hijas de Lot concibieron de su padre”.

Varían, lógicamente, los estilos pictóricos de cada uno: el colorido flamenco propio del renacimiento nórdico, por un lado, y el contraste entre luz y sombras que será rasgo constitutivo del tenebrismo holandés de la siguiente década. Sin embargo, la diferencia crucial es la escena incestuosa que Durero no retrata y van Leyden sí. Según la historia del arte, el tema –no tanto la destrucción sino el desenlace sexual– “fecundó la fantasía de los pintores barrocos al permitir mostrar desnudos femeninos en actitud sensual y tuvo un gran auge en la Florencia del siglo XVII dando lugar a numerosas versiones” como, por ejemplo, “Lot y sus hijas” (1649, Figura 4) de Francesco Furini (Pancorbo, 2014: 170).

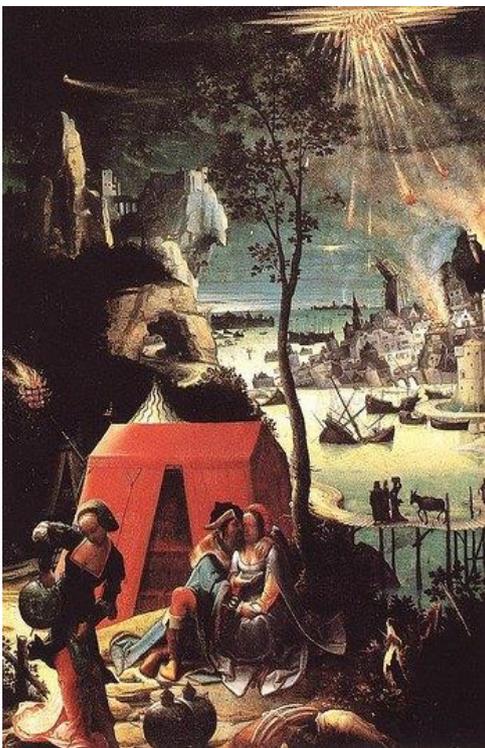


Figura 2. Lucas van Leyden (1520). *Lot and his Daughters* [Óleo sobre tela 48x34cm.]



Figura 3. Albert Durero (1468/1498). *Lot and His Daughters* [Reverso, Óleo sobre tela 52.4 x 42.2 cm]



Figura 4. Francesco Furini (1634). *Lot y sus hijas*. [Óleo sobre lienzo, 123 x 120 cm.]

En ese sentido, la desterritorialización de los sentidos experimentada por Artaud quizás se debe no tanto a la “impresión de desastre”, sino a la perturbación temporal que entrama la diagramación pictórica de Leyden: bajo una ilusión de fondo, el fuego divino consume la ciudad; al frente, como saliéndose del cuadro, Lot y sus hijas están jocosos a punto de acostarse; y en el medio del cuadro, en un puente que conecta la destrucción y la salvación celebrada con un banquete incestuoso, unas sombras negras retratan la huida del padre, las dos hijas y, en el margen mismo del lienzo, casi fuera-de-cuadro, la madre vuelta estatua de sal.

A diferencia de Durero que excluye el incesto y de Furini que excluye el desastre, el horror como fuerza que atraviesa el cuadro de Leyden para llegar hasta Artaud –y quizás hasta Bellatin– no es sino *ese* espaciamiento temporal que aglutina la narrativa del relato bíblico en una sola imagen: una ciudad declarada por Dios como abyecta se purifica con una lluvia de fuego y azufre, según la ley divina unas vidas merecen ser salvadas y otras no (los perversos, que antes de la figura médica del “homosexual” serán llamados *sodomitas*), sin embargo, esas vidas salvadas violan otras leyes (las del incesto) mientras experimentan –gozosos sin mirar atrás– su excepción.

En semejante esquema devenir mujer de sal es hacer la experiencia de un puro entre-lugar en el que una vida se rehúsa a pagar el precio de su salvación, pues entre su vida y la muerte de los otros está por producirse una relación biopolítica inaceptable. Retomando las puntualizaciones de Michel Foucault en “Derecho de muerte y poder sobre la vida” (1976), podríamos decir que en la biopolítica bíblica es Dios quien administra lo viviente –dejando vivir y haciendo morir– en relación con el castigo impuesto. Al igual que la figura del *homo sacer*, el castigo divino también expone un “dar muerte sin cometer delito” (Agamben, 1998: 93-94, 96) que en la medida que define una posibilidad de salvación frente aquello que se condena, demarca un espacio de excepción y, por ende, no sólo expone a Dios como soberano –un soberano clásico–, sino toda una soberanía de lo viviente.⁴⁸

⁴⁸ Ese espacio, más allá de la figura del *homo sacer*, aparecerá en el derecho romano en los tiempos de Cicerón como un *Stilhtand des Rechts*, “interrupción y suspensión del derecho”, es la fórmula “que, según Nissen, al mismo tiempo traduce al pie de la letra y define el término *iustitium*. El *iustitium* “suspende el derecho y, de este modo, todas las prescripciones jurídicas son puestas fuera de juego. Ningún ciudadano romano, ya se trate de un magistrado o un particular, tiene ora poderes o deberes” (Agamben, 2004: 91)

Foucault también ha subrayado que “donde hay poder hay resistencia”.⁴⁹ Por eso, el monolito de sal no sólo atestigua un ejercicio biopolítico, sino también aquella vida singular que le opuso resistencia. Podríamos decir que las mujeres de sal son monstruosas, no por su forma de vida –que desconocemos, pues de la mujer de Lot no sabemos siquiera el nombre–, sino porque reclaman con un solo gesto, por sí y para sí, el lugar de la monstruosidad ascética,⁵⁰ convirtiéndose en un monumento que atestigua la destrucción, rememora la disidencia de la salvación y es, gestualmente, un emblema del eterno retorno: de modo similar a Orfeo, de modo diferente a Odiseo y como *retombée* quizás del Ángel de la Historia benjaminiano (Love, 2007: 5).⁵¹ Y, además, el “volver la mirada”, o también, *backward feeling*, traza una línea de temporalidad retroactiva y negativa, queer está claro, que se opone no sólo lógica sino vitalmente a la de Cristo: “Sígueme y deja que los muertos entierren a sus muertos” (Mateo 8: 22). En ese sentido, parece promisorio seguir este gesto (“volver la mirada”) y abrir la serie con detenimiento.

⁴⁹ Pero la resistencia no es la imagen invertida del poder. Al contrario, ella es “tan inventiva, tan móvil, tan productiva como él. Es preciso que como el poder se organice, se coagule y se cimiente. Que vaya de abajo arriba, como él, y se distribuya estratégicamente” (Foucault 1994:162).

⁵⁰ Este concepto lo empleamos tal como lo ha definido Foucault: una práctica ascética en el sentido “de un ejercicio de sí sobre sí por el cual uno intenta elaborarse, transformarse y acceder a un determinado modo de ser [...] El cuidado de sí es, bien entendido, el conocimiento de sí – en un sentido socrático-platónico –, pero es también el conocimiento de un cierto número de reglas de conducta o de principios que son a la vez verdades y prescripciones. El cuidado de sí es equiparse de estas verdades: es así donde la ética está ligada al juego de la verdad. [...] [Esto también es un problema político] en la medida en que la no-esclavitud es a los ojos de los demás una condición: un esclavo no tiene ética. La libertad es pues en sí misma política. Y además, es también un modelo político en la medida en que ser libre significa no ser esclavo de sí mismo ni de los propios apetitos, lo que implica que uno establece en relación consigo mismo una cierta relación de dominio, de señorío, que se llamaba *arché*, poder, mando. [...] El cuidado de sí es ético en sí mismo: pero implica relaciones complejas con los otros, en la medida en que este *ethos* de la libertad es también una manera de ocuparse de los otros. Y es por ello por lo que es importante para un hombre libre, que se conduce como tal, saber gobernar a su mujer, a sus hijos, su casa. Nos encontramos así también con el arte de gobernar” (1984: 257-264). En ese sentido, la ascesis en tanto resistencia a un biopolítica expone, necesariamente, una soberanía de lo viviente alterna.

⁵¹ Explica Love: “The word ‘trope’ derives from “turn”; it indicates a turning of a ward away from its literal meaning. In reading figures of backwardness as allegories of queer historical experience, I bring together a range of disparate figures, often pulling them out of their original contexts. My aim is to create an image repertoire of modernist melancholia in order to underline both the losses of modernity and the deeply ambivalent negotiation of these losses within the literature of the period” (5).

1.1. Volver la mirada

Miguel Ángel Huamán (1987), profesor de Teoría Literaria de la Universidad de San Marcos de Perú, fue uno de los primeros en reseñar dicha novela. Meritoria, sugirió el catedrático, por la presentación de mundos *sui generis* para la narrativa peruana y, fundamentalmente, por hacer del origen una pregunta estética que se responde en el plano de la estructuración narrativa. Hay que resaltar, entonces, el hecho de que ya en esa primera novela la crítica pueda leer con simpleza una figura que luego será clave en la obra de Bellatin: el vacío.

La “imagen de vacío”, dice Huamán, es lo que “la ficción nos devuelve en el juego de su producción”: una “situación de inautenticidad donde aún no hallamos cómo volver al pasado sin recibir una ineluctable sanción de una historia que día a día discurre hacia el absurdo o la barbarie” (1987: 254). Las palabras de Huamán inspiradas por la novela de Bellatin, por un lado, y la imagen de una estatua de sal de una mujer sin nombre, por el otro, se presentan como un eco que nos conduce inequívocamente a otras palabras, las de Benjamin que, a su vez inspirado en el *Angelus Novus* de Paul Klee, acaba por imaginar un similar entre-lugar donde el ángel de la historia ha vuelto el rostro hacia el pasado para ver

una única catástrofe que amontona ruina tras ruina [...] Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero soplando desde el Paraíso, la tempestad [...] lo empuja, incontinentemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo (1989, I, 2: 310)

Pero la experiencia de la “mala fortuna”, ese *des-astrum*, esa “saladera” dice Huamán, esa “sal” decimos informalmente, está relacionada en *Las mujeres de sal* no tanto con el viento del progreso, sino con unas “fuerzas invisibles” que podrían remitir a la realidad social de Perú. Podríamos inferir que para el crítico *Las mujeres de sal* sería algo así como un síntoma estético –no mimético, lateral, es decir, anti-representacional– de una crisis socio-política emergente. Sin embargo, hay un elemento central que el crítico no menciona y que, además de una forma singular de comenzar, será una constante de la

obra de Bellatin a veces central, a veces lateral, pero siempre presente: la *figura del artista*.

Montiel, el personaje inicial de la novela, es un pintor que, según Ricardo – dueño de una galería de arte– “ha llegado a un estado de rutina donde simplemente [...] el tiempo y la experiencia han despintado el mundo” (12). Montiel no niega la constatación de Ricardo, sino que la generaliza al resto de los personajes. Así, esta suerte de agotamiento estético en donde el tiempo y la experiencia han despintando al mundo es algo que, en realidad, alcanza de una u otra forma a todos: al pintor sí, pero también al galerista, a la curadora, a la regenta de un bar, a una vendedora inmobiliaria, a un cura. Es de ese modo que toda esta extraña comitiva busca, bajo el nombre de “la experiencia Pachacámac”, nada menos que una “realización y una apreciación auténtica”. Palabras que, es evidente, se dirigen a la experiencia social, en efecto, pero también a la propia obra.⁵²

Las mujeres de sal es una novela de artista. Lo que supone también una forma de “volver la mirada”. Pues, en los términos de Sandra Contreras, “tentada por contemplarse a sí misma, la conciencia del artista se tuerce sobre sí y, perdiendo así su parte más importante –precisamente, la que contempla–, se convierte, mutilada, en el Monstruo, un monstruo de conciencia” (1996: 210). Desde sus comienzos, entonces, el escritor se encuentra suspendiendo la contemplación y afirmando una conciencia monstruosa.⁵³ Lo que allí se despliega es un gesto que carga la bipolaridad que expresa el célebre *noli me legere*.

Según Maurice Blanchot, el comienzo de la escritura, es decir, el comienzo de una obra es, en realidad, su des-obra. La escritura no comienza con ella misma sino con un gesto: por ejemplo, la mirada órfica. Orfeo debería instaurar una imagen donde el arte es el poder por el cual la noche se abre, y obrar llevando hacia el día esa desmesura que es el fantasma, es decir, darle, en el día, forma, figura, realidad y, sobre todo, *vida*. Cuando Orfeo vuelve la mirada, abandona su obra (el canto y la salvación que supone) para enfrentarse a un punto mortuorio y ultra-originario: la experiencia no ya de Eurídice sino del fantasma (Blanchot, 1959: 104).

⁵² En el capítulo 3.3. analizaremos esta cuestión en profundidad en relación con la imagen de “el libro en blanco”.

⁵³ Es sintomático que entre las escasas veces que aparezca la palabra “monstruo” en la obra de Bellatin sea, justamente, para hablar de su propia escritura. En *El hombre dinero* (2013) dice: “ESCRITURA: me parece terrible que no haya una forma de expresar al monstruo, la escritura propia” (12).

En otras palabras, la belleza es una experiencia de vacío o, lo que es lo mismo, la vida del arte es una muerte completa.⁵⁴ Por eso, el canto de la nada sólo puede ser recibido por aquel que se ha expuesto a la más paradójica negatividad: la audición del silencio. Experiencia que ha recibido mucha atención también en relación con otro pasaje clásico. Así, según Kafka, Odiseo escapó pero las Sirenas permanecieron. Pues al vacío no se llega por una vía meramente técnica, es decir, con taponcitos de cera, sino en la composición de un entre-lugar, tanto estético como ético.⁵⁵

Es curioso, podríamos decir, que la problemática de la creación y la destrucción bíblica coincida con la problemática de la destrucción y de la salvación de la obra estética, ambas signadas por un “agotamiento de la experiencia”. Tanto en estas figuras e imágenes que mencionamos como en la novela misma: el Pintor Montiel como el Padre Francisco abandonan sus respectivas obras para dedicarse –¡vaya a saber cómo!– a la “experiencia Pachacámac”.

Bien haríamos en leer las problemáticas estéticas del “abandono” en este punto, pero más atinado es atender la nueva relación o contrapunto que dicho abandono establece. Pachacámac no sólo es, como ya señalamos, el origen de una tradición –la literatura peruana y latinoamericana en oposición a la europea, según Arguedas–, sino también un mito/ruina/imagen amerindia cuya lógica no sólo se opone a la soberanía bíblica de lo viviente (avanzar dejando que “los muertos entierren a los muertos”, la destrucción de Sodoma), sino que también disloca las imágenes mesiánicas del progreso y la creación.

En 1534, Francisco López de Jerez dejó sentado que en la mezquita de Pachacámac hay “un ídolo general común a todos, y hay un sabio famoso que tiene la carga de esa mezquita, y los indios creen que él detiene el conocimiento de los eventos futuros, porque él habla con ese ídolo” (Jerez, 1534: 67). Más tarde, en 1589, José de Acosta describió con más precisiones el ritual adivinatorio:

Se dice –y esto se tiene por fuente cierta– que en este templo el demonio hablaba bajo una forma visible, dando repuestas por su *oráculo*, y a veces se veía una serpiente cubierta con colores [...] Los hechiceros y ministros infieles consultaban a sus dioses conforme a

⁵⁴ Desde la perspectiva de Georges Didi-Huberman (2002) la imago funda el carácter mortuorio o fantasmagórico de la historia del arte. Por su parte, Hans Belting sigue ese discurrir de la imago en la edad media y el renacimiento (2002)

⁵⁵ Para una teorización de las sirenas y la política de la negatividad ver *Fantasmas. Imaginación y sociedad* de Daniel Link (2009).

la enseñanza del demonio. Generalmente ocurría de noche; *entraban andando hacia atrás, dándole la espalda* al ídolo e, inclinándose y bajando la cabeza, tomaban una posición fea y así consultaban. Usualmente, *la respuesta fue una especie de silbido atroz o gemido que les horrorizaba* (Acosta, 1589: 254. Los resaltados son míos).

Así las cosas, Pachacámac no sólo designaría la ruina originaria de la literatura peruana, sino, simultáneamente, una forma amerindia de volver la mirada (y el cuerpo) que traza un camino de espaldas hacia el futuro. Donde este último, antes que como un lenguaje articulado, se recibe como la pura materialidad de la voz o la potencia del canto: un silbido o gemido atroz que horroriza.

El tópico de “volver la mirada” siempre está relacionado con una fuerza o una ley que pone al ángel, al artista o al profeta/hechicero en una situación de inmovilidad o de retroactividad y, a la vez, de posibilidad de transgresión. Es decir, nos envía a pensar lo que Jacques Lacan llamó “Nombre del padre”:

lo que autoriza el texto de la ley, le basta con estar, por su parte, a nivel de significante. Es lo que yo llamo el Nombre del padre, el padre simbólico. Es un término que subsiste en el nivel del significante, que en el Otro, en cuanto sede de la ley, representa al Otro. Es el significante que apoya la ley, que promulga la ley. Es el Otro en el Otro (2009: 150)

¿Pero qué o quién ocupará el lugar del “significante de la ley” en *Las mujeres de sal*? ¿Cómo aparece en la novela la lógica de la transgresión y cómo esta última se relaciona con el “nombre del padre”? ¿Asimismo, cómo se relaciona todo esto con los dioses creadores tanto del cristianismo como de la mitología incaica? ¿Son, acaso, una forma de reflexionar sobre cuestiones inherentes a los tópicos del *genius* creador o del arte? ¿O caso tendrá que ver con la tradición de la literatura peruana o latinoamericana, incluso del arte contemporáneo? Detengámonos más en profundidad en estas consideraciones.

1.2. El no/mbre del padre

Si aceptamos la hipótesis de que *Las mujeres de sal* es una novela de artista y, por tanto, se propone reflexionar sobre tal práctica, algún sentido particular debería tener la elección de un pintor como personaje central antes que un escritor. Recordemos aquí que para hablar de la ruptura que introduce Hölderlin entre “obra y ausencia de obra”, en un texto titulado justamente “Le ‘non’ du père”, Foucault parte de una serie de escenas plásticas que reconstruyen cómo la épica del héroe, que nunca supuso gloria para el anónimo juglar, fue absorbida en el renacimiento por la genialidad del artista que las pintaba, es decir, por su nombre propio (1962: 486-7).⁵⁶ Lo que estableció, a su vez, una primera escena de *abandono* (del maestro, el padre simbólico) basada en la lógica de superación que establece la relación desigual maestro-alumno, pero que en la modernidad se extrapolará a la lógica del progreso del *campo artístico* (Bourdieu)⁵⁷ –

⁵⁶ Explica Foucault: “Cuando la Europa Cristiana se puso a nombrar a sus artistas, concedió a su existencia la forma anónima del héroe: como si el hombre sólo tuviera que desempeñar el insignificante papel de memoria cronológica en el ciclo de las repeticiones perfectas. Las *Vire* de Vasari se imponen la tarea de recordar lo inmemorial; siguen una disposición estatutaria y ritual. En ellas, el genio se declara ya en el niño: no bajo la forma psicológica de la precocidad, sino por ese derecho que es el suyo de ser desde antes del tiempo y de no salir a la luz más que ya maduro; no hay nacimiento sino aparición del genio, sin intermediario ni duración, en el desgarramiento de la historia; como el héroe, el artista rompe el tiempo para anudarlo de nuevo con sus manos [...] El Renacimiento tuvo de la individualidad del artista una percepción épica en la que vinieron a confundirse las figuras arcaizantes del héroe medieval y los temas griegos del ciclo iniciático; en esta frontera aparecen las estructuras ambiguas y sobrecargadas del secreto y del descubrimiento, de la fuerza embriagadora de la ilusión, de la vuelta a una naturaleza que, en el fondo es otra, y del acceso a una nueva tierra que resulta ser la misma. El artista sólo ha salido del anonimato en que permanecían durante siglos aquellos que habían cantado las epopeyas haciéndose cargo de las fuerzas y el sentido de esas valoraciones épicas. La dimensión de lo heroico ha pasado del héroe a aquel que lo representa, en el momento en que la cultura occidental se ha convertido ella misma en un mundo de representaciones” (486-7).

⁵⁷ La modernidad estética se constituye como un movimiento orientado hacia el movimiento, es decir, como una “conciencia crítica” atravesada por las crisis y transgresiones sistemáticas de sus propias creaciones. Así el “discurso de la transgresión” es la vía regia por la cual la modernidad encuentra su dinamismo, es decir, su retórica fundante: la institucionalización de la revolución permanente como modo de transformación legítimo de los campos de producción culturales. Así las cosas, la transgresión entendida por Pierre Bourdieu como “revolución parcial” es el movimiento canónico que impulsa la renovación del campo artístico a través de un ciclo y contra ciclo de establecimiento y ruptura de valores. En ese sentido, no transgredir y, al mismo tiempo, no reproducir la tradición supone un punto de fuga categórico y paradójico a la lógica clásica de la transgresión como renovación del campo artístico, y se

“Verrocchio abandonó la pintura cuando Leonardo hubo dibujado el ángel del *Bautismo de Cristo*, y el viejo Ghirlandaio se inclinó a su vez ante Miguel Angel”, nos recuerda Foucault (486)– y, subsecuentemente, una segunda escena de *ocultamiento* articulada por la lógica de obra acabada –“el artista oculta su obra para desvelarla sólo una vez acabada; es lo que hizo Miguel Ángel con su David y Uccello con el fresco que figuraba encima de la puerta de San Tommaso” (468). Con esto, Foucault quiere señalar que justo cuando “la cultura occidental se ha convertido ella misma en un mundo de representaciones”, en ese preciso momento le “son concedidas” al pintor “las llaves del reino (las que corresponden “al Demiurgo”, aquél que “produce un mundo que es el duplicado, el rival fraterno del nuestro”). De ahí que la “dimensión de lo heroico”, haya pasado “del héroe a aquél que lo representa”, de la hazaña heroica a una genialidad o verdad de la representación o de la obra (486-7).

No es azaroso que Foucault también recurra a una metáfora mesiánica: *las llaves del reino*. Lo que rubrica que la relación entre el nombre del padre, el arte y la religión, tienen una clara articulación discursiva, algo también presente, por ejemplo, en el ensayo sobre la obra de arte de Benjamin:

Las obras de arte más antiguas nacieron al servicio de un ritual que fue primero mágico y, en un segundo tiempo, religioso. [...] Este modo aurático de existencia de la obra de arte nunca queda del todo desligado de su función ritual. Dicho en otras palabras: el valor único de la obra de arte “auténtica” se encuentra en todo caso teológicamente fundado (1989 I.2: 17)

Lo llamativo en Foucault es la contraposición de esta nueva “verdad de la obra” que conlleva una exacerbación del “orden maravilloso de la vida de los artistas” a la gesta cantada como al “*monumento* que figura como una memoria de *pedra* a través del tiempo” de cual, antaño, “la obra extraía su único sentido” (467). Resaltamos *monumento* y *pedra*, dos figuras evidentes de *Las mujeres de sal*.

Es ya sintomático, por tanto, que en *Las mujeres de sal* se presente la misma articulación temática que en esta serie de reflexiones teórico-críticas que nos encontramos tramando un poco por especulación crítica y otro poco porque se nos imponen. Según Foucault, el lugar “único y ejemplar” de Hölderlin se encuentra en el establecimiento y manifestación del vínculo entre la obra y la ausencia de obra, entre el alejamiento de los dioses y la pérdida del lenguaje, que borrarón “de la figura del

asemeja a una “revolución total” entendida como desarticulación de la “axiomática del campo” (Bourdieu, 2002: 121)

artista los signos de la magnificencia que se adelantaban al tiempo, fundaban las certezas, alzaban todo acontecimiento hasta el lenguaje”. Así Hölderlin genera en la unidad épica de la obra “una división en la que la vincula a su propia ausencia, a su abolición de siempre en una locura que, de entrada, tenía su parte en ello” (495) y, a su vez, esta abolición de la obra en la locura, este vaciamiento, no es una “figura abstracta, sino una relación histórica en la que nuestra cultura debe interrogarse” (494), es decir, lo que Laplanche llama “depresión de Jena”: la crisis post-kantiana, la querrela del ateísmo, las especulaciones de Schlegel y de Novalis, con el rumor de la Revolución que se oía como un cercano más allá (Foucault: 494).

La síntesis de la lectura de Foucault nos orienta en cuanto a lo que respecta a la relación entre “no(mbre) del padre” y transgresión que definen, de alguna manera, el lugar único y ejemplar de Bellatin: la puesta en práctica de una no-transgresión en relación con el padre (o los padres) cuyo nombre, sin embargo, nunca termina de revelarse. Lo que nos envía a otro célebre *dictum* blanchoteano: la transgresión como *no más allá*. Pero, como Foucault le señala a Blanchot en relación con Hölderlin, ese *no más allá* no supone una opacidad pura sino un “entre” que, además, no es abstracto (es decir, puramente estético) sino histórico.

Así, la no-transgresión de Bellatin tampoco es el gran vaciamiento de la locura o de alguna otra cosa, es más bien un pequeño abandono, una renuncia secreta, pero al mismo tiempo una forma de retornar o continuar: ¿Luego del boom, una literatura latinoamericana menor: Rulfo, Arguedas, Onetti, Puig? ¿Pero tampoco! Y, al mismo tiempo, ¿Más allá del arte o de la religión, e incluso, más allá de la “literatura política” y de la guerrilla: la persecución de una experiencia a medio camino entre lo estético y lo ritual? Y, nuevamente, ¡no! Es decir, *Las mujeres de sal* parece esbozar unas series de respuestas y pro-gramas que, finalmente, no puede o no se permite terminar de suscribir positivamente: no hay sendero luminoso alguno.

Por eso mismo, el final de *Las mujeres de sal* no puede ser más sugestivo: cuando el hermano Francisco asume la primera persona y comienza a desarrollar un relato⁵⁸ que al modo de Manuel Puig o Juan Rulfo “escribe la oralidad”,⁵⁹ la novela se

⁵⁸ Dice la voz del “Hermano Francisco”: “EN VERDAD se lo juro que ella fue la que me llamó cuando pasé por allí caminando y allí estaba al otro lado del parque antes de comenzar a acercárseme tan despacio que no me di cuenta hasta que recién lo supe cuando la tuve a mi costado y yo me asusté un poco porque creí que estaba prohibido pisar el pasto pero yo no iba a arrancar ninguna flor ni tampoco iba a malograr lo que estaba sembrado pues yo solamente me paré a mirar y se parecía oiga usted un poco al

detiene, no puede seguir más en su progresión narrativa y comienza a repetirse, a volverse hacia atrás, terminando justo donde empezó. La estatua se convierte en el emblema y diagrama de una novela que no termina de ser, no es o que renuncia a ser o a seguir siendo: y si la historia se desgarró no es ni por la genialidad del artista ni por la opacidad de la locura, sino por ese enigmático *non sequitur*.

Queda claro el deseo por encontrar una forma que permita volver la mirada a ese monumento de piedra inmemorial, pero ya no para extraer un sentido único como en la antigüedad clásica, sino para volverlo a la vía regia de la imagen: experimentar la (im)potencia de su opacidad y su no-obrar más y, simultáneamente, ubicarlo en un “entre-lugar” entre estéticas, historias y eras o capas de imaginación.⁶⁰

jardín del colegio en la forma pero lo diferencia estaba en que el de acá estaba un poco marchito a excepción de algunos sitios en los que crecían unas flores bien cuidadas y entonces yo me salí rápido para que no me digan nada y ella me dice ‘Oiga, ¿por qué mira así las plantas’. Yo en verdad me asusté un poco. ¿Cómo es que sabe mirar así un parque eh? [...] Y sí si ya sé que siempre le cuento la historia de manera diferente pero yo no miento y usted sabe que de verdad yo no miento que esa no es mi costumbre y que nunca podrá serla y si yo le cuento la historia cada vez diferente es porque así me ha pasado. Cada vez diferente, no estoy mintiendo. Así quisiese mentirle estoy seguro que no podría” (89).

⁵⁹ Es decir: “ficcionalizar la oralidad mediante la escritura”, situándose en la dinámica del proceso, supone además del gesto pop, otro poscolonial “poner en relieve la tensión entre la tradición escrita de Occidente y las tradiciones orales amerindias y africanas, que producen una transformación de los idiomas oficiales” (Mignolo, 1996: 540).

⁶⁰ Lezama Lima le presta especial atención a la piedra en relación con la imago incaica: “El imperio incaico, sin puertas de contacto con el imperio romano, actúa sólo como espacio, en su apariencia sus recursos son la inercia y la pasividad, pero dudo que en la civilización romana se ofrezca una imagen tan germinativa como la de Viracocha: rompe la cronología, trae el tiempo de la simultaneidad, crea un hillozoísmo mágico, pues ve en cada piedra un hombre posible o ya transcurrido, forma guerreros con las piedras y después de la victoria los guerreros vuelven a convertirse en piedras (1972: 463). Y luego, define a la imagen de América Latina como un pasaje del mito a la imagen, en cuyo horizonte se presenta un trabajo poético y novelesco que tiene por objetivo retornar a la imagen a la piedra misma: “Así como Europa, como pudo precisar Vico, ha marchado desde las fábulas a los mitos, en América hemos tenido que ir de los mitos a la imagen. En qué forma la imagen ha creado cultura, en qué espacios esa imagen resultó más suscitante, cuándo la imagen ya no puede ser fabulación ni mito, son preguntas que sólo la poesía y la novela pueden ir contestando. Y sobre todo en qué forma la imagen actuará en la historia, tendrá virtud operante, fuerza traslaticia para que las piedras vuelvan a ser imágenes” (465).

1.3. Negatividad, sustracción

Según una leyenda talmúdica que Benjamin recuerda en la presentación de la revista *Angelus Novus*, cantidades ingentes de ángeles nuevos van siendo creados a cada instante para, tras entonar su himno ante Dios, disolverse ya en la nada (1989 I.2: 250). La imagen presenta a la obra de la creación que tiene por imagen cultural a un Dios *creador*, valga la redundancia, como la causa paradójica de la infinita destrucción angélica. ¿Cómo crear, entonces, sin participar de esa ingente destrucción angélica? ¿Cómo evitar que las ruinas –no sólo del progreso, sino más específicamente del “progreso literario” y, a la vez, de la tradición amerindia– se sigan apilando hasta el cielo?

En ese sentido, y como venimos sugiriendo, lo que el autor se pregunta es cómo crear y, al mismo tiempo, salvar la obra de la destrucción. Se trata de un conflicto no sólo biopolítico sino, además, bioestético (cfr. 0.1), pues ilustra la situación de escisión entre la obra angélica de la creación (la poesía, el arte, la técnica) y la obra profética de la salvación (la crítica, la filosofía, la lectura, la exégesis). Obras que desde la Edad Moderna, momento en que se autonomizan las disciplinas artísticas, no han podido relacionarse más que de un modo “esquizofrénico”:

Allí donde en un tiempo el poeta sabía dar cuenta de su poesía (“Abrirla en prosa”, decía Dante) y el crítico era también poeta, el crítico, que ha perdido la obra de la creación, se venga de ella pretendiendo juzgarla; el poeta, que ya no sabe salvar su obra, paga esa incapacidad entregándose ciegamente a la frivolidad del ángel. El hecho es que ambas obras, en apariencia autónomas y extrañas, son, en realidad, las dos caras de un mismo poder divino y, al menos en el profeta, coinciden en un único ser. La obra de la creación es, en verdad, sólo una chispa que se ha desprendido de la obra profética de la salvación, y la obra de la salvación, sólo un fragmento de la creación angélica que se ha vuelto consciente de sí. El profeta es un ángel que, en el mismo impulso que lo obliga a la acción, advierte de improviso en carne viva la espina de una exigencia diferente. Por ello las biografías antiguas narran que Platón era, en el origen, un poeta trágico que, mientras se dirigía al teatro para hacer representar allí su trilogía, escuchó la voz de Sócrates y quemó sus tragedias (Agamben, 2009: 11)

Después de *Las mujeres de sal*, como si su canto se disolviera en la nada, Bellatin no volvió a publicar por seis años. Mientras que su primera novela, si bien no fue arrojada a ningún fuego, como ya sabemos no ha vuelto a editarse hasta la fecha, ni siquiera en alguna de las decenas de ediciones que compilan sus obras. Ahora bien ¿qué voz escuchó Bellatin para someter, de algún modo, su primera novela a una negatividad tan específica, a una operación tan sustractiva?

Luego de analizar las paradojas y la serie de imágenes que el comienzo de la obra de Bellatin compone, podríamos concluir que si bien pueden ser interpretadas en unos cuantos sentidos, en realidad despliegan más interrogantes e hipótesis que certezas. No obstante, bien mirada la serie, podríamos decir que se presentan con regularidad dos puntos.

En primer lugar, parece plantearse en medio de todas las imágenes que analizamos y sus derivas críticas y teóricas cierta forma de belleza de inmovilidad, posmesianica, exactamente *in media res* de la destrucción, de la obra angélica de la creación y de la obra profética de la salvación, y de sus respectivas autonomías. Esa tensión se figura, como dijimos, en las reminiscencias al contexto de producción, en la creación de una novela de artista –ese monstruo de consciencia– como retórica iniciática y, fundamentalmente, en la recuperación pre-textual o para-textual de las Sagradas Escrituras y de la mitología incaica.

En segundo lugar, es posible observar en todo esto una pequeña claridad iniciática: la recuperación de la ascesis como post-filología, es decir, renunciar a salvarse por la vía de un ejercicio positivo de la “escritura literaria” y, a su vez, renunciar a la reproducción de la propia obra, componen en sus comienzos un gesto ético-político de tenebrosa contemporaneidad. Participar de lo contemporáneo por un vía radicalmente negativa.

Lo cierto es que la novela se nos presenta de una manera singular si pensamos que Bellatin muestra en ella no sólo un “no-comenzar”, sino un *no-seguir* apenas habiendo comenzado. Lectura que inmediatamente nos lleva a reafirmar el rasgo archifilológico de su escritura desde *Las mujeres de sal*, en la medida que el artista es aquél que dice “no” y, a la pregunta de “¿Quién habla? –debido a que cada pregunta es postulada en ausencia de una respuesta y debido a que esta ausencia puede durar infinitamente– también tiene que preguntar: ¿Quién calla? y ¿Qué calla? Y tiene que callar ella misma” (Hamacher, 2011: 27).

Recordemos que el conflicto de *Canon perpetuo*, su tercer libro, versa sobre una mujer –“nuestra mujer”– que se encuentra buscando su voz de la infancia. Surge una conclusión más o menos obvia: no se trata de que Bellatin haya escuchado una voz en particular, sino de algo más trágico: no escuchó voz alguna, incluso ni su propia voz. No tanto porque ella no existía, sino porque no había condiciones de escucha, como las que se necesitan para escuchar el silencio o, como dice Barthes, para oír una imagen (1989: 104; cfr. cap. 10).

En ese sentido: ¿cuáles de todas las imágenes que *Las mujeres de sal* despliegan Bellatin pone a callar? En otras palabras: ¿qué es lo que calla cuando está callando? Porque si la novela ha sido readquirida de diversas formas, como señalábamos en el estado de la cuestión, esta no supone un silencio puro, sino más bien estratégico, puntual y direccionado; no un abandono sino una búsqueda. O mejor: una búsqueda que es al mismo tiempo un abandono. Una negatividad, pero positiva: eso que algunos han llamado sustracción.⁶¹

⁶¹ Es preciso aclarar que cuando hablamos de “negatividad” no lo hacemos, simplemente, en oposición a positividad. Pensar operaciones como la no-redición de *Las mujeres de sal* o las tachaduras que se leen en las reescrituras de *Efecto invernadero* como negatividad, no implica asumir que lo no-tachado o lo reeditado supone un tipo de positividad. La escritura de Bellatin conjura una negatividad siempre renovada, que podríamos leer en la línea de lo que Alain Badiou denomina sustracción. La sustracción es para el filósofo francés una negatividad, pero afirmativa. Se opone, en ese sentido, a la pura negatividad que es destructiva. Estos dos tipos de negatividad implican una diferencia tanto estética y filosófica como política, pero sobre todo epocal: es la distancia que separa el siglo XX y “su pasión de lo real” del siglo XXI. Pues “la pasión del siglo, ya se trate de los imperios, las revoluciones, las artes, las ciencias, la vida privada, no es otra que la guerra. ‘Qué es el siglo’, pregunta el siglo. Y responde: ‘Es la lucha final’” (Badiou, 2005: 61). Así en la guerra, como en el arte, la destrucción –entendida como ruptura formal por las vanguardias estéticas, por ejemplo– era lo que engendraría un nuevo mundo, aunque en la obsesión de su praxis, queda de ella la pura destrucción sin producción creadora. Entonces, el pensamiento sustractivo difiere del protocolo destructivo. Badiou lo encuentra en *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevich que es, a su vez para Badiou, un gesto bien próximo al *cup de dés* de Mallarmé: la articulación de un real no como identidad sino como distancia, como *diferencia mínima* (2005: 79-80). Dos años después, señalará la sustracción en “los nuevos axiomas musicales” Schönberg, ya que estos se encuentran “fuera del sistema tonal” y no suponen, directamente, una destrucción de este. En ese sentido, “son las leyes afirmativas de un nuevo marco para la actividad musical”, y esta “novedad” es nueva pues los axiomas de Schönberg se sustraen de las leyes de la tonalidad o, más precisamente, crea un discurso musical que “se vuelve indiferente a estas leyes” (2007). Así las cosas, la sustracción como negación afirmativa supone, siempre, una inscripción en lo in-existente, la afirmación de una diferencia y de una posibilidad “sin”. Lo indecible, lo indiscernible, lo innombrable son operaciones sustractivas.

Capítulo 2

Silencio

No hay página blanca. Hay una página blanca objetivamente –es decir, una falsa objetividad para el tercero que mira–, pero nuestra propia página está atestada, está completamente atestada. Y ese será el problema para llegar a escribir: [...] De modo que escribir será fundamentalmente borrar, será fundamentalmente suprimir

Guilles Deleuze. *Pintura. El concepto de diagrama*

Abandono y búsqueda son dos movimientos que atraviesan el pensamiento occidental desde sus comienzos. Recordemos la escena que introducimos en el capítulo anterior: Platón era un poeta trágico que al escuchar la voz profética de Sócrates, arroja sus tragedias al fuego. Es decir: abandona la poesía para entregarse al canto de la filosofía socrática. Esto establece, por lo tanto, sino un conflicto, al menos una jerarquía entre las disciplinas y en el obrar humano. Y, por otro lado, replica la dialéctica religiosa más clásica: Cristo les habla a los “muertos en vida”, para que estos sigan su senda profética, es decir, para que encuentren en su obrar, el camino, la verdad y, finalmente, la vida misma.⁶²

La retórica del abandono, la renuncia, la destrucción o el silencio tiene un origen profundamente filosófico-poético, por un lado, y mesiánico, por el otro. Sin embargo, a partir de la modernidad estética se instalará en el centro mismo de las preocupaciones poéticas: el silencio como blanco de la página, como continuidad entre la vida y la muerte, entre la presencia y la ausencia, entre la palabra bruta y la pura, entre la

⁶² En la parábola del hijo pródigo, naturalmente: “porque este hijo mío estaba muerto y ha vuelto a la vida; estaba perdido y ha sido hallado” (Lucas 15:24). Pero en general el nuevo testamento está lleno de estas inscripciones: “Pero Jesús le dijo: Sígueme, y deja que los muertos entierren a sus muertos” (Mateo 8:22); “Mas él le dijo: Deja que los muertos entierren a sus muertos; pero tú, ve y anuncia por todas partes el reino de Dios” (Lucas 9:60); “En verdad, en verdad os digo que viene la hora, y ahora es, cuando los muertos oirán la voz del Hijo de Dios, y los que oigan vivirán” (Juan 5:25); “Porque si el excluirlos a ellos es la reconciliación del mundo, ¿qué será *su* admisión, sino vida de entre los muertos?” (Romanos 11:15); “Y *Él os dio vida* a vosotros, que estabais muertos en vuestros delitos y pecados” (Efesios 2:1); “Por esta razón dice: Despierta, tú que duermes, y levántate de entre los muertos, y te alumbrará Cristo” (Efesios 5:14).

literatura y la vida, entre el obrar y la nada y, fundamentalmente, el silencio entre la obra édita y el mandato de quemar los papeles póstumos (Mallarmé, Kafka).

Esa negatividad pura, casi mística, a veces definida como taoísta o budista, atravesó profundamente el arte del siglo XIX y comienzos del XX –el abandono de Rimbaud o de Malevich, las pinturas blancas y negras de Rauschenger o “4'33””, la obra silenciosa de John Cage, el silencio de Beckett–. De esa constelación también participan obras latinoamericanas: las experiencias neovanguardistas hartamente conocidas como *Blanco* (1967) de Octavio Paz y su deriva en la traducción y poesía concreta de Haroldo de Campos, e incluso en decenas de textos que constelan elementos similares como el *Diario de la muerte* de Enrique Lihn (1989), donde no se sabe si el silencio de la escritura es el correlato de la vida que se acaba o si, por el contrario, el término de la vida es el correlato del silencio de la poesía. En el propio José María Arguedas, la tensión entre escritura y silencio, vida y muerte se extiende a lo largo de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), su última novela. ¡O el mismo Juan Rulfo! Que luego de sus novelas que fueron sin querer serlo los principales insumos del boom, se llamó al silencio literario: escribió algún que otro guion cinematográfico y se dedicó a tomar fotografías. Enrique Vila-Matas ha escrito un ensayo en el que explora estas “Literaturas del No”, es decir, siguiendo la afamada fórmula de Bartleby (2001), las experiencias de silencio o abandono de la obra, la tradición de la copia y del agrafismo.

Sin recurrir al sujeto conceptual de Melville, Barthes supo marcar la dimensión ético-política del asunto. En su célebre clase titulada *Lección inaugural* sentenció que la lengua era fascista porque como todo sistema de recepción “Se define menos por lo que permite decir que por lo que obliga a decir” (1973: 120). El silencio o el banco, esas negatividades, serían una pulsión por escapar del fascismo de la lengua. Sin embargo, el francés encuentra en la crítica o en la problematización de sí que la lengua permite una posibilidad de burlar sistema que la rige: esa broma suprema, arriesga Barthes, puede ser la literatura. En un sentido similar, Deleuze apuntó que:

Las fuerzas represivas no impiden expresarse a nadie, al contrario, nos fuerzan a expresarnos. ¡Qué tranquilidad supondría no tener nada que decir, tener derecho a no tener nada que decir, pues tal es la condición para que se configure algo raro o enrarecido que merezca la pena de ser dicho! Lo desolador de nuestro tiempo no son las interferencias, sino la inflación de proposiciones sin interés alguno (1999: 206-207)

En otras palabras, las fuerzas represivas obligan a decir y celebran una banalidad en cuanto a la expresión anodina, y así el silencio entendido como derecho a tener nada que

decir supone la configuración de “algo enrarecido” y, con ello, el establecimiento de un punto de fuga. Ese “enrarecido” es también para Deleuze una broma o traición contra-natura que ha motivado silencios y suicidios de escritores: “Traicionar a su reino, a su sexo, a su clase, a su propia mayoría –¿acaso hay otra razón para escribir?–. Traicionar también a la escritura. (Deleuze y Partnet, 1980: 54).

Indudablemente, es toda esta impotencia –al decir de Agamben⁶³ la tradición o constelación del no obrar que envuelve al joven Bellatin tras publicar su primera novela. En el Bellatin de finales de los ochenta esa traición o potencia tiene nombres muy específicos, son el cine y la teología.⁶⁴

⁶³ Agamben, por su parte, llama a esta experiencia “potencia del no” marcando su origen aristotélico. El hombre es y hace porque se mantiene en relación con su privación, su no-ser y no-hacer (2007: 295). Desde esta perspectiva mientras los demás seres vivientes, plantas y animales, pueden solo su potencia específica, pues se encuentran biológicamente determinados, el hombre es un animal que puede no ser o hacer. La impotencia, no el acto, es lo que el abismo de la potencia. Así, entonces, lo *humano* es, necesariamente, esta potencia de no (2007: 290).

⁶⁴ Es difícil evaluar cómo la obra del autor se le fue presentando, ya que así como no hay producción crítica en la década del noventa, tampoco hay muchas entrevistas o intervenciones públicas, al menos no la cantidad a la que estamos acostumbrados en el presente. De modo que trabajaremos más con la “reminiscencias” o las formas en que Bellatin “vuelve” a ese momento, que con los documentos del periodo en cuestión.

2.1. Cuba: la verdad del sistema

Bellatin estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima, graduándose en 1985 antes de irse a Cuba en 1987, cuando recibió una beca para estudiar guion cinematográfico en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños presidida en ese entonces por Gabriel García Márquez.⁶⁵

El viaje a Cuba se presenta como un hiato en su producción, y da una coartada material –los estudios cinematográficos– para la distancia entre la primera novela y la segunda. En las entrevistas de la década del noventa, pocas y de difícil acceso, si bien separa la primera novela de la segunda, el autor no marca una grieta entre ellas.

En 1995 el escritor analiza sus primeros libros en base al tiempo de escritura que ambos le tomaron: mientras que *Las mujeres de sal* (1986) y *Efecto invernadero* (1992) supusieron un trabajo de escritura de tres años cada una, *Canon perpetuo* (1993) y *Salón de Belleza* (1994) “fueron escritas de un tirón, porque encontraron rápido su rumbo” (Coaguilla, 1995: 25). Sin embargo, en tres entrevistas del 2000-2001, se refiere en detalle a una suerte de quiebre que constituiría de una manera totalmente diferente una primera y segunda “etapa”.

Según el Bellatin del nuevo milenio, *Las mujeres de sal* constituye, en soledad, una primera etapa. Es curioso que la lógica para particionar el tiempo de su obra no sea simplemente estética, sino, nuevamente, material: la primera novela sería “un libro de adolescencia”, no tanto por una inmadurez en la escritura o porque todavía allí no había “sistema” de escritura, sino por el hecho de, como dice el escritor, “no había todavía en mí el espacio central para la escritura. Era el espacio escamoteado, que le robaba a otras cosas. En esa época, la escritura era siempre aparte, en un espacio secreto” (Hind, 2001: 204).

La segunda etapa comenzaría inmediatamente después de la publicación de la primera novela. Se trataban de “novelas de ensayo. No sé cómo llamarlas”, dice el autor. Pues eran, en realidad, simples “oportunidades” que propiciaba la idea de novela entendida como “el espacio para poner en juego la búsqueda de un sistema. La pobre

⁶⁵ El número del 2 de marzo de 1987 de *Sí. Revista de actualidad* confirma este dato.

novela que tuvo que soportar todo esto fue *Efecto invernadero*. Tenía que ver con la muerte del poeta César Moro. Ese libro era como el pretexto para recrear todo lo utópico para buscar una tradición propia” (Hind, 2001: 203-4).

Subrayemos “tradición propia”. En otras palabras, la experiencia de *Las mujeres de sal* no supone –incluso en el 2000– ni la puesta en funcionamiento de su sistema, ni la creación o adopción de una tradición propia. Y que la segunda novela esté dedicada o inspirada por la vida de un artista, en este caso la muerte de un poeta latinoamericano menor y olvidado para ese entonces, sólo acentúa algunas especulaciones del capítulo anterior: hay silencio porque no hay condición de escucha y, por consiguiente, hay búsqueda. ¿Es la voz de Cesar Moro una respuesta?

Es curioso este dato tan preciso: inmediatamente tras publicar *Las mujeres de sal*, Bellatin comienza a escribir su “gran obra”, aquello que luego adoptará el nombre de *Efecto invernadero* en 1992.⁶⁶ Por tanto, la segunda etapa comenzaría en 1986. Luego de volver a Perú sobre finales de 1989 y comienzos de 1990, dice Bellatin: “Escribí tres años y empecé por publicar los libros de lo que se podría llamar una segunda etapa” (Hind, 2001: 2003). Es decir que la etapa no se concreta o no produce obra, sino ya entrados los noventa cuando el escritor comienza a publicar en Perú y, con ello, cumplir consigo mismo o con este principio materialista de su estética:

para poder manejar mi propio trabajo de manera mucho más racional. Ahora yo lo manejaba, antes no, antes yo era manejado por él. Antes era escribir y asfixiarme. Al final era yo feliz escribiendo por escribir. Fue como una domesticación de este proceso para hacer como una lógica” (Hind, 2001: 204).

Entre una cosa y otra pasan ocho años e incluso más si tenemos en cuenta que tampoco es la primera edición de *Efecto invernadero*, sino las subsiguientes la que terminan de cristalizar “una lógica”. Ergo, más allá de esta situación material del “tiempo de la escritura” y de la voz de Moro, lo que sea que Bellatin encontró en ese tiempo debió ser algo más que un elemento de composición simple (una autonomía creativa-laboral, una filiación artística).

Es curiosa la expresión de deseo “al final hubiera sido feliz seguir escribiendo por escribir”. Como si hubiera ante puesto algún tipo de “razón” al deseo de escritura.

⁶⁶ El 2 de noviembre de 1986 Bellatin menciona en el diario *El comercio* su “nuevo proyecto literario” que le llevará una “ardua y difícil” investigación “del mundo poético de uno de los más controvertidos poetas del surrealismo peruano”, es decir, César Moro (en *Cuaderno de TR*, cfr. Anexo 2, XVIII)

Como vemos, se hace patente la ponderación de un deber o mandato que se encuentran más allá de todo deseo, en una *seriedad*. De hecho, si complementamos lo que el escritor le dice a Emily Hind con lo que le dice a Graciela Goldchluk este aspecto cobra un mayor relieve y claridad. En relación con la imposibilidad de desarrollar su obra en Cuba –lugar del que estaba cansado– y en México –donde deseaba asentarse, pero no tenía contactos–, el escritor decide volver a Perú: “entonces volví a Perú, sin querer volver, por los libros. O sea todo lo que hago creo que es por los libros” (2000: 10-11). O, en el mismo sentido, pero a propósito de una “lógica vivencial” de la que quería apartarse, evitando las entrevistas y las presentaciones públicas cual monje blanchoteano, explica: “Entonces sí sentí que de pronto ya no iba a poder seguir yo jugando a ese juego, o sea no me importa nada, vivo con nada, y eso me asustó mucho, no tanto por mí, cómo iba a sobrevivir y eso, sino por lo que eso podía hacerle a los libros” (2000: 9).

En algún punto, la vida de los libros –su integridad, como si se trataran criaturas vivas que demandan cuidado– instauro la retórica de un bien supremo, mayor que la propia felicidad, la vida y el propio deseo de escribir por escribir. Lo que en un punto parte un nodo central del pensamiento estético moderno: la escritura como verbo intransitivo, robándole la expresión acuñada por Barthes en *La preparación de la novela* (1979-1980), un absoluto literario que jerarquiza el escribir por querer-escribir, esa ambición sin sosiego, pues implica valorar el hecho no de producir una obra, sino de tender hacia la escritura –la experiencia y el proceso del trayecto– importa más que cualquier resolución verbal, es decir, antes que *La búsqueda del tiempo perdido* fue más importante la *búsqueda* propiamente dicha y en ese trayecto ya estaba jugada la novela (2005: 185, 201, 205). Si bien en Bellatin las nociones de experiencia y de proceso son centrales, lo que resalta aquí es cierto ascetismo o estoicismo: la asunción de una regla propia. Y es en esa ascesis donde se juega la obra (el cuidado de los libros)

En este punto es preciso entender lo decisivo del viaje a Cuba. El viaje instauro en la “segunda etapa” una temporalidad no lineal: pues de algún modo Cuba pone en suspenso la escritura (o mejor: la publicación de la segunda novela). Sin embargo, en Cuba fue el único lugar en donde Bellatin pudo referirse a sí mismo como “escritor”, pues en la isla la figura del escritor o del artista eran perfectamente inteligibles por el

sistema social y laboral –justamente lo que el escritor dice necesitar, una “autonomía” laboral o referida a la centralidad de la acción o del trabajo realizado–.⁶⁷

Por otro lado, Cuba supone, y esto es fundamental, un experimento antropológico. Un sistema humano distinto confrontaba al joven Bellatin con la permanencia y los cambios de los aspectos más elementales de la vida: el amor, el sexo, la violencia, las relaciones familiares, de amistad, de vecindad. Allí se le presentó al escritor una idea-experiencia: todo tipo de verdad puede ser trastocada y son las reglas que ponen en funcionamiento una sociedad, por tanto, lo que permite que la vida participe de una lógica o de otra.⁶⁸ Es evidente la pregunta que se hizo el escritor: ¿Acaso esto no vale también para la literatura? ¿Quién dio las verdades en la literatura? ¿Quién estableció sus reglas?⁶⁹

⁶⁷ Este punto es resaltado en múltiples entrevistas, incluso en dos muy recientes que tuve el placer de realizar. Me refiero a la realizada el 22 de noviembre del 2017 en el marco del *VII Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana Contemporánea* dedicado a Bellatin, y a la sucedida en Buenos Aires el 22 de agosto en el marco del *V Coloquio Internacional Literatura y Margen*, también dedicado al escritor mexicano.

⁶⁸ Este interés de Bellatin se presenta muy próximo a las nociones de *juego* o *régimen de verdad*, tomadas por Michel Foucault de la filología analítica. En especial, de la idea de *juego del lenguaje* de Ludwig Wittgenstein. Para el francés la verdad no reside en el “descubrimiento de las cosas verdaderas, sino las reglas según las cuales, y respecto de ciertos asuntos, lo que un sujeto puede decir depende de la cuestión de lo verdadero y de lo falso”. De ese modo Foucault afirma que la historia del pensamiento no es la historia de las adquisiciones ni de las ocultaciones, sino de la emergencia de la *verdad*, es decir de sus *juegos* y *regímenes*: las formas según las cuales se articula, en un dominio de cosas, discursos susceptibles de ser llamados verdaderos o falsos. De ahí, que la *subjetividad* será entendida como “la manera en que el sujeto hace la experiencia de sí mismo en un juego de verdad en el que tiene relación consigo” pero también con los otros: en las relaciones de gobierno de sí y de los otros política y ética concluyen (Foucault 1999: 364-365, cfr. 1984).

⁶⁹ Cito el extracto completo: “A los 23 años, me fui después a Cuba a estudiar. Estuve en tres o cuatro talleres en Cuba. Terminé y me quedé a vivir en Cuba como cualquier cubano. Usé ese tiempo para crear esta sistematización de escritura con una sociedad de leyes propias. No hablo del sistema socialista ni de Castro, sino de descubrir lo inmediato, lo cotidiano, lo mínimo como el amor, el sexo y la violencia. Es algo que solamente estando en Cuba puedes ver. Puedes analizar las relaciones padres e hijos, cómo se enamoran los novios, la amistad, los vecinos. Todo este tipo de verdades están trastocadas. *Canon perpetuo* tiene algo que ver con Cuba, como de espíritu, pero no es eso sino para ver cómo estos valores durante treinta años en un cambio de sistema, no importa cuál sea, trastocan al ser humano. Ver cómo se establecen todas estas reglas que permiten que estas conductas estén dentro de una lógica. Para mí fue fundamental vivir en Cuba porque veía lo que yo estaba haciendo en mi literatura. Pero ya después se saturó la experiencia y volví a Perú. El único espacio donde yo podía sostener mi búsqueda era Perú. Así elaboré el sistema. Escribí tres años y empecé por publicar los libros de lo que se podría llamar una segunda etapa” (Hind, 2001: 203).

La signatura⁷⁰ de esta experiencia es indudablemente el epígrafe que marca no sólo *Salón de belleza*, también *Poeta ciego*, *Flores*, *La escuela del dolor humano de Sechuán*, *Lecciones para una liebre muerta*. Me refiero a: “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana (Kawabata)”. Al marcar en los textos una experiencia en común, la signatura deja leer una hipótesis: la idea de que estos textos fueron pensados, germinados en esa época o a partir de esa experiencia.⁷¹

Es curioso el hecho de que sean, justamente, las novelas más “biopolíticas” las que estén aliñadas con este punto. Como recordarán, en *La casa de las bellas durmientes* (1961) de Yasunari Kawabata luego de esta frase leemos: “En la oscuridad del mundo están enterradas todas las variedades de transgresión” (70). Y antes: “¿Estaría esta muchacha igualmente bien entrenada?” (68). Se trata de una especulación ético-moral que tiene el narrador omnisciente y el personaje Euguchi frente a la escena: una muchacha anestesiada al punto de parecer muerta está en la cama ofrecida para ese anciano, no para tener relaciones con ella sino para, simplemente, dormir a su lado.

Son dos los elementos que nos llaman la atención. En primer lugar, la alusión a la variedad de transgresiones. Que es, por otro lado, lo que relativiza la aparente carga negativa de “inhumanidad”. En segundo lugar, y aún más importante, es la pregunta por si la muchacha estaría entrenada para realizar semejante acción. Lo que nos recuerda, inmediatamente, la importancia que le da Bellatin a la posibilidad de *entrenar*, o en sus términos *domesticar* la literatura. Por eso, la otra signatura de esta experiencia es *El lugar sin límites*: la novela corta de José Donoso (1966), pero aún más importante la homónima película de producción mexicana dirigida por Arturo Ripstein (1977). Lo que le llama la atención a Bellatin no es la formulación romántica –un lugar que pone en vacancia cualquier regla–, sino la excepción misma que instaura una regla suprema: éste es el lugar donde *no* hay límites. Y, en ese punto, Donoso, Ripstein y Kawabata parecen presentarse como el caldo de cultivo de una decisión estética que marcará a nuestro escritor: por un lado la relación entre lugar y regla, y por otro lado, la potencia creativa que eso implica. Y algo más: la decisión de que todo transcurra en un espacio cerrado. Lo que se lee claramente en el “salón” de *Salón de belleza*, pero también en el “cuarto”

⁷⁰ Recordemos que las signaturas son, para Foucault, la “necesaria marca visible de las analogías invisibles” que “plaga de grafismos” el espacio de “las semejanzas discontinuas” (Foucault, 1968: 35, 213).

⁷¹ Retomaremos esta idea en el capítulo siguiente.

de *Efecto invernadero*, y que luego proliferará como un hermetismo espacial o, en los términos de Alan Pauls, una estética basada en el “contorno” y el “delineado”. ¿No es sintomático que estas nociones sean, como señala Cuartas, símbolo o sinónimo de la obra misma: “los elementos del cuarto”?

En 1995, Jorge Coaguilla pregunta a Bellatin por su “cuarto libro completamente diferente” y el escritor responde:

He aprendido que es mejor no anunciar un libro con mucha anticipación y hablar de él solo cuando esté a punto de ser impreso. De pronto aparece un personaje, o un capítulo adquiere vida propia y, al final, se desliga del texto principal. Cuando terminé *Poeta ciego*, sentí que algo le faltaba al libro. Me negué a publicarlo hasta estar satisfecho. Lo curioso es que, entre las primeras correcciones, fue surgiendo un largo monólogo que fluía sin dificultad. El resultado es *Salón de belleza*. Escribirlo me tardó muy poco: apenas mes y medio. En cambio, mis dos primeros libros me demandaron tres años cada uno, quizá porque son como ejercicios de estilo. Mis otras dos novelas breves fueron escritas de un tirón, porque encontraron rápido su rumbo. Es un relato que tiene un espacio cerrado, algo parecido a *La casa de las bellas durmientes*, de Kawabata, o a *El lugar sin límites*, de Donoso. Me resulta el sitio ideal para simbolizar el mundo. Todo surgió de una situación banal. Frente a mi computadora tenía una pecera en la que observé lo que narro en la novela: unos peces tenían crías y otros morían, asuntos triviales en la historia de la pecera. La vida y la muerte se conjugaban en un lugar tan reducido. También se incorporaba el tema de la belleza. Una pecera bien mantenida es algo muy hermoso. Puede uno pasarse, como los japoneses, varios minutos contemplando el reflejo de las escamas de las carpas doradas. Pero si sufre descuido, con el agua estancada, una pecera se vuelve un sitio fúnebre y en decadencia. La muerte gobierna el lugar. Al escribir este libro me atrajo también trabajar en primera persona. En *Las mujeres de sal* lo intenté dentro de una serie de técnicas. Pero hacer algo absolutamente en primera persona, en un largo monólogo, y meterme en un personaje, era algo nuevo (1995: 25).

No podemos ignorar un dato interesantísimo: *Salón de belleza* es un largo monólogo – técnica ensayada en *Las mujeres de sal*– que se independiza de *Poeta ciego* que, para nuestra sorpresa, propone una ambigüedad: parece no haber sido publicado en 1998 en México, sino en 1993 o 1994 en Lima, o bien el escritor se refiere a él como un libro “ya terminado” aunque no esté listo para ser publicado. Lo que parecería tener más sentido, porque como muestra la compilación de Graciela Goldchluk, el pretexto de *Poeta ciego* data de 1993 y, antes de transformarse en libro fue una obra de teatro. Por otro lado, aquí vemos funcionando dos nociones del sistema de escritura: escribir a partir de una imagen (la pecera), y narrar desde un espacio cerrado que se encuentra gobernado por reglas y principios audiovisuales (el narrador o el personaje sólo sabe lo que ve y escucha). Coaguilla, sin embargo, antes que indagar por estas técnicas,

pregunta sobre la “influencia” del sida, lo que causa en Bellatin una suerte de declaración de principios. Cito *in extenso*:

Por ejemplo, existe cierta presencia de la vida de César Moro en *Efecto invernadero* y de mi estadía en Cuba en *Canon perpetuo*, pero no es algo explícito. Siempre es decirlo y no decirlo. De igual forma, en mi nuevo libro, no es mi interés tratar el tema del sida. Pienso que por medio de la literatura no se cambia la realidad, por eso trato de emplear el tema como símbolo. Toca a otras personas, como el Ministerio de Salud, enfrentarlo. Más que el asunto del sida, es la enfermedad, la decadencia, el desgobierno. Puede ser el Perú actual o cualquier otro espacio geográfico [...] Deseo la ambigüedad y aspiro a mantenerla. Mientras más alejado esté el escritor de sus experiencias me parece mayor el reto. Uno puede ficcionar más. Hay muchos escritores autobiográficos que escriben grandes novelas, pero mi asunto no va por ahí. Pienso que Kafka es el paradigma opuesto. No conoció nunca Estados Unidos y escribió *América*. Es el desafío que a mí me interesa, el del creador que se oculta, el del escritor que no da cabida directa a sus experiencias biográficas. No tengo sida, si es lo que tratas de averiguar. Sé lo que todo el mundo sabe sobre esta enfermedad. 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 (1995: 25-26).

En primer lugar, aunque los libros estén anclados al mundo, el juego supone un decir y no decir esa referencia, radicalizar la ambigüedad. Sin embargo, esta relación con lo real no es una casualidad, sino casi un mandato que, quizás, se deduce de la experiencia antropológica cubana: escribir a partir de “imágenes” entendidas como fragmentos de real, restos de experiencias de este mundo, escenas del teatro humano. Lo que interesa en todas ellas, lo dice explícitamente, es el asunto del “desgobierno”: el atropello del individuo por parte de un sistema totalitario o la situación del artista en una sociedad hostil.

Emerge una máxima: mientras más alejado esté el escritor de su vida –no del mundo que lo rodea– mayor es la posibilidad de invención. Para Bellatin al igual que Mallarmé, el mundo también es un gran libro, sin embargo el artista es aquél que extrae de ese libro infinito un fragmento y le imprime una invención, esto es: una lógica o retórica propia, un ánima. Todos estos textos valen menos por el conflicto biopolítico que encierran, que por instaurar allí mismo un pliegue estético o literario. Lo que supone un origen: es el experimento antropológico o escuela humana de Cuba, junto con esta constelación textual, lo que genera la idea de imponerle a la literatura un

sistema que la *domestique*, que la “entrene” como a la drogada bella durmiente de Kawabata o como más adelante hará con los dobles de escritores en su congreso-performance. Bellatin califica el proceso de trabajo del actor con el escritor que iba a representar como un “entrenamiento” (*Escritores duplicados*, 2004, cfr. 7).

Paradójicamente, y como ya señalamos, Bellatin no publicó nada en Cuba, al menos no oficialmente. Dice haber participado de cuatro talleres, suponemos por lo tanto que participó de eventos literarios diversos. Sí, no obstante, se vinculó con el ambiente artístico cubano. De hecho, la primera edición de *Efecto invernadero* está dedicado a Reina María Rodríguez, luego de la segunda reedición en adelante borra esta referencia. Ese envío, como el subsecuente ocultamiento de esa huella, entre otras, nos lleva a pensar varias cosas. En primer lugar, que fue en Cuba donde Bellatin escribió –o empezó a escribir– las ya míticas “mil” páginas de *Efecto invernadero*. Y, en segundo lugar, que luego de la publicación de *Efecto invernadero* se produciría un momento de concientización o de inteligibilidad de las operaciones que produjeron la novela y que, por lo tanto, implicó corregir elementos, eliminar huellas, intervenir sobre la propia obra y la propia imagen. Así las cosas, o bien luego de *Efecto invernadero* se daría una “tercer etapa” que el autor quiere eliminar discursivamente, o bien es luego de esta novela que se produciría recién la “segunda etapa” que Bellatin quiere anteponer de alguna forma.

Todo esto nos insinúa una especulación evidente. Bellatin descubre en Cuba la noción de regla y de sistema, la asume como una ética-estética básica para su obra porvenir, pero no puede aplicarla. Pues para eso necesitará algo más que la experiencia antropológica, algo más que, en parte, termina de desarrollar en Cuba: se trata de la experiencia cinematográfica. Pero se trata de una experiencia que no se produce hasta la publicación de *Efecto invernadero* y no se termina de captar o replicar con los dos libros siguientes y de la mano del *Cuaderno de tapas rojas*. En una entrevista de 1992 Bellatin dice: la obra es el “resultado” de un “trabajo”. Pero ese trabajo no separa sólo *Las mujeres de sal* de *Efecto invernadero* (esas novelas que tardaron “tres años” cada una en hacerse), sino de las dos siguientes: *Canon perpetuo* y *Salón de belleza* (esas novelas que se hicieron en apenas unos meses). Pero ese trabajo no es el que mucha de la literatura moderna asume con cada obra (Joyce “trabajó” unas veinte mil horas en *Ulises*, recuerda Piglia; Saer recupera esa obsesión temporal y dice que trabajó nueve

años en *El limonero real*),⁷² tampoco se opone al ocio o no-trabajo nihilista de otras literaturas vanguardistas o neovanguardistas como la de César Aira.⁷³ Como siempre, saliéndose por la tangente, el “trabajo” de Bellatin fue lo más parecido a un mundo que funcione sólo para abandonarlo a su suerte. O, más a tono con nuestros planteos: una máquina de escritura, un dispositivo que, ya conocemos la frase, escriba (sin que el autor pase por el espacio de la escritura).

No es una impostura, entonces, el hecho de que Bellatin insinúe descubrir en el cine, en la fotografía o en el teatro una verdad. Esto es: que la “esencia” de la literatura y la “obra personal” del escritor no se encuentran en las palabras, sino en el montaje y, por eso mismo, le interesa cualquier experiencia artística y no artística que esté atravesada por esta técnica. Dice el escritor: “Yo trabajo sobre todo con textos separados y simultáneos. Después realizo un montaje cinematográfico. Es una cosa personal, propia porque lo que yo presento es un libro de literatura. Mi proceso interno tiene que ver con el cine, en la forma de construcción” (Hind, 2001: 197).

El montaje es, para Bellatin, un espacio aún más personal que el de la “propia palabra”, y realizar antes que un montaje azaroso, uno excesivamente reglado es, paradójicamente, más personal aún. Estamos ante un umbral de indiferencia: la literatura, como la vida, será desde entonces un asunto de *gobierno*.

1986-1992: durante todos esos años Bellatin acopió, en efecto, todo este material de escritura que finalmente denominó *Efecto invernadero*, pero no sólo eso: parte de

⁷² En la *Encuesta a la literatura argentina contemporánea* preparada por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano para la *Historia de la literatura argentina* de CEDAL (1982), Ricardo Piglia dice: “Escribir es sobre todo corregir, no creo que se pueda separar una cosa de la otra [...] Cierta disciplina de trabajo ha sido fundamental en mi formación como escritor. Joyce insistía, de un modo un poco maniático, en que había empleado 20.000 horas para escribir *Ulises*. Sería ridículo pensar que 20.000 horas de trabajo aseguran la escritura de un libro como *Ulises*, pero a la vez hay que decir que ese tiempo está en la textura del libro y eso es (también) lo que leemos al leer esa novela (Piglia, 2001: 36). Aira, al hablar de Saer en *El porteño*, dice “Saer produce la impresión de que la literatura es un trabajo como cualquier otro, algo que se aprende y después se realiza [...] pero] el resultado no es del todo automático, porque incorpora el tiempo que dura el trabajo (y Saer se ocupa de ponerlo en claro en los reportajes: “*El Limonero Real* me llevó nueve años, *El Entenado* dos y medio, *Glosa* cuatro”) (1987: 67-68).

⁷³ Explica Sandra Contreras: “Sea que se considera la tensión de la prosa poética de Saer o la tensión de la ficción crítica de Piglia, la transgresión de la vanguardia o el escribir mal de Roberto Arlt, hay un extendido consenso en nuestra cultura literaria según el cual el valor de la escritura –en tanto trabajo en y con la palabra, en tanto tensión de la forma- reside en la capacidad de la práctica literaria para resistir críticamente a las formas de poder o a la trivialización de la mercantilización para subvertir, desde los márgenes, los cánones tradicionales y las jerarquías heredadas: de este trabajo formal, que requiere tiempo y vigilancia, y que traduce un imperativo (moral, político, estético) de negatividad, el producto (la escritura) obtiene toda su ganancia (su calidad) estética. [...] *¡Nunca trabajaré!* El grito de guerra de Aira apunta al núcleo mismo de lo que define el valor de la escritura en su contexto literario inmediato y lo transforma en un modo único y paradójico: creando el efecto de una superproducción que es indiferente – mejor: que escapa- al tiempo, el control y la tensión implícitos en el trabajo literario” (2002: 131-133).

Poeta ciego, de *Canon perpetuo*, de *Damas chinas* y, como demostraremos más adelante, de *Lecciones para una liebre muerta*. Su obra total que, paradójicamente, no podía “escribir” aunque ya estuviera en parte escrita. Esto nos lleva a pensar de una manera completamente diferente el suspenso de la escritura. El escritor suspende la escritura no porque deja de escribir o porque no pueda hacerlo, sino porque no para de escribir *literatura, demasiada literatura*. Ha dicho muchas veces Bellatin: “estaba enfermo de escritura”. Con esa experiencia la idea de “novela” dejará de ser un destino dado, para transformarse en un campo de operaciones, de prueba y error, un laboratorio asfixiante que no dejará márgenes para pensar y que será, por lo tanto, impublicable.⁷⁴ Pues publicar, ya sabemos, supone hacer transmisible o comunicable la escritura. Limpiarla, como diría Deleuze en *Pintura* (1981), de todos esos clichés invisibles que se encuentran en la página en “blanco”: limpiar la tela, limpiar la página es la tarea sustractiva que tiene que asumir cualquier pintor o escritor para poder decir algo (60-65). La conclusión de Bellatin la conocemos todos, es su invención suprema: para hacer comunicable la escritura, se deduce, se necesitaría de algo propiamente no-escriturario: escribir sin escribir, es decir, que sea el sistema –la verdadera invención, la máquina– la que finalmente escriba, que permita no pasar por la escritura, pero que se haga sin embargo un libro y que sea un espacio personal-singular, pero absolutamente comunitario.⁷⁵

Ahora bien, ¿Qué es este sistema? ¿Cómo podríamos entenderlo? Se podría decir que la noción de sistema, cerrada y estática, es incompatible con esta invención. Esto es cierto, pero así como nos encontramos con sistemas cerrados, también hallamos algunos abiertos. El concepto de sistema abierto proviene tanto de la termodinámica como de la física y la biología, y alude a los sistemas que mantienen interacciones externas, sean estas de información, energía o materia. En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari definen su concepto “rizoma” como un sistema abierto o acentrado, sinónimo de “red maquinaica”.⁷⁶ Lo abierto o acentrado implica que “los conceptos están

⁷⁴ Dice Bellatin: “Escribía sin márgenes desde la primera parte hasta la última. Entonces se sacaba la hoja con olor a tinta muy padre y de repente la tenía que corregir y volver a empezar. En Cuba tuve otra igual, una más moderna, una Olivetti típica de los años sesenta (Hind, 2001: 204).

⁷⁵ Deleuze arribará a una conclusión similar, pero para la pintura: “El asunto de la pintura, en virtud de lo que acabamos de ver –pero ustedes ya lo saben–, no es pintar cosas visibles. Es evidentemente pintar cosas invisibles. El pintor no reproduce lo visible más que precisamente para captar lo invisible” (1981: 69). Esto significa: pintar fuerzas, no formas. En los términos de Deleuze: el acto de la pintura ocurre cuando “la forma es puesta en relación con una fuerza” (69).

⁷⁶ Dicen Deleuze y Guattari: “tratando el inconsciente como un sistema acentrado, es decir, como una red maquinaica de autómatas finitos (rizoma), el esquizoanálisis es capaz de llegar a un estado completamente

relacionados a circunstancias y ya no a esencias” y, además, que los conceptos “no están dados de antemano, no preexisten”: hay que inventarlos (Deleuze, 1980: 28). Los sistemas son móviles y carentes de centros porque las circunstancias –el mundo, las experiencias– fuerzan al pensamiento a crear. Por eso, en *¿Qué es la filosofía?* Deleuze y Guattari vuelven a hablar de sistema abierto, pero ahora como aquello capaz de realizar una génesis de lo heterogéneo, una *heterogénesis* (1991: 35, 188). Así, para Deleuze, la obra de Blanchot sería un sistema abierto no por el cultivo de aforismos y fragmentos sino por la invención de eso que llamó “espacio literario” (1980: 28).⁷⁷

En esta misma dirección podríamos pensar la noción de sistema en Bellatin. Y su nombre no es “rizoma” ni “espacio literario” sino *escribir sin escribir*. Y esto será, en definitiva, la esencia de lo literario: no las palabras, sino la invención que las reúne en un libro, en una obra. Cuando tiempo después formule la idea de “libro” entendida como un nodo que junto a otros sostiene la escritura, la noción de sistema se vuelve aún más clara. El libro allí ya ni siquiera valdrá como obra singular, será apenas un pilar, avance constructivo, elemento operacional y, por consiguiente, tampoco supondrá una unidad autónoma, sino un ser extrañísimo, un organismo vivo que se reproduce y multiplica, pero sometido a las modificaciones y exigencias de esa máquina que lo ha gestado y que, en definitiva, lo controla *suplementariamente* y, por el otro, abierto a las circunstancias. La propuesta es tan operacional, tan maquínica, tan formalista y abstracta que parece mentira que su *Ursprung* sea una circunstancia tan literariamente pasatista, típicamente latinoamericana y humana –demasiado humana– como la experiencia cubana. Sin embargo, esas son las dos caras de la moneda. Y esta es la gran invención de Bellatin, y hay que entenderla en toda su ambigüedad: *la gran obra es el sistema*.

distinto del inconsciente. Y las mismas observaciones sirven para la lingüística; Rosenstiehl y Petitot consideran, acertadamente, la posibilidad de una –organización acentrada de una sociedad de palabras. Tanto para los enunciados como para los deseos, lo fundamental no es reducir el inconsciente, ni interpretarlo o hacerlo significar según un árbol. Lo fundamental es producir inconsciente, y, con él, nuevos enunciados, otros deseos: el rizoma es precisamente esa producción de inconsciente” (1980: 22-23).

⁷⁷ Philippe Mengue, discípulo de Lyotard, propuso leer la obra de Deleuze como un sistema de lo múltiple en su homónimo libro *Deleuze o el sistema de lo múltiple* (2008).

2.2. Fuera de obra: el *Cuaderno de teología*

1989-1992: algo en nuestras especulaciones no cuadra. Si al volver de Cuba la obra ya estaba, en algún punto, resuelta ¿Por qué el escritor tarda casi tres años para publicar *Efecto invernadero*? ¿Por qué recién en Lima se produce ese milagro no tan secreto, al contrario, de público conocimiento: el corte y reducción de los manuscritos de unas mil páginas a unas sesenta?

Arriesgamos una hipótesis: la idea, necesidad o ética del sistema están presentes, incluso un método –el montaje cinematográfico– no sin embargo el contenido o el sentido de las reglas específicas que lo constituirán: las formas y modos de montar. ¿Qué pasó en Lima, o en ese regreso, que motivó a Bellatin tamaña operación? ¿Con qué conceptos o experiencias podríamos asociar las operaciones que cristalizarán en su estética temprana? Para avanzar quizás tengamos que ir aún más atrás.

Antes de viajar a Cuba, Bellatin estudió Literatura en la Universidad de San Marcos y fue seminarista en Santo Toribio de Mogrovejo, ambas carreras abandonadas.⁷⁸ Éste es el contexto mundano en el que escribe y publica *Las mujeres de sal*. Pero la novela no es el único documento escrito en ese periodo. Recientemente ha aparecido un *Cuaderno de teología*. Se trata de un cuadernillo de tapas blandas y de color verde, aproximadamente de 16 x 21 cm. Fue adquirido por Goldchluk junto con otros manuscritos del autor en un viaje que realizó a Perú en el año 2011, siendo esa la fecha de domiciliación en la Universidad de La Plata.

La fecha de escritura del cuadernillo es un tanto incierta. A lo largo del texto no se registra ninguna. Pero siguiendo los datos anteriormente mencionados, lo más evidente es presumir que el *Cuaderno de teología* fue el apunte en el que Bellatin registró clases no sólo de teología, sino también de alguna “Introducción a la filosofía”, cátedra que se halla en cualquier carrera de Literatura o Ciencias de la Comunicación.

⁷⁸ Este dato puede leerse en la tapa de *Las mujeres de sal*. En el capítulo 3.1. analizaremos el *Cuaderno de tapas rojas* donde presentaremos una serie de entrevistas y notas críticas que permiten confirmar este y otros datos presentados en este sub-apartado.

Según el escritor, el *Cuaderno de teología* fue escrito en diferentes épocas que no puede precisar, pero está seguro de que nunca fue llevado a Cuba.⁷⁹ En ese sentido, la hipótesis más adecuada es suponer que fue escrito entre 1980 y 1986: es decir, después del inicio de sus estudios superiores y antes de la finalización de los mismos, marcada por el viaje a Cuba.

Sin embargo, hay otro punto problemático. Más allá de las reflexiones registradas en el *Cuaderno* que, como desarrollaremos más adelante, demandan radicalizar algunas apreciaciones de la obra de Bellatin, se registra con una claridad inusitada la inscripción –tal vez la primera– de dos elementos que no aparecerán, sino mucho después en su obra editada: *Efecto invernadero* y la Banda de los Universales. Es decir, el título de su segunda novela publicada en 1992 y el nombre de los celeberrimos personajes que aparecieron por primera vez en *Poeta ciego* en 1998 y más luego en *Lecciones para una liebre muerta* en 2005. Esto confirma el dato hallado en las entrevistas del apartado anterior: ya en la primera mitad de los ochenta Bellatin había formulado lo que después sería el título de su segundo libro y el nombre de uno de los personajes del quinto.

Al final del *Cuaderno* aparece un elemento extrañísimo: el inicio –fallido o cortado, ya que no fue continuado– de un texto que tiene por título “La mujer en el tranvía”. Este elemento, sin embargo, no entra en resonancia con nada. Ya que podemos pensarlo tanto como el primer acercamiento al tópico de la mujer antes de *Las mujeres de sal o*, del mismo modo, el interés por profundizar el tópico ya tratado en la novela en cuestión. Por otro lado, el único libro que tiene por personaje central a una mujer es *Canon perpetuo* de 1993.

Con todo esto, podríamos pensar que Bellatin retomó su *Cuaderno de teología* al volver a Perú luego de su estancia en Cuba, es decir, en 1989 y 1990. Si hacemos todas estas consideraciones históricas respecto del “origen” del documento no es para restituirle ninguna verdad al archivo ni un sentido cronológico a la obra, sino todo lo contrario, pues la imposibilidad de situar el archivo en un momento concreto de producción revela el montaje que atraviesa el relato autoral. Lo que nos interesa apreciar es, por lo tanto, ese trabajo de intervención del autor en las figuraciones de su obra y de su imagen. Digamos que Bellatin hace algo similar al Piglia de *Los diarios de Emilio*

⁷⁹ Comunicación Personal Telefónica de Mario Bellatin con Graciela Goldchluk y Leo Cherri, 17 de Agosto 2017.

Renzi, pero su campo de acción no es un texto o documento, sino cualquier momento – un texto, una reescritura, una entrevista, una performance–.

Por consiguiente, no queremos entender este *Cuaderno* como un documento inalterado y contrastarlo con la figuración retrospectiva construida a lo largo de la obra. No, lo que en realidad nos importa es la marca singular con la que se inscribe la obra en este cuaderno y viceversa. En ese punto, si algo registra el *Cuaderno de teología* es un conjunto de experiencias que atraviesan la escritura de Bellatin de par a par y que, de cualquier modo, ya han sido señaladas en mayor o menor medida: una preocupación por experiencias fuertemente teológicas.

2.2.1. Todos los cuadernos, el cuaderno: objetos, relatos y modos de la ficción

Si bien los cuadernos como objetos narrativos o preparatorios para obras son elementos comunes en la escritura de Bellatin, en tanto archivo están separados de la obra y forman parte de ella en su no visibilidad.

El *Cuaderno de teología*, como ya señalamos, consiste en un conjunto de apuntes que Bellatin tomó cuando cursaba sus estudios de teología. Se trata, por tanto, de un documento que se destaca por su singularidad en el conjunto de manuscritos: no hay nuevas copias o versiones de los textos allí escritos, no es un manuscrito pre-redaccional (una escritura que Bellatin trasladará a algún libro). Por lo tanto, el *Cuaderno de teología* como *Cuaderno de tapas rojas* son documentos muy singulares.

¿Qué es el *Cuaderno de teología*? Es un apunte de clase, es una escritura-instrumento, una escritura singularísima en Bellatin ya que no hay una intención formulada, al menos explícitamente, de convertir su texto en literatura. Sin embargo, no es solamente esto último, pues el contenido de las clases teológicas, los temas y problemas filosóficos que se registran en el cuaderno, bien mirados, son problemáticas que participan de la ficción. No directamente, sino como problemáticas que la enmarcan, como un conjunto de circunstancias que fuerzan la invención, es decir, como un campo de operaciones en los que la ficción se inserta, se medita o se produce: desde el cristianismo al sufismo, pasando por los mitos amerindios, hay en Bellatin una constante sagrada. Y sagrado es, por cierto, la forma en que imagina el espacio de la escritura: “Imagino que cuando uno escribe se produce el mismo estado místico como el de los monjes [...] es un espacio como sagrado” (Arévalo, 1992: 12, cfr. A. 2).

Si asumimos la hipótesis de que esas clases que el escritor tomó tuvieron como objetivo sentar las bases para una literatura presente y futura, el objetivo del *Cuaderno de teología* –podríamos pensar– es preparar o pensar la posibilidad de la obra misma. Preparación no deliberada, deberíamos decir, pues no fue un proyecto premeditado, sino libre, incontrolado, que fue cimentando las condiciones de posibilidad de la des-escritura que se presentará después.

En ese sentido, es destacable el anacronismo y la contemporaneidad que inserta el cuaderno en la obra. En algunas de sus páginas pueden leerse aquí y allá, entre reflexiones teológicas e filosóficas, nombres, frases que pasarán a formar parte de las obras de Bellatin: 1) el incipit de *Efecto invernadero*, 2) “La banda de los Universales” y 3) una mención autobiográfica-ficcional sobre el Padre similar a las que aparecerán en los últimos textos, como por ejemplo, *El libro uruguayo de los muertos* (2012). Analicemos en detalle estos elementos.

El primer elemento, como dijimos, tiene que ver con *Efecto invernadero*. Se trata, de una primera idea de la obra. Justo debajo de unos apuntes sobre los pares naturaleza-razón y animal-hombre en Platón y Aristóteles, luego de preguntarse si el hombre “¿es racional?/ ¿es animal?”, leemos “HIJO ÚNICO DE MADRE VIUDA” (*Cuaderno*, A. 2, XXXI).

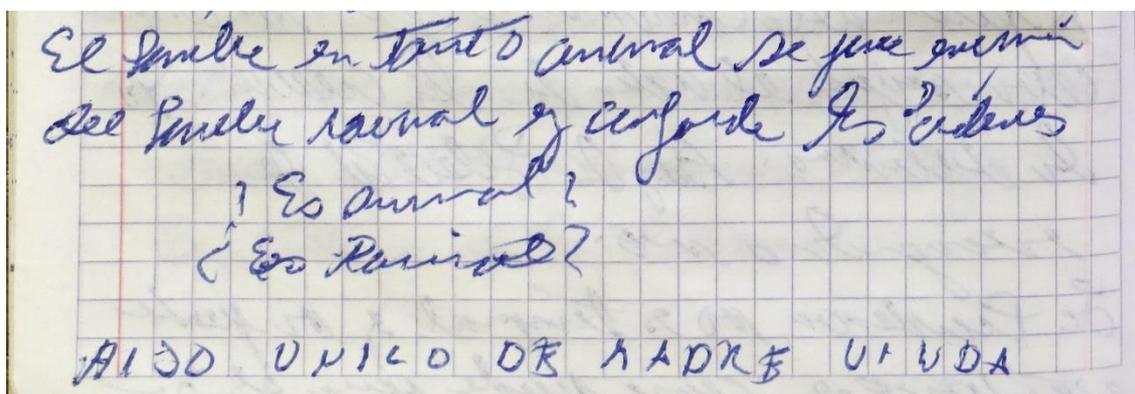


Figura 5. Recorte de la página XXIII del *Cuaderno de teología*, cfr. A. 1

Es curiosa la inscripción: no registra el nombre de un personaje, o una característica física o psicológica, más bien precisa algo concreto y mundano, una relación biológica, familiar y jurídica. Es casi una función geométrica: X= “HIJO ÚNICO DE MADRE VIUDA”. Donde “X” no tiene valor alguno, ni siquiera una designación nominal más que su incógnita, más que su corresponder a otro conjunto, que corresponde a otro, que

corresponde a otro. X es Hijo, es Hijo Único, es Hijo Único de una Madre, que es Viuda, es decir, fue Esposa de alguien ahora muerto: ¿El Padre? Como vemos, no sólo el nombre le falta al “personaje”, sino a su genealogía. Sin embargo, la función “Padre” no sólo carece de nombre, sino que ni siquiera aparece: es decir, ocupa el lugar del muerto. Quizá la inscripción autobiográfica ficcional no sea, entonces, la proyección de *El libro uruguayo*, sino más bien parte de la meditación del sistema nominal de *Efecto invernadero*.

Si bien podríamos argumentar que es muy forzado pensar que estos elementos tengan algo que ver con *Efecto invernadero*, apenas cuatro páginas después se lee “Hegel: desde su aparición, la iglesia/ está sumida en una contradicción”. Se trata de una secuencia de unas diez páginas dicadas al periodo de transición de la Edad Media a la Modernidad, especialmente en lo que respecta a la Iglesia y a la relación saber-fe. Por eso, antes de la cita de Hegel hay apuntes de San Agustín. Y, al lado de San Agustín, un ensayo, quizás el primero, del inicio de *Efecto invernadero*: “... así también están forzados a entregar a los padres sus cuerpos muertos / Efecto invernadero”.

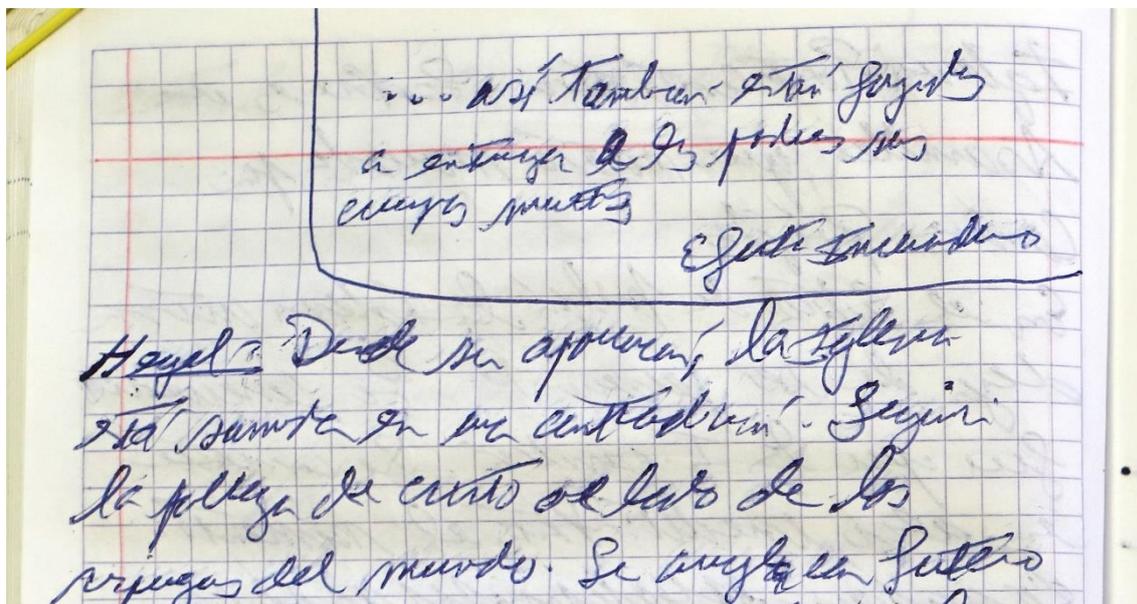


Figura 6. Recorte de la página XXVI del *Cuaderno de teología*, cfr. A. 1.

Este fragmento no forma parte de los veintinueve fragmentos numerados de la novela. Tiene, por consiguiente, un estatuto similar a un prolegómeno o íncipit. Según Cuartas, es el elemento crucial del *comienzo* de la obra de Bellatin.

Revisando un cuaderno de ejercicios, cierto profesor de Antonio encontró algunas indicaciones sobre la forma correcta de enterrar a un niño. Los apuntes hablaban de las flores adecuadas, de la necesidad de tener cerca los objetos amados, y de las oraciones apropiadas para acompañar los velorios. El profesor leyó además la afirmación de que así como los niños tienen la obligación de obedecer y cumplir con los deberes, así también están forzados a entregar a los padres sus cuerpos muertos (*Obras reunidas*, 2005: 57)

El argumento de Cuartas se sostiene en razones muy concretas. En “Y si la belleza corrompe a la muerte...”, versión manuscrita de *Efecto invernadero*, el fragmento aparece fundido al resto del relato; no está separado a la manera de íncipit, como en la edición limeña de 1992 o en las subsiguientes. Es decir, entre el manuscrito y la primera edición será casi lo único que se modifique del inicio; y, por otro lado, de la primera edición hasta la más contemporánea será una de las pocas cosas que se mantendrán, pues el inicio de la novela será modificado intensamente, pero el íncipit permanecerá casi intacto.⁸⁰

El íncipit, Según Cuartas, trata de establecer o mantener una pausa, la de la lectura, que funciona como “*nexo vital* donde se opera el salto de la vida (del lector) a la literatura” (2014: 24). En efecto esto es así, pero también podríamos pensar que esa separación trata de establecer un nexo que exponga el salto de vida del escritor al libro. Donde el escritor no sólo es Bellatin, el autor, sino el *scríptor*, aquél que también ha llevado un cuaderno, el de teología, al igual que Antonio ha llevado su cuaderno “de ejercicios”. En otras palabras, Bellatin quiere que su literatura comience con algo que no sea ella misma, que la exceda o, mejor, la anteceda: su pre-texto, su propia historia,

⁸⁰ Cuartas analiza en detalle todas estas variantes. Dejo un resumen extraído de su tesis: “la edición limeña, comienza con el episodio de la concepción de Antonio, cuando la Madre deja de lado “el rechazo que le producía la intimidad con su esposo”. La edición que aparece en *Obras reunidas* comienza con el orden que Antonio les otorga al Amante y a la Amiga en el cuidado de su cuerpo [...] Es interesante notar que a partir de la etapa mexicana aparece el epígrafe de César Moro, siendo esta la única modificación en el pasaje de *Tres novelas* a la edición de CONACULTA, de Perú a México [...] Lo importante del epígrafe está no tanto en el verso, el primero de un poema más extenso, sino en el nombre del poeta. Como veremos más adelante, la eliminación referencial lleva a que nombres como “Perú” o “César Moro” desaparezcan, aunque por diferentes motivos: César Moro no es nombrado ni en un epígrafe en la etapa peruana porque, precisamente, le pertenecen todas las acciones de Antonio, el nombre de quien fue su amante, y quien lo nombra de modo metonímico. César Moro, lo veremos, está vivo y no es “uno de los elementos del cuarto”. En la etapa mexicana, en cambio, la emergencia del epígrafe anuncia, en palabras de Voloshinov, “que se prepara una nueva evaluación”; es decir, la novela ha sido leída por Bellatin una vez más y algo que se alojaba en la forma y se daba de modo inminente en el contenido, de modo alusivo, apenas sube a la superficie del contenido. Apenas porque lo hace en un epígrafe, manteniendo en la eficacia de la forma, es decir, por alusión y elipsis, a aquel que no se nombra, pero a quien las acciones de Antonio lo dicen con mayor elocuencia” (2014: 24-26)

La “Banda de los universales” aparece por primera vez en *Poeta ciego* (1998: 12), justamente *dentro* de “El cuadernillo de las cosas difíciles de explicar” que hubiera escrito dicho poeta. Así comienza *Poeta ciego*, narrando en tercera persona y en discurso indirecto un relato de El Cuadernillo del Poeta Ciego.

El escrito del Poeta Ciego describe una sociedad en la que los habitantes aceptan de buena gana la reclusión y rechazan muchas veces el libre albedrío. Algunos ciudadanos incluso piden ser confinados. Lo hacen porque las condiciones de vida dentro [de la Ciudadela Final] son menos difíciles que en el exterior [...] El Poeta Ciego habla en el Cuadernillo del tráfico de sangre infectada –que reciben quienes desean tener un motivo para ser ingresados– a cambio de remesas de anfetaminas que son introducidas a través de los rombos de la alambrada. La Ciudadela Final está rodeada por una alambrada que la humedad ha llenado de óxido. Durante la noche de verano a la cual se refiere el Poeta Ciego en el Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar, un miembro de la Banda de los Universales se acerca [...] Aparecen tres jóvenes de edades parecidas a la del Universal. Como todos los reclusos, están vestidos con un overol azul oscuro en el que está cosida la insignia de la Ciudadela Final. Le preguntan si ha llevado las pastillas [...] El Universal no contesta. Le da al perro la orden de calmarse. Entrega una serie de frascos y ofrece luego la vena del brazo derecho acercando aún más el cuerpo a la alambrada. Uno de los reclusos saca del bolsillo una jeringa con una sustancia oscura. A través de los rombos, el Universal recibe la sangre infecta sin hacer ningún gesto (1998: 11-13).

Gracias a la compilación de los archivos de Bellatin realizada por Goldchluk y su equipo en 2008, sabemos que el pre-texto de *Poeta ciego*, “Black-out (los cadáveres valen menos que el estiércol)”, fue concebido simultáneamente a *Efecto invernadero* (1992) y, por las entrevistas del período peruano, Bellatin nos dice que *Salón de belleza* (1994) fue un fragmento que se autonomizó de *Poeta ciego*. Fácilmente podríamos hacer una regla de tres: el Moridero es a *Salón de belleza*, como la Ciudadela Final es a *Poeta ciego*. Sabemos también que este último, antes de tomar la forma de libro, se presentó como una obra de teatro que Bellatin realizó junto con Karin Elmore y que, en cierta medida, buscaba intervenir en relación con ese horror que generó Sendero Luminoso en Perú.⁸¹ Según Bellatin, la idea era que tales personajes aparecieran en *Canon perpetuo* (1993),⁸² sin embargo el escritor desconoce las razones, impostura aparte, por las que tales personajes acabaron por presentarse recién cinco años después en *Poeta ciego*, al comienzo mismo del texto y, justamente, ¡dentro de un cuadernillo! En *Lecciones para una liebre muerta* (2005) también los encontramos desde el inicio y

⁸¹ Para más referencias al respecto se puede consultar Conde (2016).

⁸² Según nos explicó el autor en la *Comunicación Personal Telefónica* mencionada anteriormente.

con un protagonismo aún mayor. Allí, también una “alambrada” –algo así como la “reja” del *Cuaderno de teología*– es el límite de la Ciudadela Final en donde los Universales se “reproducen” por contagio a efectos de ingresar en la Ciudadela.

Más allá de las consideraciones historiográficas respecto de la obra y sus procesos creativos –la posibilidad de que a comienzos de los ochenta Bellatin ya estaba pensando con tal claridad los dramas centrales de *Efecto invernal* (1992) y de *Poeta ciego* (1998)–, lo que inmediatamente deberíamos interrogar es el sentido de estas apariciones y, por consiguiente, la relación de estos elementos conceptuales con la obra.

Es decir, ¿Qué son los Universales? Explica Bellatin: “El Poeta denomina Banda de los Universales a los grupos de jóvenes que en las ciudades industrializadas el sistema relega a los suburbios” (12). Otra vez, estamos frente dos problemas que signan al mundo, pero sobre todo a Latinoamérica: las políticas de exclusión y de excepción aplicadas en relación con la indigencia y las enfermedades. La posición de América Latina en relación con las políticas neoliberales adoptadas a nivel mundial, y las problemáticas socio-políticas que atraviesa la región (dictaduras, guerrillas, aumento del desempleo) generaron un aumento progresivo de la pobreza y de la indigencia que a finales de los noventa y principios de los dos mil se expresará en una crisis generalizada de la región. La crisis económica en enero de 1999 en Brasil, la de México en 1994, las series de protestas producidas en Bolivia entre enero y abril de 2000, denominada guerra del agua de Cochabamba; el golpe de Estado al presidente venezolano Hugo Chávez en 2002; y en Argentina, la crisis financiera y social, la acefalía presidencial y los muertos por gatillo fácil en diciembre de 2001. Es decir, cuando sólo un decenio nos separaba de la caída del muro de Berlín y del anuncio de Francis Fukushima del fin de la historia (de la ideología y de la izquierda), el mercado no ha constituido la paz esperada, por el contrario, nos ha devuelto la más absoluta guerra.⁸³ ¿Este escenario social, esta permanencia de una serie de circunstancias, no es sintomática de la germinación de Los Universales en el *Cuadernillo* en los años ochenta, y su aparición en *Poeta ciego* a fines de los noventa?

Ahora bien, que Los Universales se relacionen con problemáticas bien mundanas acaba por subrayar con mayor intensidad el gesto de Bellatin de poner estas experiencias del mundo en relación con reflexiones eruditas sobre el nombre y los

⁸³ En los capítulos “8. Belleza” y “9. Violencia” analizaremos las problemáticas de la exclusión y excepción en profundidad.

universales que se suceden con insistencia a lo largo del *Cuaderno de teología*. En otras palabras, el cuaderno hace evidente que frente a unas circunstancias determinadas el escritor encuentra *en* sus estudios teológicos algún tipo de respuesta que lo ayudará a captar estas fuerzas del presente.

2.2.2. En el nombre del universo.

El nombre es uno de los elementos estéticos fundamentales en la obra de Bellatin. Desde la primera recepción de su obra ha sido un rasgo distintivo.⁸⁴ Se trata de una disyunción en la obra que asume el propio relato autoral: la estética o sistema de nombres es uno de los rasgos claves que cambian de *Las mujeres de sal* a la primera versión de *Efecto invernadero*, es decir, de 1986 a 1992.⁸⁵

Pero esta disyunción es un corte en la novela misma. Entre *Efecto invernadero* (1992) y su pre-texto “Y si la belleza corrompe a la muerte” –que data de 1992 también– se produce un salto que signará la obra de Bellatin de una vez y para siempre: aquél que va de la alusión a la elisión. Si “Aubert”, personaje de “Y si la belleza...” aún podría aludir al nombre biográfico André Coyné, la elección final en *Efecto invernadero* de “el Amante” es, lisa y llanamente, una elisión total. Esa transformación se produce en todo el sistema de nombres de la novela: Margot por la Amiga; Alida por la Madre; Julia por la Protegida. El único nombre que conserva una referencia no tanto con una biografía sino con la ficción de Cesar Moro es “Antonio”. Que, como lo sabemos gracias al poema de Moro y al epígrafe de la novela, “es Dios”.⁸⁶

⁸⁴ En 3.1. recorreremos la recepción peruana de *Efecto invernadero* y, como lo exponemos allí, el trabajo con los “nombres” es un rasgo advertido y valorado positivamente por toda la crítica.

⁸⁵ En 3.2. y 3.3. analizaremos los rasgos de *Las mujeres de sal* que se mantienen en la obra, los que se readquieren y los que se clausuran.

⁸⁶ En sus notas al manuscrito, Goldchluk ha señalado que: “A partir de aquí, los lectores de *Efecto invernadero* notarán que en este manuscrito aparecen nombres de personajes que serán reemplazados [...] Sólo permanece el nombre de Antonio, emblemático en relación con el poeta César Moro, cuya muerte parece relatarse (a partir de la segunda edición, realizada en México en 1996, Bellatin reemplaza la dedicatoria a la poeta Reina María Rodríguez, por el primer verso del poema de Moro “Antonio”: “Antonio es Dios”, modificando el uso de las mayúsculas que en el poema original es “ANTONIO es Dios”). El efecto es ambiguo, ya que los nombres elegidos evocan los biográficos sin utilizarlos, como en el caso de Aubert por Coyné. Podemos ver en este paso de la alusión a la elisión una construcción típica de este momento de la escritura de Bellatin. La elisión se convertirá en un principio constructivo de su poética, mucho más allá del sistema de nombres” (*Condición* 53). Sin embargo, esto es hartamente entendido en el contexto peruano. De ahí que el epígrafe “Antonio es Dios” haya sido incluido recién en la edición mexicana. Esto quiere decir que aunque formalmente parece elidirla, el autor quiere dejar al menos la huella de la referencia de Moro.

Pues, si como dice el relato autoral, el escritor comenzó a recortar y recortar sus manuscritos hasta llegar con la media centena de páginas de su novela, este manuscrito da cuenta de que aún recortadas esas “mil páginas” el escritor seguía operando y reflexionando sobre las mismas. ¿Qué motivó, entonces, este cambio tan abrupto? ¿En dónde reside la incitación de realizar ese salto de la alusión a la elisión, es decir, de la referencia adulterada a la obturación nominal y viciada de cualquier referencia?

Con el *Cuaderno de teología* se abre la posibilidad de poder especular sobre la base conceptual del procedimiento. Se trata, en principio, de problemáticas filosóficas, políticas y a la vez históricas. Cuando introducíamos en el anterior apartado la aparición de las reflexiones nominales a propósito de *Efecto invernadero* en el *Cuaderno de teología*, veíamos que esas inscripciones –“HIJO ÚNICO DE MADRE VIUDA” y el incipit– estaban rodeadas, respectivamente, por la clasificación filosófica griega de las naturalezas y las reflexiones sobre la iglesia como comunidad tanto en San Agustín como en Hegel.

El núcleo duro del que derivan todas estas especulaciones, como ya señalamos, es la problemática filosófica de los universales. ¿Pero cuál es el azar o la fortuna de la inscripción estética junto a este cuerpo disciplinario y esta serie conceptual? Es decir, ¿por qué estos dos puntos estéticos medulares emergen junto a las problemáticas de los universales y de la comunidad eclesial?

La problemática de los universales supone, por lo menos, cuatro líneas de estudio: una cosmológica (¿cómo forman unidad los grupos de entes físicos?), una psicológico-epistemológica (¿cómo conocemos lo universal, a partir de los particulares sensibles o de manera directa?), una lógica (¿cuál es el uso del universal como sujeto y/o predicado?) y, la más crucial, la ontológica (¿cuál es el estatuto del universal en tanto ente, esto es, cuál es el tipo de esencia substancial, accidental... que lo constituye como existente?) (Beuchot, 1981: 32). Sin embargo, el estatuto ontológico del universal, principalmente, será la problemática general con la que aparecerá el universal en todos los tiempos y, en especial, en el *Cuaderno de teología*. Allí se lee la cita, casi exacta,⁸⁷ del problema planteado por el neoplatónico Porfirio, es decir, quien estableció las condiciones de la interrogación del problema: los universales (1) ¿existen como sustancias o son conceptos de la mente?; (2) si existen en realidad, ¿están separados de

⁸⁷ Dice: “los géneros y las especies son 1) consistentes en sí mismos o simples objetos de la mente (A y P son reales / 3- si son consistentes (o co-existent) son corpóreas o incorpóreas (A y P son corpóreas) / 2- si son incorpóreas, existen separadas de lo sensible o unidas a lo sensible (A y B son sensibles)” (cfr. A. 1, XXI).

las cosas sensibles o unidos a ellas?; (3) si estuvieran separados de lo sensible, ¿son incorpóreos o sustancias corpóreas? (1889: 25).

Luego de la sistematización de Porfirio la problemática es fácilmente (di)visible. Para Platón los universales existen realmente, pero se encuentran separados de lo sensible y, claramente, son incorpóreos. Así, se funda el realismo filosófico y, como enseña la *anamnesis*, el universal no será otra cosa que la idea (*eidon*). Este aporte platónico supone varios problemas que atravesarán el mundo por siglos. Resaltaremos tres: uno *cosmológico-gnoseológico*, pues el mundo sensible no son más que sombras o copias que se proyectan desde las alturas de lo supra-sensible o inteligible tal como consta en la *Alegoría de la caverna*; otro *estético*, pues si el mundo no es más que copia de lo verdadero, de lo sensible se deriva una representación que, en la medida que se acerca o se aleja a la idea que tiene por modelo y origen, esta puede ser buena o mala. Esta malicia o maldad en la representación fue llamada copia engañosa, simulacro o *phantasmata*, siendo esta última diferente al *logos*; y, en tercer lugar, *una comunitaria*, en la medida que las malas representaciones nos alejan de la verdad, son también poco deseables aquellos cuidados que las producen, es decir, los poetas y los sofistas: de convertirlos en autores de “palabras y pensamientos falsos, es manifiestamente suponer que el no-ser es”, tal como se lee en *El sofista* (14).

Aristóteles, por su parte, intentó moderar el radicalismo del realismo platónico diciendo que los universales son tanto inteligibles como sensibles pues sólo conocemos a través de *fantasmas*. La propuesta aristotélica fue la triunfante: el realismo moderado aristotélico fue lo que marcó el “gran error” de la filosofía futura, en los términos de Deleuze, pues trató “de comprender la división platónica a partir de las exigencias de Aristóteles” (1968: 105-106). Bellatin, sin embargo, no sigue la vía aristotélica. Más allá de la anotación –tal vez el comentario de un profesor– que el “planteamiento de Aristóteles es más sólido que el de Platón” (A. 1, XXI), la importancia de la comprensión directa del realismo platónico queda registrada en el *Cuaderno*, la *única* lectura que agenda Bellatin allí es: “(EL SOFISTA -> PLATÓN) -> LEER”.

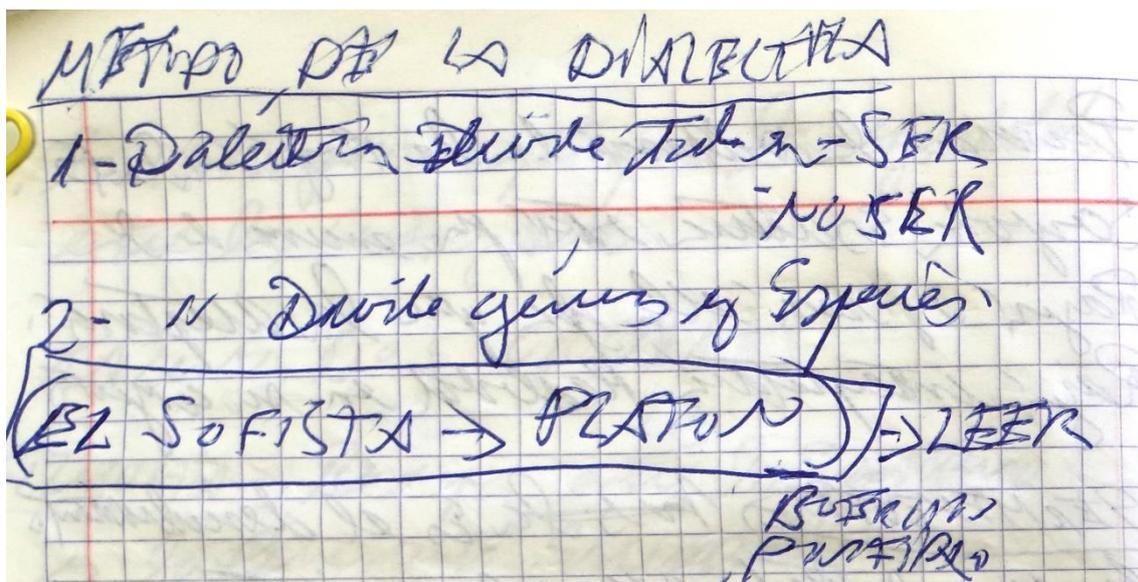


Figura 9. Recorte de la página XXXIV del *Cuaderno de teología*, cfr. A. 1.

¿Qué habrá leído Bellatin en *El sofista*? Y, sobre todo, ¿cómo lo leyó? ¿Habrá comprendido, al igual que Deleuze que, sin importar lo moderado del asunto, lo que le llega a la teología y lo que funda la comunidad eclesíástica no es el monismo pitagórico, ni el perpetuo movimiento de Heráclito ni el atomismo de Epicuro, sino el realismo platónico moderado por Aristóteles?

Más adelante, el *Cuaderno* se detiene en Boecio, cuya *Consolación de la filosofía* es “el libro más leído después de la biblia en la edad media” (cfr. A 1, XVI, XLIII). Sin embargo, lo que registra Bellatin de Boecio es cómo el teólogo vio en el “Universal” la condición de posibilidad no sólo de la pedagogía, sino de toda comunidad: la dialéctica será el método para llegar al universal, la gramática se ocupará de aquello que es universal en la lengua y la retórica será la manera adecuada –siempre de acuerdo al *logos*– de colorear las palabras. Es decir, de la problemática de los universales se deriva la pedagogía medieval, el *trívium* y el *cuadrivium*.⁸⁸ En este marco que entiende la retórica como aquello que le otorga visibilidad al *logos* –es decir, que hace de las palabras un elemento visual y sensible– se vuelve sugestiva la importancia que le da Bellatin al término “retórica” a lo largo de su obra.

En la edad media no tardará en decirse que Dios es *el* universal y, por lo tanto, su *nombre* será la manera de acercarnos a lo trascendental, de que los teólogos se

⁸⁸ Para consideraciones contemporáneas sobre el *trívium* y el *cuadrivium*, como su relación con la filología, ver *Suturas* (2015).

entregaran al análisis filológico y místico del nombre de Dios. Entre *ser* y *nomos* la ontología encuentra no sólo su lugar teórico, sino el punto de articulación de todas las problemáticas que de esa relación pueden derivarse: la definición misma de lo humano y de lo divino, su forma de conocer y de vivir, sus instituciones de enseñanza y de gobierno, etc.

De un momento a otro, las anotaciones teológicas se suspenden y surge otro tema que será anotado con exhaustividad y recurrencia: el problema de la relación de un nombre con lo designado. Se especula si la cosa recibe su nombre por convención, si el nombre tiene un vínculo de necesidad con la cosa o si la cosa debe reunir determinadas características para estar a la altura de su nombre.

Es curioso que este problema sea abordado con detalle a partir de la denominada “etapa carolingia”, periodo en el que el dilema del nombre y de la cosa se presenta en un plano bien mundano como es la política y el sostenimiento de un relato histórico-jurídico. Esta esquematización toma cuerpo en la necesidad de nombrar “Emperador de los Romanos” a Carlomagno y plantear una continuidad entre su reino y el extinguido Imperio Romano. En el *Cuaderno* se lee que los teólogos carolingios, capturados por la coyuntura política, debían legitimar esta solución instigados por el Papa León III, quien buscaba diferenciar la *auctoritas* papal y la *potestas* imperial. Los teólogos, entonces, emprenden una discusión filosófica que en ocasiones no se diferencia de una cuestión meramente legal. La estrategia que siguen es la de rechazar el argumento aristotélico de que la cosa recibe su nombre por convención; ellos afirmarán que la cosa, el hombre en este caso, debe comportarse según determinados parámetros para no convertir su nombre en mentira, en falsedad. El artilugio del que se aprovechan consiste en que para esa fecha, año 800, Carlomagno ya ha realizado esos actos prestigiosos por los cuales se lo puede nombrar “Emperador”.⁸⁹ En el *Cuaderno* leemos:

⁸⁹ Este es el único elemento del *Cuaderno de teología* analizado por Cuartas en su Tesina. Resumen, a continuación, el relato que él repone (2014: 79-81). Desde 727, el papado había mantenido una tensa relación con los reyes de Constantinopla. El propio pontífice León III reinaba en una Roma inestable y llena de conjurados y enemigos (Halphen, 1992: 103). Con la coronación de Carlomagno como emperador y sucesor del Imperio Romano, el Papa buscaba equilibrar la balanza de poder con un emperador no sólo cristiano, sino elegido por el pontífice mismo, haciendo de la corona imperial un regalo personal suyo, al mismo tiempo que se reservaba cierta superioridad al ser quien coronara el emperador. También justificaba su maniobra en términos morales que pueden ser considerados en términos de la definición que dan sobre el poder del nombre: “los bizantinos se habían mostrado incapaces de hacer honor a su posición militar, doctrinal y políticamente, por lo que el Papa estaba en la obligación de reemplazarlos por un monarca occidental: un hombre que por su sabiduría, su capacidad política y su poder territorial se destacara por encima de sus coetáneos” (Pirenne, 2013: 87). Es que el

Los teólogos carolingios sostenían que el contenido de un nombre depende de las acciones llevadas a cabo por el nombrado. Tiene que hacer honor a su nombre. Aceptar el nombre es aceptar un compromiso para no convertirlo en mentira, falsedad, etc. [...] El lenguaje y los nombres les han sido conferidos a los hombres para que tengan la tarea de convertirlos en verdaderos. Las acciones confirman la verdad de un nombre. Cuando decepcionan no siguen siendo necesarias del nombre (cfr. A. 1: LI).

Lo que le interesa a Bellatin, como se puede deducir de los apuntes, no es tanto la cuestión histórica, sino el conflicto nominal que supone: cómo se crea un andamiaje teórico-jurídico sobre el nombre y la cosa para sostener una ficción política. Sin embargo, se trata de una verdadera paradoja: se da por *derecho* una nominación a quien ya la detentaba en los *hechos*. Las afirmaciones, descontextualizadas, parecen generalizaciones teóricas propias de una narratología: “las acciones confirman la verdad de un nombre”, “cuando decepcionan no siguen siendo necesarias del nombre”. En ese sentido, sí hay algo de la historia que parecería ser interesante para el escritor. No tanto el relato o la verdad histórica, sino la potencia imaginaria de lo viviente: la ficción nominal es *realmente* existente, al punto que participe de la realidad de un modo crucial: constituyendo un pueblo. Pues los *hechos* del emperador –la historia, la verdad– no podrían obrar jamás sin esa ficción nominal que establece un *derecho* real, nótese la ambigüedad: de realeza, pero también de realidad.

Esto mismo sucede con la imagen o nombre de Dionisio, no el dios griego, sino el obispo romano. Una de las páginas del *Cuaderno* ilustran de sobremanera este problema. En ella leemos, simplemente, “Dionisios Aeropatiga -> nombre”. En el medio de páginas repletas de anotaciones, nos encontramos con esta página dedicada a tal inscripción, el resto está totalmente en blanco.

nombramiento no buscaba un enfrentamiento directo con Constantinopla, de ahí los requerimientos de un andamiaje teórico-jurídico sobre el nombre y la cosa: se daba por *derecho* una nominación a quien ya la detentaba en los *hechos*. Carlomagno dejaba su título de “Patricio de los Romanos”, que traía confusión legal con el dueño estricto de Roma, el pontífice, y adquiría el de “Emperador Augusto del Imperio Romano”. Lejos de intentar resucitar de modo romántico cierto “espíritu romano”, más bien se buscaba dar lugar a lo que Alcuino –presente en el *Cuaderno*– nombra como “imperio cristiano” y dejando en claro quién tiene el poder militar y quién el poder espiritual. Es así que, mediante un ceremonial idéntico al utilizado desde el siglo V para la designación de emperadores bizantinos, León III se arroga la tarea de designar o más bien *nombrar* al nuevo emperador de los romanos. Esto no es un acto improvisado, dado en el vacío: los teólogos carolingios habían preparado el terreno teórico para la recepción de Carlomagno por parte del *nombre* y para la acción “nominal” de León III. Una suerte de pasaje del nombre-corona entre dos personajes teóricos que originó una situación completamente nueva, pero que requirió de un minucioso e intenso debate acerca del nombre y su poder.

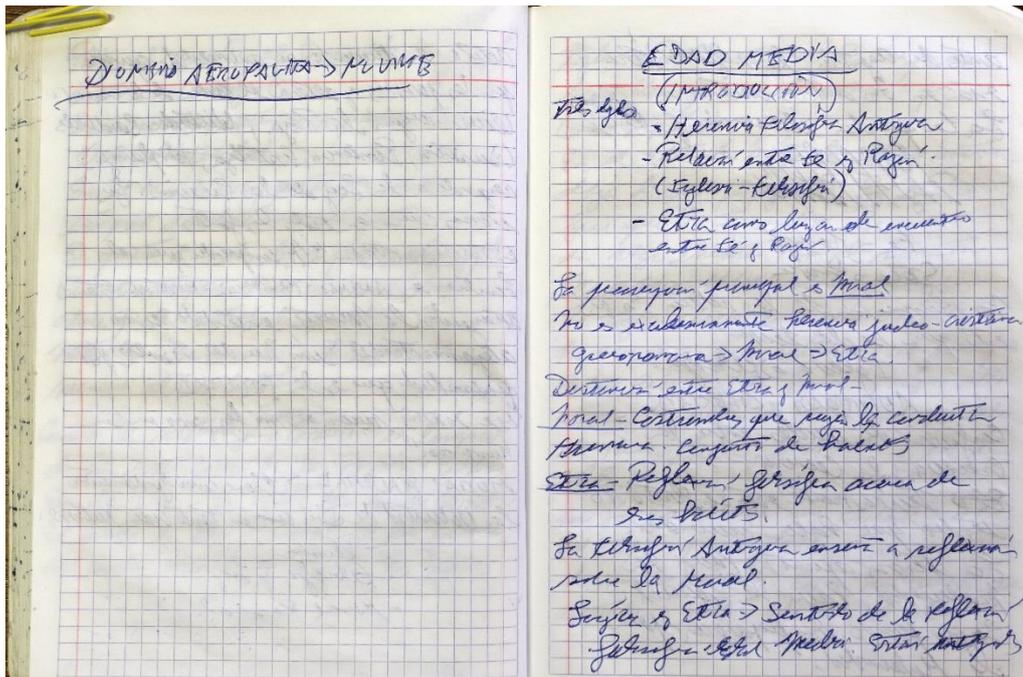


Figura 10. Página XXIV del Cuaderno de teología, cfr. A. 1.

La inscripción cobra un sentido desmesurado cuando nos enteramos que por "Dionisio, el Areopagita" se alude al juez del Areópago que, como se relata en Hechos 17:34, se convirtió al cristianismo por la predicación de San Pablo de Tarso y de acuerdo con Dionisio de Corinto fue obispo de Atenas (ver libro III de *La historia de la iglesia* de Eusebio de Cesarea). Su obra está compuesta por cuatro textos (*Los nombres de Dios. La jerarquía celeste, La jerarquía eclesiástica* y una *Teología mística*) y unas *Cartas varias* (2002)

Sin embargo, con el transcurso del tiempo, surgió un error de atribución: la serie de escritos famosos de una naturaleza neoplatónica y mística bastante peculiar que se atribuyeron a Dionisio eran, en realidad, unas obras que fueron escritas en los siglos IV, V o VI –la fecha es incierta– por *otro* que firmó sus textos con el *mismo nombre*. Eso no es todo: es incierta la posibilidad de que estos textos supongan la obra de una misma persona, por eso el denominado *Corpus Dionysiacum* tiene conflictos de autoría interna que responden a épocas, incluso, posteriores, en sus epístolas especialmente.

La bella escena introduce una imagen altamente falsaria que supone al menos dos hipótesis, ambas más que sugestivas para este estudio.

En primer lugar, la más obvia: este sujeto anónimo, llamado ahora Pseudo Dionisio Aeropagita, tuvo un interés deliberado en hacerse pasar por el otro. Las razones de este acto son, sin embargo, diversas. Lo más evidente es pensar que sus

escritos dirigidos a Timoteo, Tito, Policarpo y al mismísimo San Pablo, querían apelar a conseguir un valor apostólico que, de hecho, alcanzaron. Recientemente, se ha impuesto una idea de Carlo Maria Mazzucchi según la cual Damascius, el último jefe de la escuela pagana neoplatonista de Atenas, fue el autor no de la obra, sino de su concepto.⁹⁰ Llamémoslo la “suplantación nominal”. Según Toumo Lankila (2011), el enfoque de Mazzucchi capta mejor el contexto probable de la aparición del *Corpus Dionysiacum* que la interpretación general, pero juzga mal su propósito. Pues no se trataba de un compromiso neoplatónico con el cristianismo, sino el obrar de un paganismo encubierto: el *Corpus Dionysiacum* sería una estratagema puramente instrumental que apunta a proteger las obras de Proclo para resucitar más fácilmente a la religión politeísta en tiempos mejores. Es una estrategia viral: inocular en el *nombre de dios* un germen puramente politeísta, platónico, es decir, griego.⁹¹

En segundo lugar, se nos presentan las consideraciones conceptuales propias del estatuto filológico antiguo. Como sabemos, la “falsificación” es una noción propiamente moderna. Desde esa perspectiva, Dionisio nunca pretendió ser un innovador, sino apenas comunicar una tradición. Por lo tanto, adoptar la personalidad de una figura antigua fue un *dispositivo retórico* clásico harto conocido como *declamatio*. En síntesis: las obras de Dionisio, por lo tanto, son mucho menos una falsificación en el sentido moderno que un reconocimiento de recepción y transmisión, en la medida que las resonancias de cualquier empresa sagrada son intertextuales, uniendo las estructuras diacrónicas del tiempo y el espacio en una vía sincrónica. Así, Dionisio, discípulo de

⁹⁰ Para más detalle, ver Mazzucchi, “Damascio, autore del Corpus Dionysiacum, e il dialogo Περὶ πολιτικῆς ἐπιστήμης” en *Aevum* 80 (2006), pp. 299-334.

⁹¹ Traduzco del inglés a Lankila: “Resumiendo la discusión actual, este artículo presenta una crítica detallada de la sugerencia de Carlo Maria Mazzucchi de que Damascio, el último director de la escuela pagana neoplatónica de Atenas, fue el autor del enigmático *Corpus Dionysiacum*. El enfoque de Mazzucchi capta mejor el contexto probable de la aparición del *Corpus Dionysiacum* que la interpretación convencional, que acepta la afirmación abierta del cristianismo del autor, recurre con demasiada facilidad a teorías bastante retorcidas de la escritura pseudonimizada y sobrestima la autonomía del *Corpus Areopagitacum* en relación con Proclo. Contrariamente a las opiniones que descartan las especulaciones sobre la identidad del escritor como sin sentido en ausencia de nuevos datos, nuestro artículo considera tales intentos necesarios y útiles. El artículo concuerda con la tesis general de Carlo Maria Mazzucchi de que el *Corpus* fue una creación de filósofos paganos en la academia neoplatónica de Atenas después de Proclo. Sin embargo, argumenta que Mazzucchi calculó mal la perspectiva sobre el futuro que prevalecía en la escuela ateniense y, en particular, la voluntad de Damascio de aceptar un compromiso con el cristianismo a costa del politeísmo, como se articula en la teología de Proclo sobre las clases de los dioses. Como resultado, se podría desarrollar una versión más creíble de la hipótesis criptopagana, a saber, ver el *Corpus Dionysiacum* como una estratagema puramente instrumental destinada a proteger las obras de Proclo para resucitar más fácilmente la religión politeísta en tiempos mejores, pues según la visión cíclica de la historia de los neoplatónicos, estaba destinada a regresar algún día” (2011: 14).

San Pablo de Tarso, representa su propia enseñanza como proveniente de cierto Hierotheus y como dirigida a cierto Timotheus, se trata de un dispositivo retórico que salva a través de un nombre –que teatraliza– la brecha entre el judeocristianismo de Tarso y el paganismo platónico.⁹²

Como puede deducirse, ambas hipótesis perturban las lecturas neovanguardistas o borgeanas de la estética y de las intervenciones de Bellatin. El “nombre” de Dionisio signa un origen sagrado, en primer lugar, en la estética de dobles que atraviesa toda la obra de Bellatin: sean estos elisiones de artistas reales –Antonio por César Moro–, autores inventados –Shiki Nagaoka–, escritores duplicados –actores que suplantan escritores mexicanos en el *Congreso de dobles de escritores* (2003) o la imagen de la doble de Kahlo en *Las dos Fridas* (2008)– y, su último dispositivo de suplantación, artistas a los que se les atribuye la obra de Bellatin: Kahlo, Mishima, Duchamp, Link, etc.

Por otro lado, las formas en que Bellatin ha pensado el archivo y la escritura también son contaminadas por este origen sagrado: la idea de que entre una palabra y otra hay un espacio infinito, porque infinito es el tiempo que las dispersa y reúne en una misma línea o en distintas obras. Lo que permite sintetizar esta idea de que la escritura es una sola, como así también, todas las vidas son una misma vida es, como vimos en Dionisio, un rasgo propio de la filología sagrada y sus palimpsestos, que asume como natural una retórica intertextual que une las estructuras diacrónicas del tiempo y el espacio en una vía sincrónica: un nombre, ora Dionisios, ora Bellatin.

Leyendo la *La jerarquía eclesiástica* fantaseé encontrar en el apartado destinado a los rituales mortuorios la frase textual del íncipit de *Efecto invernadero*. No tuve suerte. Sin embargo, este fetichismo archivístico es innecesario. Instalar en su obra un imaginario sagrado y un corpus teológico es, en ese sentido, una huella expuesta en el propio texto. *Efecto invernadero* es la única novela de Bellatin que cita de modo directo, consignando su fuente, un texto. Es la Biblia: Deuteronomio y Levítico. Justamente, dos libros donde abundan protocolos y rituales de purificación y santificación, como leyes orientadas a gobernar la vida del pueblo de Dios. Lo que deberíamos preguntarnos es, entonces, el alcance de estas inscripciones. ¿Acaso lo que Bellatin copia para su obra es el dispositivo retórico pseudo-dionisiaco?

⁹² Para un desarrollo más profundo de estos argumentos ver la entrada “Pseudo-Dionysius the Areopagite” escrita por Kevin Corrigan y Michael Harrington en la *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (<https://plato.stanford.edu/entries/pseudo-dionysius-areopagite>).

No hace falta incurrir muy profundamente en la obra del Pseudo Dionisio para encontrar la lógica que le es propia a todo el sistema de escritura bellatineano. La preocupación del Pseudo Dionisios fue cómo Dios que es un ser completamente incognoscible e incuestionable, más allá de las sustancias individuales, más allá incluso de la bondad, puede manifestarse a, en, y a través de toda la creación con el fin de devolver todas las cosas a la oscuridad oculta de su fuente. La respuesta del filósofo es una *teología negativa* que encuentra a Dios en la *privación de atributos*. Dios no podría ser nombrado en lo que es, sino apenas en su no-ser: “silencio divino, oscuridad y desconocimiento” son las características privativas de Dios, que tampoco equivalen a ausencia de habla, de vista y de conocimiento, sino que suponen un lenguaje temporal y espacial que designa un lugar y tiempo singular para ellos: una estética negativa. Si contrastamos esto con *El sofista*, esa otra inscripción del *Cuaderno*, lo que deja leerse en el Pseudo Dionisios es no una moderación aristotélica sino una inversión del platonismo prácticamente deleuzeana: recordemos que lo terrible de los sofistas y los poetas era que aceptar sus “palabras y pensamientos falsos” implicaba asumir que el “no-ser es”. Así, Pseudo Dionisios asume que la nominación divina se alcanza asumiendo que el “no-ser es”. En ese punto, los sofistas y los poetas –todas las imágenes falsarias reunidas, los fantasmas y la imaginación– serían no sólo la mejor manera, sino la única forma de (no)nombrar a Dios. Esta misma línea de lectura no-figurativa⁹³ es la que recupera Didi-Huberman en *Ante el tiempo* –utilizando el recurso archivístico, es decir, guiándose por la biblioteca del convento de San Marcos y los libros del Pseudo Dionisios que allí se encuentran– para establecer su concepto de *anacronismo* a partir de una comparación entre Fra Angelico y Pollock. Quiero decir, la supervivencia neoplatónica del Pseudo Dionisios no supone un caso aislado, sino que llega de una manera o de otra a nuestra contemporaneidad.

No es esfuerzo alguno suplantar en estas consideraciones el nombre de Dios por el de la Literatura o la Escritura o, en términos generales, la experiencias místicas o de

⁹³ Según Didi-Huberman, el anacronismo con el que el propio Fra Angelico se enfrentó, nos lleva a leer en las manchas multicolores de su pintura una representación no mimética, sino figurativa (el misterio de la encarnación de la palabra de Dios como lo *no configurable en la figura*) y, por lo tanto, su desenvolverse abstracto, expone que la pintura representa no lo divino sino la contemplación de lo divino: las numerosas referencias místicas que asocian el acto de contemplación con la frontalidad “abstracta” de las superficies multicolores (el mármol manchado como *materialis manuductio* de la *visio Dei*, según Juan Escoto Erígena, traductor del Pseudo Dionisio Areopagita, también aludido por Bellatin en su *Cuaderno*, por cierto.

éxtasis tan afortunadamente artísticas: ¿es esto, acaso, un correlato o post-relato de la “experiencia Pachacámac” de *Las mujeres de sal*? De haberse operado ese deslizamiento en Bellatin, tampoco sería esfuerzo alguno leer la aplicación de la teología negativa a su propio dispositivo retórico: no nombres, no colores, no lugares, no tiempo, no diálogos, no modernismos estilísticos. De asumir esta hipótesis, como interrogábamos anteriormente, ¿Cuál es el alcance de esta operación, en un punto antiquísima, y cuál es el sentido de tal retorno a un cuerpo de saber teológico?

Según Agamben, “en Occidente el lenguaje ha sido usado constantemente como una máquina para hacer que sea el nombre de Dios y para fundar así el propio poder referencial” (1996: 51). De ahí, tal vez, que el lenguaje estético de Bellatin suponga un abandono de toda pretensión de nombrar. Pero no es que en Bellatin el nombre no aparezca sino, como ya vimos, ha sido sometido a una negatividad que lo vacía o lo suplanta. El estatuto semántico de su prosa coincide, entonces, con el de la pseudonimia o el apodo de tal forma que todo término alzase una objeción contra el propio poder denominante. Tal como dice Agamben “la desconfianza pequeño-burguesa frente al lenguaje se transforma aquí en pudor del lenguaje frente a su referente. Éste no es ya la naturaleza traicionada del significado, ni su transfiguración en el nombre, sino lo que obtenemos –sin proferirlo– en el pseudónimo o en el estar a gusto entre nombre y apodo” (1996: 52).

En efecto, si como dijimos la lengua es aquello que falta en su lugar, el ser ejemplar es el ser lingüístico: “ejemplar es esto que no viene definido por ninguna propiedad excepto por la de ser dicho” (1996: 14). Así, con su retórica negativa y suplantatoria lo que Bellatin logra es comunicar en la singularidad vacía del ejemplo. Y lo que se comunica es la experiencia como particular concreto y no como universal abstracto. O, de modo más paradójico: ¿existiría un universal concreto?⁹⁴

Según los términos de Jean-Claude Milner, existen formas del *Universal difícil*. Por ejemplo, está aquél que expresa una universalidad por *intensidad*: “Todo hombre es mortal, ergo, lo universal no se dice en plural (1996: 37). El nombre *hombre* no se

⁹⁴ Explica Link “la declinación de lo universal en nombre de lo particular, lo literario entendido como una experiencia (un acto cuya salida se desconoce) y no como un dispositivo de interpretación de la historia, no la exposición de lo íntimo (porque afortunadamente esa oposición perversa nos ha abandonado) sino el despliegue de una extimidad que solo puede desarrollarse a la intemperie, la inscripción de lo incierto y lo in-finito en la voz propia, el devenir cualquiera y todo el mundo”. La posautonomía de la literatura, agrega Link, no sería “en mi perspectiva sino manifestaciones de un mismo deseo (cito a Giordano) ‘de experimentación de la propia rareza’” (2009: 409). Volveremos sobre este punto en los Capítulos 6, 10 y 11.

expresa en la universalidad de una clase, sino en una intensidad: la mortalidad. Una nominación real puede ser universal, si se entiende lo universal en término de intensidad y no de extensión, pero es un universal difícil; en cambio, lo universal de extensión, que es también un universal fácil, conviene a las nominaciones imaginarias. Les recuerdo, a título informativo, que la doctrina de los nombres en intensidad no es propia de Lacan; la encontramos en Pierre Klossowski en su prólogo a *Las leyes de la hospitalidad*. En cuanto a la intensidad en sí misma, Deleuze la eleva a objeto central de su pensamiento. (1996: 38).

Otra forma del universal *difícil* es la expresada de modo *paradójico*, pues no agrupa los personajes por rasgos en común, sino por una diferencia atributiva que los reúne. Agamben también echa luz en este punto:

La antinomia entre lo individual y lo universal tiene su origen en el lenguaje. La palabra *árbol* nombra de hecho a todos los árboles, indiferentemente, en cuanto que supone el propio significado universal en lugar de los árboles singulares inefables (*terminus supponit significatum pro re*). Por tanto, la palabra transforma la singularidad en miembro de una clase, cuyo sentido define la propiedad común (la condición de pertenencia E). La fortuna de la teoría de conjuntos en la lógica moderna procede del hecho de que la definición del conjunto es simplemente la definición de la significación lingüística. La comprensión en un todo M de los objetos singulares distintos *m*, no es otra cosa que el nombre. De ahí las paradojas insolubles de las clases, que ninguna «brutal teoría de los tipos» puede pretender disolver. Las paradojas definen, de hecho, el lugar del ser lingüístico. Éste es una clase que pertenece y, en conjunto, no pertenece a sí misma, y la lengua es la clase de todas las clases que no pertenecen a sí mismas (1996: 13).

Para comprender este verdadero drama conceptual, precisamos conectar los misteriosos fenómenos nominales inscriptos en el cuaderno con las problemáticas de los universales. ¿Acaso el drama conceptual que Bellatin está intentando pensar estéticamente no es la relación entre singular y universal como un conflicto de clases? Es decir, el derecho de una “madre” (o de los Padres) sobre el cuerpo de un “hijo”. Es curioso, porque así como la categoría nominal “El Padre” no se encuentra en la novela salvo en el íncipit de modo plural, así también está ausente el término “Hijo”. En ese sentido, las inscripciones atraviesan una modificación del *Cuaderno* a *Efecto invernadero*. Es una clara decisión estética llamar al personaje “Antonio” y no “el Hijo”. Pues Antonio, que “es Dios”, quiere recuperar para sí su cuerpo una vez muerto. Y, ante la imposibilidad de supervisar su entierro, lega tal responsabilidad a “el Amante” que, en 1992, en Perú, todavía no podía ser “el Marido”: es *ese* el nombre – como “Padre” y como “Hijo”– que no puede *ser* en tanto experiencia singular del

cuerpo a cuerpo con los dispositivos clasificatorios. Así vista la cosa, *Efecto invernadero* trata de reflexionar estéticamente acerca de un problema antro-po-jurídico, es decir, de *gobierno*.

Consideraciones similares podríamos hacer en relación con “La banda de Universales” en *Poeta ciego*. Y esto no es sólo una extensión conceptual del planteo anterior. Pues la marca del Pseudo Dionisio también toca a *Poeta ciego*. Recordemos que la inscripción de “La banda de los universales/ el universal llega hasta la reja” (*Cuaderno*, XLVI), se encontraba junto con los apuntes de Escoto Erígena, que en *Sobre la definición de la naturaleza* llegó a formular que el “nombre de la naturaleza es el nombre general para todas las cosas que son y las que no son”. Se trata, en efecto, de una definición derivada de la teología negativa, y esto no es una coincidencia epistemológica: Erígena fue un traductor destacado del Pseudo Dionisio.

En ese sentido, habría que reponer una precisión filológica a “La banda de los Universales”: no se trata de una banda sino de aquellos sujetos puestos *en banda*.⁹⁵ Los Universales son, en Bellatin, unos verdaderos personajes conceptuales:⁹⁶ contagiados

⁹⁵ Explica Nancy, “el origen del ‘abandono’ es la puesta à *bandon* (*en bando*). El *bandon* (*bandum*, *band*, *bannen*) es la orden, la prescripción, el decreto, el permiso, y el poder que posee la libre disposición [Mandato o aviso oficial comunicado por la autoridad a toda una colectividad mediante un pregonero o carteles en lugares públicos]. Abandonar es volver a ponerse, confiar o entregarse a un tal poder soberano, y volver a ponerse, confiar o entregarse a su *ban*, es decir, a su proclamación, a su convocación y a su sentencia. Se abandona siempre a una ley. El desnudamiento del ser abandonado se mide en los rigores sin límites de la ley a la cual se encuentra expuesto. El abandono no constituye una cita a comparecer bajo tal o cual autoridad de la ley. Es una coacción a aparecer absolutamente bajo la ley, bajo la ley como tal y totalmente. Igualmente –es la misma cosa– ser *banni* (desterrado, exilado) no es volver a pasar bajo una disposición de la ley, sino pasar bajo la ley entera. Entregado a lo absoluto de la ley, el *banni* (desterrado exilado) es también abandonado en el afuera de toda su jurisdicción. La ley del abandono quiere que la ley se aplique retirándose. La ley del abandono es la otra ley, que hace la ley. El ser abandonado se encuentra desamparado en la medida en que se encuentra vuelto a poner, confiado o lanzado a esta ley que hace la ley, la otra y la misma, a este reverso de toda ley que delimita y sostiene un universo legal: un orden absoluto y solemne, que sólo prescribe el abandono. El ser no es confiado a una causa, a un motor, a un principio; no es dejado en su propia sustancia, ni aún en su propia subsistencia. Él es –en el abandono.” (1983: 144-145).

⁹⁶ En *¿Qué es la filosofía?* Deleuze explica que “el personaje conceptual no tiene nada que ver con una personificación abstracta, con un símbolo o una alegoría”, sino que “vive, insiste” (1991: 65). Tampoco debe entenderse como un “representante” del filosófico o, en este caso, del escritor, más bien como su “inverso”: el personaje conceptual es el intercesor, el verdadero sujeto de la filosofía y el filósofo o al escritor apenas su envoltorio. No debe confundirse, por tanto, el *personaje conceptual* con el elemento literario. De modo totalmente diferente, se trata de *la función* o *el* origen del pensamiento y el arte. Dice Deleuze: “Los actos de palabra en la vida corriente remiten a unos tipos psicosociales que son prueba de hecho de una tercera persona subyacente: decreto la movilización como presidente de la República, te hablo como padre... De igual modo, el conector filosófico es un acto de palabra en tercer persona en el que siempre es un personaje conceptual el que dice Yo: yo pienso en tanto que Idiota, yo quiero en tanto que Zaratustra, yo bailo en tanto que Dioniso, yo pretendo en tanto que Amante. Hasta el tiempo bergsonianos necesita un mensajero. En los enunciados filosóficos no se hace algo diciéndolo, pero se hace el movimiento

por una enfermedad terminal son confinados a una Ciudadela Final: “Ese edificio ubicado en las afueras (el desierto), donde internan forzosamente a las personas afectas por enfermedades transmisibles, fue creado con el fin de evitar que el contagio se difundiera entre el resto de los habitantes” (*Poeta ciego*, 11; *Lecciones*, 9).

Este es el otro costado de la página en blanco de Bellatin. Habíamos dicho anteriormente que estaba llena de clichés literarios. Ahora vemos que también está repleta de los horrores del mundo: los dramas antro-po-jurídicos, las vidas marginalizadas, los enfermos y los freaks. Ante una página llena de tales imágenes de mundo, ¿cómo escribir, cómo decir algo?

Frente a todo esto, la síntesis de Bellatin no podrá ser sino disyuntiva o paradójica: el Universal es puro nombre (el ser en tanto que ser-dicho), en este punto toma un partido nominalista; pero también el Universal existe realmente, y en este punto es puramente realista: se encuentra, sin esfuerzo alguno, en cualquier *heterotopía de desviación*.⁹⁷

En ese sentido, podemos concluir que el proceso de nominación en Bellatin supone singularidades sin identidades, singularidades comunes y absolutamente manifiestas: el sujeto nombrado no es en esta o aquella identidad biográfica o bibliográfica particular, sino que son sólo su exterioridad singular, su particularidad concreta: el cual-sea (la cualidad como potencia) que resiste toda clasificación, su

pensándolo, por mediación de un personaje conceptual. De este modo los personajes conceptuales son los verdaderos agentes de la enunciación. ¿Quién es yo?, siempre una tercera persona” (1991: 65). Si estas consideraciones para la filosofía la traemos a cuento aquí, es porque esta misma frase que utiliza Deleuze para definir al *personaje conceptual*, es reutilizada para definir la literatura en *Crítica y clínica*: “La literatura no empieza sino cuando nace en nosotros una tercera persona que nos desapropia del poder de decir Yo” (1993: 13-14). A pie de página, Deleuze aclara que la noción misma de *personaje conceptual* se inspira en precisiones blanchoteanas: “Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, págs. 29–30, y *L’entretien infini*, págs. 563–564: “Algo ocurre (a los personajes) que no pueden recuperarse más que privándose de su poder de decir Yo.» La literatura, en este caso, parece desmentir la concepción lingüística, que asienta en las partículas conectivas, y particularmente en las dos primeras personas, la condición misma de la enunciación” (Deleuze, 1993: 14). Sin embargo, ya en 1975, Deleuze ya había pensado según esta lógica a propósito de la *literatura menor* de Kafka, que “no será un sujeto sino una *función general que se multiplica en sí misma*, y que no deja de segmentarse, ni de huir por todos los segmentos [...] En fin, el problema no es K como función general asumida por un individuo sino K *como funcionamiento de un dispositivo polívoco del cual el individuo solitario es su parte* (122. El resaltado es del texto).

⁹⁷ Explica Foucault: las heterotopías de desviación son aquellos “lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las áreas vacías que la rodean, esos lugares están más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida. De ahí la existencia de las clínicas psiquiátricas; de ahí también, claro está, la existencia de las cárceles; a lo cual habría que añadir sin duda los asilos para ancianos, puesto que, después de todo, en una sociedad tan afanada como la nuestra, la ociosidad se asemeja a una desviación que, en este caso, resulta por lo demás una desviación biológica por estar asociada a la vejez -la cual es, por cierto, una desviación constante, al menos para todos aquellos que no tienen la discreción de morir de un infarto tres semanas después de su jubilación” (1966: 39).

radical literalidad filológica, por un lado, y su exceso respecto a cualquier dispositivo clasificatorio, por el otro.

¿Cómo no ver en el *Cuaderno de teología* un paso de vida en torno a una estética paradójica en la que el nombre se presenta como aquello que ordena el mundo, establece catastros, crea jurisdicciones y, a la vez, establece en sus formas de vacío el punto de fuga del mundo mismo: una potencia de desclasificación como devenir cualquiera y todo del mundo?

2.3. Pasos de vida

Este capítulo supuso una investigación en parte biográfica y en parte formal, un poco por la inspiración y mandato de un Barthes que encontraba en el mes de septiembre de 1909 una cesura en la vida-obra de Proust: “dos aspectos, a uno y otro lado de ese mes de septiembre de 1909: antes, la mundanería, la vacilación creativa; después, el retiro, la rectitud (evidentemente, simplifico)” (1979: 274). En ese sentido, repito la pregunta de Barthes, pero esta vez para interrogar: ¿qué pasa entre 1986 y 1992 en la vida y obra de Bellatin? ¿Qué supone ese silencio en su obra?

Con *Las mujeres de sal* tenemos la impresión de que los elementos están allí, pero que la operación que los transformará en algo más que simple “ejercicio de estilo” no ha tenido lugar. Pero luego, de repente (en 1992, con la publicación de *Efecto invernadero*), “las cosas cuajan”: todos estos elementos, estas operaciones narrativas se ligan de una forma muy específica que comenzará a ser reproducida y a ganar en sistematicidad poco a poco, pero de una vez y para siempre. Luego, la obra de Bellatin, parece no ser más que un inyectar sin cesar alimento a ese organismo que se abre a la vida, porque en lo sucesivo, diría Barthes, “está bien formado”: el ritmo de su producción se acelera, y en tan solo dos años escribe cuatro libros y publica tres.

Entonces, de *Las mujeres de sal* a *Efecto invernadero* se produce una suerte de operación alquímica que transmuta una novela latinoamericana más en una suerte de ensayo antiguo, en un tratado sagrado pero escrito en los noventa, asimismo la forma larga, hilada, extendida se transforma en forma breve, fragmentaria y discontinua. Y, luego de *Efecto invernadero*, ya una máquina de escritura parece tomar el lugar del autor y comenzar a producir como si los libros no costaran el trabajo de antaño. Mirada así la situación temporal de esa operación es bien compleja. Recapitulemos.

Esbozamos una respuesta en la primera mitad de este apartado: el viaje a Cuba, 1986-1989/1990. No es nuestro interés introducir una determinación biográfica, sino más bien delimitar e indagar sobre un campo de operaciones. Por eso, el viaje a Cuba significa para nosotros un descubrimiento de orden creador: Bellatin encontró un medio,

francamente técnico, de “sostener” la obra, de “facilitar” no su escritura, sino la comunicación de la misma. Son dos elementos: 1) la noción de “sistema” como forma de domesticar la escritura más allá o más acá de la literatura y, por otro lado, 2) la adopción de un método, el montaje audiovisual.

Vuelve a Lima, entonces. Decidido a realizar de una vez por toda su obra. Y nuevamente no, la obra tampoco se produce, y se presenta dentro del gran ciclo temporal otro ciclo interno: 1989-1992, tres años de escritura. ¿Qué es lo que sucede? ¿Por qué con estos dos elementos fundamentales no puede todavía sostener la obra y hacerla comunicable?

Habíamos adelantado una hipótesis: en Lima ya estaba presente la idea de que la Gran Obra no sea la literatura, sino el sistema que la someta, entrene, o adiestre. Sin embargo, las reglas o la lógica interna de ese sistema aún estaban ausentes. Por lo tanto, al regresar a Lima algo sucedió. Esa escena nos llevó a observar en el *Cuaderno de teología*, escrito en la primera mitad de los ochenta, abandonado en el viaje a Cuba, y encontrado al volver a Lima, una serie de elementos que parecen poner en movimiento el obrar: se trata de la problemática de los universales, las reflexiones en torno al nombre y ciertas escenas de la filología teológica.

Surgen, entonces, nuevos elementos en la mesa de montaje, por lo menos tres más. Retomando el orden anterior:

3) *Una retórica del “nombre de artista”*. Con la operación nominal sobre Antonio que por metonimia señala a la figura de Moro y por referencia directa al corpus teológico pagano –“Antonio es Dios”, reza el epígrafe de la novela–, Bellatin despliega dos operaciones en una: por un lado, una retórica intertextual que pone en relación todas las escrituras y ninguna, todas las vidas y ninguna, uniendo las estructuras diacrónicas del tiempo y el espacio en una vía sincrónica, como así también tradiciones diversas en una misma escritura; por otro lado, de modo similar a la *declamatio* romana, la historia o la realidad ingresa a la ficción, pero esta última no se propone animar una figura histórica, sino suplantar su identidad, confundirla, al punto de volverla indiscernible. Y así, la retórica del nombre de artista, esa estética, atravesará toda su obra en forma de elisión, duplicación, y suplantación nominal.

4) *Un sistema sustractivo*. Quizás inspirado en la teología negativa del Pseudo Dionisio Aeropagita en tanto inversión del platonismo: nombrar al ser en su negatividad. Así, no-nombres es el origen de una negatividad deliberada que Bellatin irá

aplicando a todo, poco a poco, experimentalmente. En 1992, tras la publicación de *Efecto invernadero*, cuando el escritor se encontraba preparando la publicación de *Canon perpetuo* expone con claridad la asunción de una sustracción generalizada. Dice Bellatin: “Estoy llevando mi escritura al límite. No hay adjetivación, utilizo los mínimos recursos posibles [...] Parto de la nada, no tengo diálogo, no tengo color, utilizo la forma más elemental de narrar que es la tercera persona, como hacían los juglares” (Coaguilla, 1992: 12). Como vemos, Bellatin encuentra una vía regia: la búsqueda de una imagen de la literatura basada en la in-volución de las formas literarias, la búsqueda de un grado cero, pero transformado en sistema literario y procedimiento. Casi sobre el final del *Cuaderno de teología* leemos “más desnuda la palabra, más se acerca a la realidad”. Con esta última inscripción –quizás escrita *a posteriori*, en la relectura del *Cuaderno*– la base misma de la estética sustractiva de Bellatin queda asentada junto al corpus teológico y neoplatónico.⁹⁸

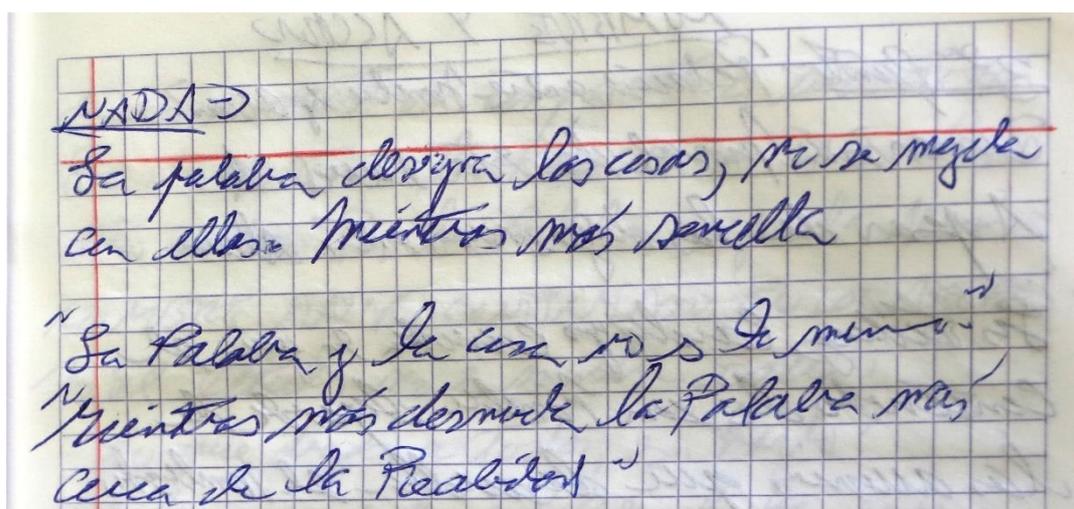


Figura 11. Recorte de la página LXIII del *Cuaderno de teología*, cfr. A. 1.

⁹⁸ A excepción de un reciente texto de Mariano García (2017), ningún otro crítico había señalado en Bellatin posibles resonancias neoplatónicas. El análisis de García especula sobre la base platónica que podrían mantener las nociones de “voz” y de “imagen” como suplemento de “escritura”. García también señala, incluso, el claro carácter alegórico y retórico –refiriéndose a las disciplinas antiguas– que dejan ver las técnicas narrativas de Bellatin. Y, sobre el final de su texto, intuye lo que acabamos de explorar: que la paradoja entre “modernidad formal” y ese clima antiguo de los textos de Bellatin, quizás se deba a un “posible residuo de los estudios teológicos que se acreditan en el currículum” del escritor (65). Sin embargo, estamos en desacuerdo con la idea de García, que Bellatin vuelve, al decir de Derrida, a la “metafísica” de la presencia. Se trata, más a tono con Deleuze, de un platonismo invertido. En la Tercera Parte volveremos a explorar este argumento, pero en relación con la cuestión de la “repetición como experiencia” (cfr. 11 y 12).

5) Finalmente, todo esto desarrolla en la escritura de Bellatin un dramatismo conceptual o forma ensayística que tiene, además, cierto clima de leyenda, de texto antiguo, de juglaría, de fábula esotérica. Eso tiene que ver con la retórica de los nombres o el sistema sustractivo, la simplicidad de recursos descriptivos y una narrativa centrada en los hechos antes que en la profundidad psicológica. Pero también porque a modo de una fábula no moralizante un personaje no es sólo un personaje, sino un concepto encarnado: un *personaje conceptual* diría Deleuze. La relación entre singular y universal como un conflicto de clases será, desde *Efecto invernadero* en adelante, la vía regia de todas las interrogaciones del escritor. Y que, a la larga, cuando vuelvan los nombres, excederá la propia prohibición nominal. Por otro lado, este relieve ensayístico o arcaico invita a pensar el desarrollo de una *teoría* no por fuera de su obra literaria, sino allí mismo.

En el capítulo anterior, nos preguntábamos qué voz escuchó Bellatin para llamarse al silencio y dejar de publicar por seis años. Fue, en efecto, la voz del cielo –un cielo lleno de falsificaciones nominales, de platonismos invertidos, de implantaciones virales–. Y ese llamado, con el tiempo, se convirtió en una especie de eternidad: se enfrentó con unas circunstancias que lo forzaron a encontrar conjunto de reglas, unas formas, unos medios que permitieron no romper, sino mantener ese silencio: lograr que ese negatividad finalmente *obre*.

Capítulo 3

Del closet al coming out

Publicar, sugiere la obra de Bellatin, es una manera de deshacerse de la escritura para poder seguir escribiendo: ¿qué significa, entonces, no volver a editar? Pues como ya señalamos *Las mujeres de sal* es el único libro de su obra temprana que el escritor no ha vuelto a editar ni individualmente ni junto a otros textos.

En ese sentido, en 1995 se produciría la primera exclusión de *Las mujeres de sal*, cuando Bellatin no incluye su primer libro en la compilación de su obra: *Tres novelas*, esa suerte de primera imagen de la obra reunida que incluyó *Efecto invernadero*, *Canon perpetuo* y *Salón de belleza*. Dos años después, con el objetivo de insertarse en el circuito editorial-literario mexicano, el escritor publica en la editorial CONACULTA otra reunión de obras: *Efecto invernadero* y *Salón de belleza*, es decir, ahora excluye *Canon perpetuo*, novela inspirada en la experiencia cubana. Con esto, podríamos decir, son dos novelas –y no tres– las que signan la imagen del comienzo y de la presentación de su obra que construye el autor.

Después de esto, Bellatin seguirá reuniendo obras aquí o allá, pero sin pretensión de totalidad. Eso hasta 2005, cuando por Anagrama publica su primera *Obra reunida*. Incluyendo todos sus textos publicados, a excepción de *Las mujeres de sal*. En 2014, el escritor replicará el gesto y publicará su segunda *Obra reunida*. Incluyendo, esta vez, los textos publicados a partir del 2006 y, excluyendo, nuevamente, *Las mujeres de sal*.

En ese sentido, lo que habría que interrogarnos es, en primer lugar, cómo se fue dando este proceso. Pues si luego de la primera novela el escritor no publica por seis años, y en el sucederse de las reediciones de sus obras tempranas no reedita la misma, volver la mirada sobre su primera novela supone un proceso no homogéneo y fluctuante. En ese sentido, nos invita a preguntarnos ¿Sobre qué elementos e imágenes

el autor vuelve la mirada y, no menos importante, sobre qué elementos no? ¿Cuáles son los efectos de estas operaciones en la obra y qué tipo de imágenes de la obra, del autor y de la literatura componen? ¿En qué momento se produce y qué sentido tiene la introducción de ese rasgo temporal? Y, finalmente, ¿De qué manera participa *Las mujeres de sal* en la obra, es decir, de estas series de gestos de desobra?

Por lo tanto, en este capítulo nos proponemos analizar las formas en que la primera novela es excluida y, sobre todo, readquirida.

3.1. El *Cuaderno de tapas rojas* o la retórica: un “estado del arte” (im)propio

En el capítulo anterior exploramos el “silencio” entre la primera novela y la segunda. Demostramos que esa grieta no es un corte entre el primer libro y el siguiente, sino *en* el segundo libro y *en* la obra. Tal como intuíamos, *Efecto invernadero* surge como proyecto apenas después de la publicación de *Las mujeres de sal*. Ergo: 1986-1992, ese corte temporal, designa un periodo de escritura informe que busca encontrar su modo de obrar. Lo que en Bellatin significa, ya lo señalamos, un sistema que la gobierne/produzca. En ese sentido, *Efecto invernadero* no es un *comienzo* sino un *final feliz*: la primera forma o medio a través del cual el sistema, finalmente, obra.

Frente a lo anterior, un argumento y una hipótesis. En primer lugar, si estamos de acuerdo en que la obra es el sistema y que el sistema supone una serie de operaciones, principalmente las que enumeramos sobre el final del anterior apartado, deberíamos decir que no son pocos los elementos que se encuentran presentes en *Las mujeres de sal*. Ahora que ya tenemos más en claro el campo de operaciones, podemos interrogar las disyunciones y las continuidades entre la primera novela y la obra. En segundo lugar, como hemos anticipado varias veces, si con la primera *Obra reunida* (2005) y la segunda (2014) hay una suerte de *volver la mirada* sobre la primera novela, intuimos que ese movimiento constitutivo del sistema Bellatin necesariamente se tuvo que producir apenas después de *Efecto invernadero* (1992) y antes de *Tres novelas*, esa suerte de (primera) obra reunida encubierta que excluye *Las mujeres de sal*.

El *Cuaderno de tapas rojas* parece encauzar esta última hipótesis. Pues establece entre *Efecto invernadero* y *Las mujeres de sal* un primer punto de encuentro material y textual. El documento es una suerte de collage de entrevistas, reseñas críticas, y notas periodísticas de *Efecto invernadero* y *Las mujeres de sal*, en ese orden. Semejante orden presenta al *Cuaderno* como un dispositivo muy estratégico y concreto. No tanto como una colección de reseñas, entrevistas y documentos varios, sino como un pliegue temporal o vade retro desde un presente hacia un pasado. El montaje, por lo tanto, no deja leer un gesto de coleccionista sino de investigador o de arqueólogo. ¿Pero qué

buscaba Bellatin? ¿Y qué averiguó? O, al menos, ¿Qué podríamos leer nosotros en ese gesto arqueológico?

El problema, más bien metodológico, es que el *Cuaderno* no registra inscripción o signatura alguna del autor más que el propio collage. No hay marcas, resaltados, comentarios al margen, nada. La manera más apropiada, por lo tanto, de analizar el *Cuaderno* sería explorar qué notas o artículos el escritor excluyó. Esto presenta una gran dificultad, ya que la prensa no cuenta con hemeroteca digital, de modo que demanda un trabajo de archivo en Perú que queda pendiente para una investigación futura. Por otro lado, la cantidad de notas recopiladas y la frecuencia entre las fechas de publicación de la misma sugiere una idea de criterio de inclusión total por parte del autor.

Así las cosas, sólo queda explorar los materiales del *Cuaderno* que hemos listado uno por uno en la bibliografía e ir tramando una posible serie de lectura como si se tratara de un documento que nos permitiría realizar un *estado de la cuestión* de un tema un tanto incierto. Si como sostiene nuestra hipótesis, el cuadernillo le sirvió a Bellatin para evaluar su sistema de operaciones, en ese sentido, lo que convendría relevar sería los hipotéticos elementos de esa intervención. Habrían dos elementos a tener en cuenta: la recepción crítica y la figuración de la imagen de escritor como de la obra.

En la primera entrevista que aparece en el *Cuaderno*, fechada el 4 de diciembre de 1992, el escritor despliega con exactitud la base misma de su poética (A. 2, VI).⁹⁹ En primer lugar, la forma lograda “no es natural”, es “el resultado de un trabajo” que supone constreñir “el lenguaje a lo mínimo, forzando la imagen como se hace en fotografía, para lograr un efecto determinado”. El resultado de esa operación es la reducción de la “primera versión” de la novela que “tenía 400 páginas”, a las 54 de su primera edición.

Primera observación: es interesante cómo el montaje fotográfico y la estética sustractiva toman la forma de una misma operación y, por otro lado, cómo ya en 1992 Bellatin instaaura la imagen minimalista del radical recorte y la primera cifra del Santo Grial del geneticismo que, como sabemos, se irá engrosando cada vez más: de 400

⁹⁹ Decidimos incluir el *Cuaderno de tapas rojas* como anexo de esta investigación. La referencia citada será siempre A. 2 (léase Anexo 2) y el número de página en números romanos para distinguirlo de la numeración general de la Tesis. Agradezco a Juan Pablo Cuartas por digitalizar este documento, y tanto a él como a Bellatín por permitirme incluirlo en el anexo de esta investigación.

páginas a 1000, de 1000 a 2000, de 2000 a 3000. Como si descubriera que a mayor exuberancia (imaginaria) suprimida, mayor efecto minimalista logrado.

Es curioso, por otro lado, que esta operación no sea entendida por el autor como una forma o un medio que él encontró de una vez y para siempre, sino como una colocación epocal: “pienso que la época, la situación por la que atravesamos, no da lugar a la retórica”. Luego de *Efecto invernadero* y antes de *Canon perpetuo*, Bellatin no sabía que había encontrado algo que iría a repetir con exhaustividad, sino apenas una forma propia para la época. El uso de la palabra “retórica” es llamativo en las entrevistas y crítica del período peruano. Al parecer designa a la estética del boom – anacrónica, pero todavía presente– y a las tradiciones de colorido formal o exuberancia narrativa, pero no es tan importante la “retórica” como el hecho de que la época no dé lugar a ella. Según este punto de vista, son las circunstancias las que clausuran o exigen determinadas fuerzas creativas.

A partir del 2000 Bellatin llamará “falsa retórica” a la artimaña efectuada por su campo de operaciones. Este es un claro movimiento conceptual en la construcción teórica de su obra. Pero en este momento, lo que Bellatin todavía no tiene resuelto pero ya comienza a entender es algo similar a la siguiente reflexión de Barthes: en literatura, como en la comunicación privada, cuanto menos ‘falso’ quiero ser, tanto más ‘original’ tengo que ser, o, si se prefiere, tanto más ‘indirecto’ [...] lo espontáneo no es forzosamente lo auténtico” en la medida que mi palabra “sólo puede salir de una lengua” (1964: 14), es decir, de ese gran sistema de códigos, de ese gran censor fascista que obliga a decir. Y, así, al escribir una novela o un mensaje de pésame, repetir un código puede acabar mostrándolo a uno como “fríamente respetuoso de una determinada costumbre” (14). La sabiduría de Barthes reside en el desplazamiento que insta en la noción de “originalidad”, separándola radicalmente de la “transgresión” de Blanchot o de los campos artísticos de Bourdieu. La originalidad es un pacto de amor, es “el precio que hay que pagar por la esperanza de ser acogido (y no solamente comprendido) por quien nos lee” (15). ¿Pero cómo ser original en la literatura y ¡en la lengua!, esos dos sistemas que no dejan de codificar? Si las escuelas y las épocas fijan en su codificación “una zona vigilada, limitada de un lado por la obligación de un lenguaje ‘variado’ y del otro por el cerramiento de esta variación bajo forma de un cuerpo reconocido de figuras”, es justamente esta zona vital que se llama “retórica” la respuesta. La retórica, dice Barthes, es “la técnica de la información exacta” que, en la

medida que traza en el Otro el horizonte de sus efectos, se convierte en “la dimensión amorosa del escribir” y, por lo tanto, demanda al autor meditar sobre las fronteras de esa zona vital a fin de instaurar una *retórica propia*, es decir: un sistema de códigos que permita conjugar una serie de efectos (16).

Se podría pensar que construir una retórica propia es una contradicción, dado que la retórica no se construye, sino que nos pre-existe. Pues el efecto de lo dicho supone a un Otro que antecede el acto de decir. En ese sentido, la retórica precede y condiciona la escritura. Sin embargo, no se puede escapar o ignorar toda retórica, pues esa “retórica no retórica” también constituye un acto de elección o, como dice Foucault, en el momento que se utiliza el *logos*, hay una *lexis* (una manera decir que supone una selección):

Por lo tanto no puede haber *logos* filosófico sin esa especie de cuerpo de lenguaje, cuerpo de lenguaje que tiene sus cualidades propias, su plástica propia, y también sus efectos, efectos patéticos que son necesarios. Pero lo necesario, la manera de ordenar estos elementos (elementos verbales, elementos cuya función es actuar directamente sobre el alma), no debe ser, cuando uno es filósofo, el arte, la *tekhne* correspondiente a la retórica. Debe ser otra cosa, que es a la vez una técnica y una ética, que es a la vez un arte y una moral, y que llamamos *parrhesia* (Foucault, 1982b: 344-345).

La *parrhesia* (hablar con franqueza con otro a la hora de querer decir la verdad) es, en los términos de Foucault, esa especie de “retórica propia” o de “retórica no retórica”. Podríamos pensar en términos similares la posición de Bellatin, está claro que el escritor ha construido una suerte de retórica propia o retórica no retórica. Me refiero, naturalmente, al sistema de reglas que, como recordarán, en esta misma entrevista aparece formulado por primera vez: “Parto de la nada, no tengo diálogo, no tengo color, utilizo la forma más elemental de narrar que es la tercera persona, como hacían los juglares”. Sin embargo, como aclara Bellatin, “Para mí es más fácil escribir exuberantemente”. Es decir, instaurar una retórica propia (una retórica no retórica) implica alcanzar su propio grado cero, adiestrar o entrenar el propio automatismo escriturario. Todo esto nos permite apreciar el desconcierto de Bellatin con su propia intervención: el escritor piensa que se está escapando de toda retórica y de una época cuando, como entenderá más adelante, está llevando lo retórico a un lugar de una máxima artificialidad o impostura no narrativa sino estructural o sistémica, por un lado, y a otro lugar ético, el cuidado de los libros; y, además, terminará por jugar su intervención a todos los tiempos y espacios antes que a una época y a un territorio

específico. Esas ambiciones suponen, quizás, los gestos más decisivos de su intervención.¹⁰⁰

Segunda observación: esta entrevista y el escenario operacional que permite imaginar son elementos cruciales, porque marcan entre *Efecto invernadero* y *Canon perpetuo* un todavía *work in progres*.

Tras la entrevista, el *Cuaderno* nos presenta una serie de críticas y reseñas recortadas de diarios y revistas. La primera es de Mauricio Medo (A. 2, VII) y señala que “el hecho de prescindir de nombres propios va desindividualizando” los personajes y, por momentos, “sus características psicológicas parecen trasladarse de uno a otro intercambiando sus roles”, además esta “rotación” ocurre “en un lugar que, paradójicamente, contiene varios lugares geográficos –México, París, Lima– y, sin embargo, aparecen sólo como una escenografía, mejor aún, como la escenografía de una pieza teatral” y, finalmente, la “simplicidad” con la que el escritor “remite los hechos” le recuerda al crítico a “las viejas fábulas de origen celta o escandinavo, o también podría remitirnos al *modo* en que el bardo transmitía los conocimientos a los miembros más jóvenes de la tribu. Esta atmósfera *fantástica* [...] adquiere una mayor eficacia por la utilización de ciertas citas bíblicas (1992: 51).

Una tercera observación: Medo capta el grueso del campo de operaciones de Bellatin. Me refiero a la estética de nombres, el montaje cinematográfico o teatral, la retórica antigua. Por otro lado, el crítico señala una paradoja de *Efecto invernadero*: aunque la novela se parezca a la escenografía de una pieza teatral donde, justamente, la construcción de una “noción de lugar” supone una artificialidad y una abstracción máxima; el autor mantiene referencias geográficas como “México, París, Lima”. También es sintomática esta situación, por lo tanto. Ya que las referencias geográficas serán uno de los elementos que Bellatin suprimirá en la edición siguiente de *Efecto invernadero* (cfr. Cuartas, 2014).

Ramón Mujica Punilla (1992, A. 2, XI), titula su crítica “la vanguardia tormentosa” y se propone escuchar en Bellatin un eco vanguardista joyceano y kafkiano. Según el crítico, de Joyce le llega a Bellatin la importancia de una estética basada en un proceso de nominación. Y de Kafka “retoma la pasión por las ‘resonancias oscuras’ y atemporales de mentes atormentadas”. Estamos frente a otro elemento

¹⁰⁰ En *Disecado* alude, por ejemplo, a ese tiempo pasado en el que buscaba “una forma de redacción que de algún modo escapara a las estructuras narrativas en el sentido tradicional” (14).

sintomático: los rasgos “vanguardista” y “kafkiano” serán rechazados por Bellatin con insistencia en muchas oportunidades, pero especialmente en *Lo raro es ser un escritor raro* (2006).¹⁰¹

Una cuarta observación: el hecho de que Bellatin leyera esto y luego modifique su posicionamiento, invita a pensar que allí donde el escritor funda una singular manera de decir –la estética de nombres y las atmosferas enrarecidas– no permitirá la intromisión de una herencia, influencia y tradición. Bien mirada la cosa, podríamos decir que Bellatin no inventa sus precursores, prefiere tacharlos. Por otro lado, como señalamos en el capítulo anterior, si de buscar precursores se trata antes que un eco vanguardista la estética de los nombres remite a la teología negativa neoplatónica y su reflexión sobre la experiencia sagrada.

Mujica Punilla nos da más a especular: es el primer crítico que reproduce la hazaña “miniaturista” de Bellatin, pues como acabamos de ver en la entrevista hecha por Arévalo, el escritor ya había formulado la fantástica reducción de la novela en *El comercio* de Perú y, como puede inferirse, también pudo haber repetido lo mismo en la presentación de su libro a la que el crítico dice haber asistido. Dice Mujica Punilla: “las 54 páginas de *Efecto invernadero* produzcan en el lector la impresión de haber leído quinientas”. Lo interesante de esta aparición es que las palabras de Bellatin no son citadas, sino aparecen como un efecto de lectura advertido por el crítico. Finalmente, el crítico también coincide en señalar la retórica antigua, pero no remite el recurso a las fábulas celtas como Medo, sino a “una dimensión mítica” desde la cual el lector se ve obligado “a ver el mundo”; y, por otro lado, repone aquello que Goldchluk señalará en 2008, los nombres biográficos que *Efecto invernadero* elide.

Por su parte, A. Cueto sostiene que los personajes sin nombres ponen el acento en “las sombras del recuerdo y de sus proyecciones”, a lo que sumado al vacío descriptivo que los rodea, estos seres sin rostros, pero con intimidad, parecen “pequeños dioses de una épica de las relaciones afectivas” (1993, A. 2: XV).

¹⁰¹ Dice Bellatin en *Underwood portátil*: “Es notable como el movimiento literario *nouveau roman*, a pesar de tratarse de un estilo hasta cierto punto estigmatizado, está implacablemente presente en una buena cantidad de lectores latinoamericanos, especialmente en aquellos que pretenden opinar de libros. Creo que este concepto se erige más como una idea general que como un conocimiento real de sus postulados. Quizá sea por eso que cuando alguien se encuentra con una escritura que le parece extraña, de inmediato aparece la definición *nouveau roman* para clasificarla. Lo mismo sucede con los términos *kafkiano* o *experimental*. No creo que mi escritura tenga nada que ver con esas denominaciones. Pero si alguien, realmente y con conocimiento de causa, le encontrara alguna relación, no solamente la aceptaría con gusto sino que estaría realmente encantado con la comparación” (2005: 517).

Quinta observación: hasta aquí la crítica se comporta no sólo con amabilidad, sino con sumisión, parece una extensión del relato autoral. Este fenómeno lo habíamos señalado en el estado de la cuestión (0.3.2, donde analizábamos cómo al abordar la dimensión archivística los críticos reponían como efecto de lectura la propias teorizaciones y ficciones configuradas por Bellatin. Si desplazamos el foco de la crítica a la obra podríamos percibir un movimiento inverso. A medida que repasamos lo señalamientos de la crítica, hemos detectado la emergencia de elementos muy concretos que, valga la coincidencia, el escritor altera posteriormente.

Marcela Garay (1992, A. 2: XII) será, por su parte, quizás la primera en señalar literalmente el estilo “minimalista” de Bellatin y, por otro lado, quizás fue la única en cuestionar o indagar la retórica del propio autor. En relación con que Bellatin escribe a partir del “no color”, por ejemplo, la crítica se encarga de relevar que esta afirmación es un tanto inexacta:

encontramos que Bellatin usa el color con el extremo cuidado de un artista visual para enmarcar simbólicamente pasajes muy puntuales de la novela. El negro, por ejemplo, marca el comienzo y el fin de la vida; la madre concibe a Antonio en un diván de cuero negro y, negro es el color de los paños que cuelgan de las ventanas de la habitación de Antonio en el momento de su teatral muerte. El amarillo es usado para preparar una inevitable realidad: se usarán zapatos amarillos como parte de la composición pictórica del día de la muerte de Antonio. El amarillo también servirá de trasfondo para componer una imagen delirante “la luna es pesada y amarilla” el día en que la madre decide quemar los paños menstruales y pide perdón por comenzar a crear un ser regido por fuerzas oscuras (Antonio). El azul es usado para representar una realidad transformada: después de haber fumado opio la pianista y la amiga ven “formas que siempre se presentaban sobre un fondo azul”. Cuando ambas fuman opio los colores son brillantes (realidad transformada), éstos contrastan con la opacidad de la realidad concreta: lo apagado de los colores cotidianos. Finalmente, el intenso rojo es el tono de los óleos de Antonio que tanto escandalizan a la madre (1992).

Es decir, no es que en Bellatin no haya color, sino que la vez que el color aparece tiene una función más compleja que la mera descripción o la referencia pictográfica. En otras palabras, el sistema sustractivo produce un sentido máximo cuando presenta paradojas o espacios de excepción a la misma regla. La crítica, por otro lado, inscribe a Bellatin, junto a Iván Thays, en una nueva escritura que se libera de la “pesada carga social” y que su prosa “gélida y visual” parece más acorde con una “estética del distanciamiento”. Juan Betanzos prefirió remitir la “atmosfera fantasmal” de Bellatin y su “dosificado lirismo” a “cierta tradición francesa”, es decir, al *nouveau roman* (1992).

El tema de las “tradiciones” aparece con especial énfasis en una entrevista de 1993 también presente en el *Cuaderno* (A. 2: XIII-X). Allí, Rocío Santisteban le pregunta a Bellatin, a propósito de la novela de Thays nuevamente, por el uso de tradiciones extranjeras en la narrativa peruana, como la norteamericana, y Bellatin responde de una manera aún más expansiva: “Es que la gente está aburridísima del realismo peruano. Los jóvenes buscan algo diferente. Y, así como se busca en otras literaturas, considero que uno debe de intentar en otros circuitos”. De hecho, Bellatin dice que el mercado editorial español es la meta y Santisteban le señala la dificultad del asunto ya que no podrá sacarse “la etiqueta de latinoamericano”, y precisa: “quizás de tu texto, pero no de tu contexto”. Bellatin, sin embargo, no tiene duda alguna: claro que puedo, afirma, y explica:

la puedo sacar también como teoría. Pero, entiende, soy latinoamericano; pero no me interesa ser un epígono del “boom”, en todo caso. Además yo creo que esta época las cosas se han polarizado: ahora hay centro y periferia. Tu producto va unido al de los japoneses, al de los hindúes, al de los asiáticos, al de los chicanos. Y yo creo que allí se diluyen las generalidades e interviene el producto mismo y ya no se tiene el estigma de García Márquez, el Hans Christian Andersen de Latinoamérica (A. 2: IX).

Esta formulación es casi inexistente en el resto de las entrevistas o intervenciones públicas del autor. Y su clímax es, inequívocamente, la palabra “teoría”. Aunque Bellatin “es latinoamericano”, no tiene prurito en construir una teoría más acá o más allá de lo latinoamericano –como de lo literario– para lograr producir una literatura más allá de los dispositivos clasificatorios de su época. Este movimiento de tachadura de lo latinoamericano también puede ser leído en el siguiente dato: Bellatin estudió con García Márquez y, como muestra el *Cuaderno*, este dato aparece como una suerte de referencia de autoridad en su biografía que, tiempo después, será tachada.¹⁰²

¹⁰² De hecho, en la primera página del *Cuaderno de tapas rojas* encontramos una biografía de Bellatin que nos permite meditar sobre la construcción de su imagen de autor. Se resaltan, evidentemente, dos rasgos. En primer lugar, su “preparación”: ha estudiado “teología” y “ciencias de la comunicación”, siendo “aún estudiante” publica su primera novela *Las mujeres de sal*, “libro que consigue óptima acogida de crítica y por el cual el autor es becado para la ‘Escuela internacional de Cine’, donde cursa técnicas de guion con “Gabriel García Márquez y con Jean Claude Carriere”. En segundo lugar, la forma en que ha orientado su vida en la literatura: “luego de concluir sus estudios, decide dedicarse totalmente a la literatura”, “emplea tres años en la creación de un nuevo libro”, donde su mayor interés es “la instauración de un lenguaje personal muy ligado al detalle y a la concisión narrativa”, “vuelve al Perú después de una larga estadía en Ciudad de México” y publica “su segunda novela *Efecto invermadero*”, libro que “es considerado como uno de los más importantes aparecidos en el año en el Perú” (¿incorporo como anexo o sólo las imágenes que me interesan?). Como vemos, Bellatin resalta su formación en teología y en cine, como su propósito de dedicarse de lleno a la literatura y la ambición de crear un

Pero la tachadura de lo Latinoamericano es un problema que va más allá de la evasión de un marco de inteligibilidad específico. Dice Bellatin: “Que un japonés mate su padrastro porque perdió la gracia del mar, eso lo siento más que las disquisiciones ideológica de Kundera”. Estas líneas son singularísimas, porque arman una serie de sentido donde sus textos orientales y árabes confluyen con sus acciones plásticas –que no aparecerán hasta el 2000– en una misma orientación *teórica*.

Sexta observación: al igual que muchos pasajes críticos, esta entrevista permite ver en Bellatin una orientación teórica que busca instaurar un carácter periférico en su intervención en la literatura no sólo “latinoamericana”, sino más bien “mundial” y que incluye, en un mismo movimiento, un borramiento teórico de lo literario, de lo “ideológico” y de lo latinoamericano y, por eso mismo, un necesario borramiento de *Las mujeres de sal*.

Una vez terminado los recortes relacionados con *Efecto invernadero*, la tapa del libro de *Las mujeres de sal* marca el inicio de los recortes referidos a esta última. El papel se encuentra mucho más deteriorado, a veces los datos editoriales son menos claros, otras el recorte los ha eliminado.

El primer elemento data del 2 de noviembre de 1986. Es una suerte de crónica que articula la visión de un periodista cuyo nombre no aparece en la nota con las palabras del escritor que no se sabe si han sido extraídas de una entrevista o de la presentación del libro. El primer elemento resaltado es la consideración de que el escritor “ha trabajado el hilo narrativo haciendo un ‘montaje casi cinematográfico’” (A. 2: XVIII). Ya que Bellatin ha trabajado ese material durante “cuatro años, quizás más, en los que esta idea empezó como varias historias aisladas y tomó forma, cambiando paulatinamente hasta convertirse en lo que es hoy”. Según la nota, la idea principal de la novela es “el ambiente misterioso y ritual” en el que “se mueven” los personajes. En la entrevista de 1986 se adelanta, como ya hemos señalado, la presencia de un “nuevo proyecto literario” que, dice la nota, le llevará al escritor una “ardua y difícil” investigación “del mundo poético de uno de los más controvertidos poetas del surrealismo peruano”, es decir, César Moro.

lenguaje propio. Todos estos rasgos han sido mantenidos por el autor. Sin embargo, el hecho de que Márquez o Carriere, un exponente del boom y un surrealista que colaboró como guionista de Buñuel, se destaquen como maestros es un dato muy puntual e insólito, al igual que el detallismo informacional que rodea la biografía.

Una nota aparecida en *Papel quemado* que está firmada por M.S. separa ya a *Las mujeres de sal* de la tradición social y urbana de los años cincuenta y sesenta y la inscribe en la experiencia “rural-costeña”, designación que marca una “búsqueda de identificación con símbolos más eternos como el mar” (A. 2: XIX). M.S. también lee en *Las mujeres de sal* el afamado minimalismo narrativo como una “estandarización del lenguaje”, un desarrollo narrativo enfocado en “las acciones, una “casi ausencia de diálogos, de descripciones: un narrar en el sentido estricto”. Luego encontramos la reseña de Miguel Ángel Huamán publicada en la prestigiosa *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* y que ya hemos citado en el primer capítulo (A. 2: XX). Huamán también resalta el plano narrativo de la acción al que denomina “amplitud del acontecer” y asocia la novela a una reflexión –auto-ficcional, existencial, ritual incluso– sobre el presente de violencia social que sufre el Perú que, además, ofrece una “salida para la crisis esencial de nuestra sociedad por medio de un retorno a lo natural, representado por la jardinería” (1986: 254).

Acto seguido vemos en el *Cuaderno* algo similar a lo que podría haber sido el famoso ¡bono de pre-venta de *Las mujeres de sal*!:

INMINENTE NOVELISTA

Mario Bellatin, mexicano hasta los dos años y, desde esa fecha, peruano por residencia, está próximo a publicar su primera novela: ‘Las mujeres de sal’.

Bellatin, director del taller de literatura de la Universidad de Lima y libretista de la última telenovela de Francisco Lombardi, cuanta en este libro con el prólogo de Antonio Cornejo Polar y el colofón de Raúl Bueno.

Impreso bajo el sello editorial ‘Lluvia Editores’ y con carátula de Gonzalo Pflucker, el libro amenaza agotarse cuando usted, estimado lector, termine de leer esta columna (A. 2: XXII)

No podríamos asegurar tal cosa, más cuando arriba de la nota aparece un título de un periódico, al parecer universitario, titulado *La gente*. Pero sí es claro que la nota tiene un interés publicitario y, por otro lado, el carácter falsario de algunos datos se asocia más con una operación de prensa: Antonio Cornejo Polar no escribió sobre *Las mujeres de sal*, sino su hermano Jorge; luego es dudable la veracidad de que Bellatin haya sido libretista de una “telenovela” de Francisco Lombardi, el icono cinematográfico peruano de los ochenta que dirigió muchas adaptaciones al cine de la narrativa peruana.¹⁰³

¹⁰³ Por ejemplo, *Caídos del Cielo*, basada en la novela de Julio Ramón Ribeyro *Los gallinazos sin plumas*, que recibió el Gran Premio en el Festival Internacional de Cine de Montreal, así como la exitosa adaptación de dos novelas de Mario Vargas Llosa al cine: *La ciudad y los perros* y *Pantaleón y*

La idea de “promesa” literaria está en la contraportada de la novela y la repiten prácticamente todas las notas periodísticas y críticas. Miguel Almereyda así lo hace en una columna en *El bostezo del lagarto* y agrega: “los capítulos breves e intensos” se suceden “a manera de secuencias cinematográficas” (A. 2: XXIV). Bellatin también es “más que una promesa” para Claudio Fabián Baschuk que, por otro lado, sostiene que el interés principal del texto radica “en la estructura” que articula la historia cuyo centro se desconoce. Baschuk también coincide en señalar la “construcción casi cinematográfica” de la trama y remite la comprensión de la existencia humana a una dimensión “real-maravillosa” que lo separa al autor de la “actual tendencia autobiográfica” de la narrativa peruana (A. 2, XXI). Otra columna aparecida en *La voz* en su apartado “Cultura al día” también coincide en subrayar que las mujeres de la novela viven en una “realidad mágica” y en destacar “la acción y el entramado de las anécdotas” (A. 2: XXVI).

Jorge Cornejo Polar le dedica una reseña bastante más extensa que la serie de pequeñas columnas que el *Cuaderno de tapas rojas* recoge (A. 2: XXVII). Se concentra, especialmente, en el “juego de la obra abierta” que propone la novela, que el crítico lee en el gesto –señalado en el primer capítulo– de concluir el texto con la misma línea con la que lo empieza suspendiendo el relato y dejándole al lector la posibilidad de mantener esa suspensión o de completarlo en su imaginación. Cornejo Polar señala algo más que nadie había mencionado y que recuperaremos *in extenso* más adelante: más allá del carácter coral de la novela, la historia central es la del pintor, su crisis artístico-existencial y la salida “esotérica o mística” de la que participan el conjunto de los personajes. El crítico no usa el término “promesa”, pero luego de que aclara conocer a Mario Bellatin desde “casi sus inicios” –cuando era “el más fiel, interesado e informado concurrente al Taller de Literatura que al comienzo de los ochenta manteníamos en la Universidad de Lima”– profetiza que se avizora, en los comienzos del joven escritor, una “ruta fructífera”.

El último elemento del *Cuaderno de tapas rojas* es una entrevista del 17 de octubre de 1986 publicada en el suplemento “Cultural” del diario *La república* (A. 2: XXIX). Allí Bellatin, luego de decir que “rompe con lo autobiográfico” nos relata otro comienzo de su escritura: “Lo primero que hice fueron cuentos, a los 14 y 15 años, muy

las visitadoras. Por la primera de estas llegó a ganar el prestigioso premio Concha de Plata al Mejor Director en el Festival de Cine de San Sebastián de 1985.

influenciados por Ribeyro. Dejé de escribir los cuentos y empecé a trabajar esta novela. Y ya no reconozco influencia precisa. Concebí la novela a medida que se fue creando. Yo no quería seguir un hilo narrativo único, eso me indujo a crear varios caminos por los cuales seguir. Al final, la novela, con el material hecho, es como un montaje cinematográfico. No hay capítulos o escenas que deban estar por necesidades narrativas, sino por la estructura”.

Séptima observación: con esta entrevista tenemos que corregir una hipótesis anterior, no es que Bellatin descubre en sus estudios de cine el montaje cinematográfico, sino que es allí donde lo va a perfeccionar. Por otro lado, es curioso cómo los críticos resalten al unísono lo cinematográfico de su prosa, entre otras cosas: presentarse como “joven promesa”, la dimensión real-maravillosa o natural-mística de su narrativa, su ruptura con lo autobiográfico. Elementos que, con la salvedad terminológica de cada caso, parecen encontrar en *Efecto invernadero* una continuidad o reformulación más que una ruptura.

Al leer el *Cuaderno de tapas rojas* surge un interrogante constante: ¿No es acaso sintomático que todos los críticos y periodistas repliquen mucho de los puntos que Bellatin menciona en las dos entrevistas que da luego de publicar *Las mujeres de sal*, o el calificativo “promesa” que Bueno inscribe en la contratapa de la novela? ¿No es curioso, también, que un suceso similar parece haberse producido en *Efecto invernadero*, donde algunos de los puntos que el escritor señala en su presentación o en la entrevista son reproducidos a veces solapadamente, a veces no, como lectura crítica? Surgen dos hipótesis.

La primera, bastante paranoica: Bellatin organiza con el periodismo una operación de prensa en la que estos repiten lo que él quiere. La escena no sería novedosa. Como recordarán, la adaptación teatral de *Perros héroes* (2003), nunca fue realizada, sin embargo eso no impidió que la prensa se expida sobre ella. La operación fue sencilla: Bellatin se confabuló con una serie de cómplices que a sabiendas hablaron de la obra inexistente y, sin más esfuerzo que ese, otros críticos y periodistas repitieron sus palabras sin saber que se trataba de un engaño.¹⁰⁴ Más allá de la broma, la operación señala algo importantísimo: la crítica reproduce cosas que no ve, ni lee, ni cree. Es,

¹⁰⁴ Este “cuento” es relatado por Bellatin en múltiples lugares. En *Underwood portátil* se puede encontrar quizás la primera versión (2004, 2005: 511-14).

desde este punto de vista, una pura operación retórica: es decir, cuyo objetivo es, simplemente, causar puros efectos.

Si bien este afamado *happening* bellatinesco rubrica su capacidad confabuladora y abona nuestra sospecha paranoica, lo que pone al descubierto en la crítica nos lleva a formular una hipótesis más propia de una fantasía de control: la crítica y la prensa repiten, atraídas por una verdad de la obra o captadas por una operación retórica, las palabras que el propio autor sopla. En ese sentido, el *Cuaderno* podría adquirir otro sentido: registrar el momento en que la crítica comienza a ser un elemento a tener en cuenta para Bellatin, pues la devolvía una mirada de su propia obra, para bien o para mal.

Recapitulemos. Como dijimos al comienzo del capítulo, luego de *Efecto invernadero* Bellatin vuelve a *Las mujeres de sal* para establecer un contrapunto que le permita entender qué tipo de movimiento se ha producido en su escritura y, para eso, es necesario volver no sólo a las novelas, sino también a la escritura que estas últimas produjeron, es decir, la crítica. En ese sentido, y de modo contrario a lo que opina Cuartas, la crítica sí parecería formar parte de los “elementos del cuarto”, es decir, de la obra. Al menos de dos formas: le permite sondear la recepción de su obra para luego despejar o potenciar sentidos de lectura y, por otro lado, le da un campo de operaciones aparentemente “exterior” que acaba por replicar los juegos retóricos del escritor.

Así entendido, es crucial lo que nos permite leer el *Cuaderno de tapas rojas*. Pues nos invita a suponer que este documento fue parte importante de la inteligibilidad de los procedimientos y operaciones producidos después de *Efecto invernadero* y, además, en la forma de valorar su intervención artístico-literaria, es decir, la recepción de su obra. La visión de los críticos y periodistas permite captar la forma en que se leyeron las primeras novelas de Bellatin en relación con las imágenes de la literatura y de la tradición artística peruana y latinoamericana. Frente al realismo peruano, frente a la tradición moral y comprometida, frente a una literatura autobiográfica y psicológica, frente a la pomposa retórica del boom, emerge una nueva escritura: onírica, escenográfica, fotográfica o cinematográfica, minimalista, una literatura de acción –que encuentra la profundidad subjetiva o el drama conceptual en los hechos– cargada de una fuerza de invención pura –que encuentra en la biografía de los otros y en la realidad misma, pero distorsionada, una potencia de ficción–.

Más allá del *Cuaderno*, leer las entrevistas de este período –incluyendo la del 1995 que analizamos en el capítulo anterior– exponen cómo a lo largo del tiempo Bellatin fue interviniendo sobre su imagen de autor, pero no sólo en lo que respecta a su figura –al hacer pública su presencia, a su pose–, sino en lo que concierne a los movimientos de sentido de su obra o de su vida. A grandes rasgos, Bellatin 1) si bien rechaza las referencias, no teme ubicarse en una estela kafkiana o remitir a otros nombres de artista cuando, como señalamos, se pasará manifestando su suspicacia respecto de tales clasificaciones o negando las referencias de todo tipo; 2) vemos que habla de autores favoritos, cuando *Shiki Nagaoka* se crea ante la imposibilidad de elegir hablar de un autor favorito (ver 4); 3) introduce reflexiones sobre el mercado editorial periférico o el duelo “novela corta vs larga”, o el “realismo peruano”, o la tendencia autobiográfica en la narrativa peruana mencionando una decena de escritores, cuando hoy en día nos tenga acostumbrados a no hablar de ninguna escritura o problemas estéticos más que los suyos.¹⁰⁵

Todavía en 1995, qué dudas caben, Bellatin se comporta como un escritor-intelectual clásico. Sin embargo, en todas estas intervenciones no se registran grandes cambios conceptuales. Lo que sucede a partir del 2000, entonces, cuando sus performances en entrevistas e intervenciones públicas comiencen a ser diferentes, tiene que ver con la radicalización de una serie de imágenes de su obra y de su figura de escritor ya presentes. Aunque todavía medite seriamente sobre su obra, Bellatin ya comienza a presentarse como un creador experimental que prefiere la impostura a la seriedad intelectual y que sin abandonar la literatura, encuentra en las otras artes una vía fundamental para sus interrogaciones estéticas y posturas mediáticas.

A partir del 2000, Bellatin insistirá con más énfasis en que estudiar cine fue un recurso para poder seguir escribiendo, pues analizar las “estructuras narrativas” audiovisuales fue lo que le permitió pensar la escritura. De ahí proviene, podríamos pensar, la preocupación de Bellatin por el “encuadre”, el “contorno”, el “delineado” (Pauls, 2005). Y de ahí, también, el comienzo de un rechazo explícito a los “padres” y a

¹⁰⁵ Cito el extracto: “No niego que hay un público que consume novelas largas, tenemos el caso de *La violencia del tiempo*, de Miguel Gutiérrez, un libro de más de mil páginas que agotó una edición y tuvo más éxito que su siguiente, *Babel, el paraíso*, que es una novela breve. Y *País de Jauja*, de Edgardo Rivera Martínez, es otro ejemplo. En lo particular, me siento más cómodo escribiendo novelas breves, creo que manejo mejor los recursos en pocas páginas. Pero es cierto que muchos autores están publicando novelas cortas, como observamos en los casos de Óscar Malca, Patricia de Souza, Mirko Lauer, Oswaldo Reynoso o Fernando Ampuero. Habría que hacer un estudio más profundo al respecto” (Coaguilla, 1995: 26)

las referencias literarias, pues desde ahora en más se hará aún más hincapié en que el cine, la fotografía, el teatro y la pintura fueron influencias *más decisivas* que las “literarias”.¹⁰⁶ Y, simultáneamente, que la tradición japonesa, china, árabe e, incluso, la teología y el sufismo fueron influencias *más decisivas* que la tradición latinoamericana. No es coincidencia que estos dos elementos serán, desde el 2000 al 2004, el nudo conceptual que atravesará el campo de operaciones del escritor, suponiendo una etapa en sí misma.

En síntesis: si en 1986 había montaje, no había todavía retórica, en 1992 se arriba a una primera idea del sistema retórico, pero es concebida apenas para una determinada época y como un rechazo a la retórica de otras tradiciones literarias. Es recién a partir de 1993-94, con *Canon perpetuo* y *Salón de Belleza* —esas novelas que se producen de la nada, como si no hubieran costado trabajo alguno— que la retórica se convierte en un dispositivo, en una máquina de escritura que, sin embargo, se presenta como un organismo vivo en constante mutación. Pero se trata de una mutación viral: cada contacto con una otredad produce que, en cierta medida, su genética cambie. A mayor evolución, mayor fuera de sí.

No podrá sorprendernos que estas consideraciones se inscriban de modo sobrecogedor en la ficción: aparecen a propósito del *happening* de *Perros héroes*, acompañadas justamente por el término retórica y, valga la redundancia, estilizadas por la retórica del arrepentido:

Creo que la obra de teatro *perros héroes*, que nunca existió, tenía como una de sus finalidades preguntarse sobre el papel del creador frente al objeto creado. Esa idea creo que se encadena con una preocupación que desde hace mucho me acompaña, sobre el posible lugar donde debe encontrarse el escritor con respecto a sus textos. Cuando comencé a escribir estaba convencido de que un creador debía construirse ese lugar, el de su propia voz. Rápidamente constate que aquello era casi imposible, al menos para alguien que recién comenzaba a querer componer textos. Me di cuenta, en ese instante, de que estaba atrapado en una retórica o, más bien, en una serie de retóricas avaladas por la

¹⁰⁶ Cito el extracto completo: “se abrió la Escuela de Cine en Cuba, y entonces había la posibilidad de estudiar cine, pero más en serio. Pero claro, lo que me interesaba era sentarme a ver estructuras narrativas dentro de las películas, y por eso de alguna manera mis libros tienen un formato cinematográfico. El tiempo de lectura, es como si fueras a una función de cine, que te vas a sentar y luego te vas a parar ya viendo todo. Me interesa mucho esa experiencia contundente, global, la que mantienes con el cine, establecer ese mismo tipo de relación con la literatura, que no es la habitual con los libros. Y allí afinar esos recursos para así que al final tú digas no me gustó, pero claro, mientras tanto estuviste dos horas sentada leyendo. Por eso cuando me preguntan cuáles han sido mis influencias literarias, yo no creo que existan realmente. O sea hay muchas pero no así como todas las películas, o la pintura, creo que han tenido más influencia que lo literario” (Goldchluk, 2000: 8).

tradición, por un supuesto *deber ser* narrativo pero, principalmente, por la cantidad de ideas estúpidas que suelen acompañar el hecho literario (*Underwood*, 2005: 515)

El *Cuaderno de tapas rojas* que coincide con este periodo, parece señalar una vía regia: la intensificación de la estética negativa y el borramiento de referentes no sólo nominales sino, de modo más radical, el borramiento de la “Literatura” y de lo “Latinoamericano” y, con ello, la confección de un *closet* para *Las mujeres de sal*, esa novela atrapada por muchas retóricas. Así, para el 2000, se ha producido un completo corte: una borratura aún más radical de los referentes “literarios” y “latinoamericanos”, no sólo en la “obra”, sino en su presentación como artista, es decir, el escritor comienza a aplicar la técnica de montaje no sólo a su propia obra, sino a su propia imagen de “escritor” o “creador”, como preferirá decir. Esta época, bien mirada, constituye una nueva etapa que analizaremos en la segunda parte de esta Tesis, pues supone una expansión de los desarrollos estéticos y conceptuales del escritor. Se trata de un movimiento que culmina, paradójicamente, en una vuelta a la primera novela con una radicalidad renovada que, esto sí, analizaremos a continuación.

3.2. Tachar = readquirir

En el apartado anterior leíamos en el *Cuaderno de tapas rojas* el armado de un “estado del arte” propio que llevó al autor a radicalizar algunos elementos y a borrar otros del imaginario de su obra reunida: los literarios y los latinoamericanos y, con ellos, a *Las mujeres de sal*. En ese sentido, la etapa producida luego del 2000 abona nuestra hipótesis. Y la exclusión de *Las mujeres de sal* se incorporará como un gesto natural al campo de operaciones de Bellatin.

La repetición del gesto excluyente parece exponer, tal como intuye tempranamente Graciela Goldchluk (2010)¹⁰⁷ y rubrica con una tesina Pablo Cuartas (2014), que es *Efecto invernadero* (1992) el libro con el que su obra “comienza” y, con él, una poética del *recomienzo* en la que Bellatin modifica el relato, *ese* en particular, en cada reedición para no permitir que sus escrituras anteriores se conviertan en una última palabra. Explica Cuartas:

Mientras que la primera edición comienza con la concepción de Antonio, como si diera a luz con el personaje sobre el que se centra toda la acción, en *Obras reunidas* se comienza con las funciones que Antonio delega a la Amiga y el Amante para la preparación de su muerte. Comienza con su muerte, o podemos decir que comienza con lo que sucede a su muerte. Bellatin modificó el relato así como el Amante modifica la escenografía planeada por Antonio para la mirada de la Madre. El Amante “no soporta que Antonio forme parte de los elementos del cuarto”; Bellatin no permite tampoco que sus escrituras anteriores se conviertan en *una última palabra* (2014: 27)

¿Pero si el *recomienzo* de la obra de Bellatin es *Efecto invernadero*, por qué el autor insiste en repetir el nombre de su primera novela, aunque prefiera no volver a editarla? ¿Por qué no deja de referirse a las circunstancias de su venta y edición, o a una experiencia asociada a ella, o a un deseo de que ella hubiera sido otra cosa (un libro en

¹⁰⁷ Aunque a raíz de nuestros intercambios Goldchluk ha comenzado a interesarse por *Las mujeres de sal*, la crítica ha reafirmado esta línea de lectura: “La obra de Mario Bellatin comienza con el relato de la muerte de César Moro, acontecida en su casa de la colonia Barranco en la ciudad de Lima, narrada bajo el título *Efecto invernadero* [...] Al situar *Efecto invernadero* en el comienzo de la escritura bellatiniana, estamos realizando una operación crítica que cercena una novela publicada seis años antes, *Las mujeres de sal*, de la que existe una única edición y que no se incluye en la *Obra reunida*” (2017: 1, 4).

blanco), o incluso, a decir que con su publicación se “convirtió” en escritor? ¿Acaso no estaría haciéndola participar de los “elementos del cuarto” o, en otros términos, de su desobra?

Si en 1995, con *Tres novelas, Las mujeres de sal* era excluida por primera vez; en 2004, con *Underwood portátil. Modelo 1915*, la novela vuelve no como obra – porque será nuevamente excluida de la compilación de 2005–, sino como una ficción recargada.

Underwood portátil no es cualquier texto. Es una suerte de *ars poética*. Aunque Bellatin siempre se destacó por su modo ensayístico de escritura y sus ficciones teóricamente meditadas, nunca había compuesto un texto con un talante semejante, cuya narración gira solamente en torno a su obra. *Underwood portátil* es, por lo tanto, el inicio de un tipo de escritura o de textura que aparecerá, de ahora en más, en muchos textos en los cuales Bellatin volverá a algo que había tachado en sus comienzos: lo autobiográfico.

En lo que aquí respecta, *Underwood portátil* es clave, ya que cierra la primera *Obra reunida* de Bellatin en 2005. Es, en alguna medida, la visión de la propia obra. Y, justamente, es allí donde se pueden encontrar reiteradas referencias a esa “primera novela”. Al inicio del texto alude a ella, pero sin nombrarla, luego la nombra, pero modificando su título: *mujeres de sal*.¹⁰⁸ Escribe Bellatin:

Hace poco me preguntaron las razones del nombre de mi primera novela. Me remonté, entonces, a los años en que la escribí y, por supuesto, a los motivos que me llevaron a escoger el título. De alguna forma, ese nombre había sido concebido como una especie de tributo, y lo afirmo sin ironía, a determinado tipo de valentía que han demostrado ciertas mujeres a lo largo del tiempo. Lo primero que vino a mi mente fue la bíblica mujer de lot, convertida en estatua de sal cristalizada por mantenerse encadenada a su pasado. Apareció después en mi cabeza la imagen de la esposa de cierto personaje, que vivía en una aldea remota, quien había dejado crecer las uñas de sus manos de manera exagerada. No creo tener ninguna duda de que el misterio que acompaña mi vida se encuentra en el punto de origen de mi escritura. Sólo ahora, después de tantos años de búsqueda e indagaciones sé que ese misterio seguirá siendo inaccesible hasta el día de mi muerte (502)

¹⁰⁸ De hecho, producto de esta modificación, mucha de la crítica se ha referido a la novela borrando el artículo: *Mujeres de sal*. Y no me refiero a críticos ocasionales, sino a académicos que han escrito tesis o tesis sobre Bellatin como, por ejemplo, Cote Botero (2014), yo mismo en un primer trabajo sobre los comienzos de Bellatin (2014).

Por lo menos tres elementos habría que tener en cuenta en este párrafo. En primer lugar, ante la pregunta por el “nombre” de la primera novela, Bellatin dice “me remonté” al pasado, a “los años en que la escribí”. Es decir: inscribe en la ficción el tópico del volver la mirada, no sólo a su primera novela, sino a una determinada época de la que participó su escritura. ¿Pero a qué vuelve o cómo vuelve? Al “nombre”, valga la redundancia. Que, nos aclara, fue concebido como una “especie de tributo”. Bien mirada la cosa, repite la misma operación que produce *Efecto invernadero*. Allí, como recordarán, recortó “mil páginas” hasta dejar unas cincuenta. Aquí recortó una novela entera hasta dejar tan solo un nombre. La operación no acaba ahí. Pues con el nombre produce un recorte no sólo material, sino imaginario. En el primer capítulo de esta parte recorrimos una serie de imágenes, figuras e imaginarios que se desprendían de la novela, aquí vemos la opción ganadora: el imaginario bíblico, pero también feminista (pues se trata de un tributo a “determinado tipo de valentía que han demostrado ciertas mujeres a lo largo del tiempo”). Pero luego el escritor agrega otra imagen, la de una “esposa de cierto personaje, que vivía en una aldea remota, quien había dejado crecer las uñas de sus manos de manera exagerada”. Esto, inequívocamente, no está en la novela. Encontramos una mujer que vivía en una aldea, pero esa rareza de las uñas no. El lado enrarecido de este personaje, en *Las mujeres de sal*, es su esposo obeso que ha alcanzado con el incremento de su peso una inmovilidad improductiva similar a la que describe más adelante *Underwood portátil*:

Aparte de la mujer de lot, a quien obviamente alude el título de mi primera novela, una de las pruebas más tangibles de fuerza femenina la encontré, precisamente, en la esposa del personaje de uñas largas que habitaba aquella aldea remota. A esa mujer la descubrí cuando leía un reportaje que hicieron sobre ese sujeto, que había obtenido el extraño logro de hacer crecer sus uñas hasta cerca de cincuenta centímetros de largo. En una de las imágenes se veía al hombre, sentado en una tarima envuelta en sábanas. Mostraba las manos extendidas, poniendo en evidencia ante la cámara el producto de su empeño. En el artículo se afirmaba que aquel hombre hacía tres años que no hacía absolutamente nada. Quien se encargaba de su supervivencia era su mujer, quien parece que trabajaba de sol a sol para que su esposo alcanzara una suerte de record mundial. En una de las fotos aparecía ella también. No de frente, sino mostrando una espalda desnuda y plagada de arañones. Supuse que el calamitoso estado de esa piel podía tener relación con los acercamientos propios del amor. Era evidente que acciones tales como un inocente abrazo o una delicada caricia, eran capaces de ocasionar daños sumamente graves. No quise imaginar más (2005: 503).

Por un lado, Bellatin reduce la novela a su nombre desarticulado ~~Las~~ *mujeres de sal*. En segundo lugar, esa reducción sustrae todos los imaginarios que atraviesan la novela

salvo uno: el bíblico. En tercer lugar, reinventa un origen nominal que aunque no está presente en la novela, se solapa con la historia y la función de unos personajes: Dorila, la mujer, y Santos, su esposo. Este último punto, por otro lado, implica la aplicación de un efecto de enrarecimiento a la atmósfera de *Las mujeres de sal* que en cierta medida la hace partícipe de las imágenes bioestéticas y los enfrentamiento entre belleza y muerte, u amor y dolor que han sido la piedra de toque de *Efecto invernadero* y *Salón de belleza*.

Pero ese “volver la mirada” ahora ya no meramente excluyente, no se acaba con las operaciones de este último texto. Justamente ese mismo año, *Lecciones para una liebre muerta* está plagado de reescrituras de ~~Las~~ *mujeres de sal*. Casualmente las mismas que Bellatin refiere casi diez años después en *Gallinas de maderas* como marcas distintivas de su primera novela. El célebre fragmento del artista marcial oriental que fabrica zapatos con el cuero que extrae de las ratas que caza es, de hecho, una reescritura de *Las mujeres de sal* (65-66) que volverá a aparecer nueve años después en la versión de *Lecciones* presente en *Obra reunida II* (Fragmento 15, 106, 146). Consigno los textos *in extenso* para que pueda realizarse una lectura comparativa:

Las mujeres de sal (1986)

CUANDO ANA SE DEDICÓ a buscar los ratones que necesitaba [para su instalación artística], lo único que pudo hallar en un primer momento fueron ratas. Las halló donde un chino zapatero que murió asesinado por la policía poco después de que Ana lo fue a visitar. Esa persona, experta en lucha oriental, que hacía treinta años que había llegado al país huyendo de una venganza en la cual ya se contaban varios muertos, había instalado su negocio de zapatos [...] Eran modelos pasados de moda, simples, rudimentarios, pero que con todo trataban de respetar cierta línea clásica [...] Cada noche conseguía el zapatero unos cuatro o cinco animales los cuales destazaba a la mañana siguiente en un pequeño patio posterior. [...] Una vez que acaba con la limpieza del animal, trata la piel y la deja secar al sol [...] Dorila fue la que le avisó a Ana sobre la existencia del Zapatero [...] que la policía había intentado entrar varias veces pero que el chino era infalible con las técnicas de la defensa y saltaba como una serpiente [...] El chino tuvo una muerte previsible: la queja de los vecinos, la clásica incursión de la policía, la

Lecciones para una liebre muerta (2005 y 2014)

Según mi abuelo, macaca acostumbraba nombrar incansablemente a cierto amante asesinado algunos años atrás por acción de la policía. Me abuelo me dijo en el zoológico que ese hombre había sido un luchador de Asia que al final de su vida se vio obligado a dedicarse al oficio de zapatero. Después del crimen, macaca se convirtió en una mujer sola. Para sobrevivir comenzó a vender casas para una compañía inmobiliaria de cierto prestigio. En ese momento cuidaba de los jardines y del parque que rodeaban las propiedades que comercializó en su momento. Precisamente acababa de terminar de pintar un cartel para atraer nuevos jardineros [...] (Fragmento 15). Se trataban de modelos pasados de moda, simples, que buscaban sin embargo respetar cierta línea clásica [...] Enfrente de un cordel pendía de un extremo a otro de la pared. Separados por una distancia de más o menos metro y medio, colgaban de ese cordel trozos de carne cruda [...] Las ratas, con cuya piel estaban hechos los zapatos [...] (Fragmento 106). Para mi abuelo la muerte del zapatero chino fue bastante previsible. Comenzó

defensa marcial y finalmente un tiro impaciente directo al corazón. El herido quedó un momento suspendido en la acción; inmóvil, con sus armas levantadas hacia el cielo, antes de caer bruscamente a incrustarse hasta el fondo, ya demasiado tarde, las tijeras en los ojos (65-66).

con la recurrente queja de los vecinos ante los hedores que emanaban de las cañerías descubiertas, la incursión de la policía, la defensa marcial y finalmente un tiro directo al corazón. Ya herido el zapatero quedó como suspendido en la acción, inmóvil, con las armas de talabartería levantadas hacia el cielo. Lego cayó y se incrustó las tijeras en los ojos (Fragmento 146)

Siendo un autor que corrige profundamente sus textos éditos, es notable que Bellatin los intervenga tan poco al punto de rozar la transcripción. De *Las mujeres de sal* a *Lecciones* (tanto del 2005 como del 2014) las diferencias son pocas.

1- Es el abuelo y no un narrador omnisciente el que le cuenta la historia al “niño Bellatin” que ahora desde el presente de la enunciación la narra. El abuelo mantiene una relación con el “quechua”, su lengua materna que ha dejado de hablar. En la versión de 2014 de las *Obras reunidas*, encontramos un texto titulado *Quechua*. En ese sentido, este elemento también sería una re-escritura o secuela textual de la readquisición de *Las mujeres de sal*.

2- Los nombres de los personajes cambian, como así también ciertas relaciones –si asumimos que “macaca” es una transformación nominal de “Ana”, esta última en *Las mujeres de sal* no tiene una relación con el zapatero chino mientras que en la versión de *Lecciones* sí. En ese sentido, la reescritura de *Las mujeres de sal* implica una fusión de estos personajes. Por otro lado, la inclusión del cartel en que “macaca” busca un jardinero –algo que en *Las mujeres de sal* realiza Ana– reinstala en esta serie textual algo que ya estaba presente en la novela: la relación entre los jardines y el “escribir sin escribir”.

3- Quizás el elemento más intacto es el bloque textual concerniente al zapatero chino. La reescritura, sin embargo, profundiza una relación intertextual y anacrónica entre el zapatero chino y Bruce Lee.

Una consideración aparte merece la forma de disponer los fragmentos. Algo que no tiene que ver con la “corrección” sino con el montaje y que, decididamente, presenta una experiencia de lectura completamente diferente: mientras que en *Las mujeres de sal* la historia del zapatero chino transcurre en tan solo dos páginas, en *Lecciones* –novela caleidoscópica compuesta por unos doscientos fragmentos de una decena de relatos diferentes que se cortan, interrumpen y mixturán– el relato aparece

por primera vez en el fragmento 15 y completa el arco narrativo que apreciamos en *Las mujeres de sal* recién en el fragmento 146, y se extiende, además, hasta el final, pero aportando elementos no presentes en *Las mujeres de sal*.

La mayoría de estos fragmentos son collage o reescrituras de obras anteriores, o secuencias textuales nuevas pero que evidentemente parten de los imaginarios construidos por textos anteriores comportándose como la secuela ficcional de un universo, o de modo más general, leemos la repetición de temas, tópicos o arquetipos presentes en otros textos. Ahora bien, si pensamos la relación que mantiene la reescritura de *Las mujeres de sal* con el resto de los fragmentos de *Lecciones*, surge una idea pavorosa. Esta pretensión de recuperar todo, incluso lo que se excluyó, presenta a *Lecciones* como el lado B de la *Obra reunida*. Es, en efecto, la obra total, la gran obra, cuando se entiende por esta no la reunión editorial de un conjunto de textos, sino el sometimiento de todo lo producido a la versión última del sistema de escritura. Recién ahí *Las mujeres de sal* completa su arco de readquisición, pues participa de la obra no sólo en su exclusión e (im)potencia, sino vía el montaje y la tachadura: esos modos de escribir sin escribir. Es decir, obra en una negatividad completa.

3.3. El libro en blanco

Como acabamos de ver, el 2005 supone una suerte de readquisición del pasado y, con ello, una cristalización del sistema de escritura. Esa red conceptual la abordaremos en la segunda y tercera parte de esta tesis. Como también abordaremos el nuevo momento de su producción que inicia luego de esta etapa y, ya no puede ser coincidencia, también concluye con un volver la mirada a *Las mujeres de sal* en su segunda *Obra reunida* (2014).

El título de la reciente *Gallinas de madera* también es una referencia a la novela, ya que es utilizado en *Las mujeres de sal* para describir una muestra artística compuesta por “absurdos objetos”, que la novela describe como “foquitos intermitentes, gallinas de madera que ponían huevos, cables por los que pasaba electricidad, pequeños circuitos inservibles” (1986: 33). En *Gallinas de madera*, texto publicado en 2013, se lee:

Fue en ese momento que decidí inventarme como escritor.

En ese entonces no recurrí a los métodos tradicionales de edición y creo que ese acto tiene hasta ahora repercusiones.

Recuerdo que ese año contaba con el borrador de un libro del que debía deshacerme a como diera lugar.

La presencia de un texto sin publicar dificultaba el fluir de mis siguientes palabras.

Aquel libro fue el que utilicé para pagar las sesiones con la analista.

De ese modo logré librarme de su presencia.

Lo había ido redactando por parte con la intención de que se convirtiera en la moneda de cambio necesaria para lograr la terapia

Ese libro se refería a un personaje que deseaba ser sacerdote y era engañado por sus superiores.

También a una mujer que mantenía una experiencia particular con los jardines a su cargo, y a un luchador chino que huye de una venganza internacional (47-48).

Como vemos, las referencias a *Las mujeres de sal* son evidentes: el personaje sacerdote, la mujer que mantenía una experiencia con los jardines a su cargo, el luchador chino. Este texto también permite vincular con *Las mujeres de sal* la referencia a “los textos con los que pagaba sus sesiones”.

Como ya mencionamos, Bellatin se había referido en muchas oportunidades a esta “acción literaria” o escena editorial no-tradicional. Sin embargo, nunca había formulado esta precisa frase sobre el encuentro con una estética negativa en su primera novela.

Unos años después, en 2014, Bellatin participa en el Diálogo de Escritores Latinoamericanos que tuvo lugar en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires y en eventos académicos en UNTREF y en la cátedra Literaturas del Siglo XX de UBA. Con Bellatin nada es casualidad: en todos los eventos el escritor rememora la escena con la que inicia su obra sin nombrar siquiera su título, relata la ya conocida venta de los bonos de publicación y añade: “necesitaba deshacerme de la escritura para poder seguir escribiendo, fue allí donde me convertí en escritor”. Como recordarán, Bellatin vendió unos ochocientos cupones que le permitieron no sólo financiar la edición sino también inventar un público, un rumor y un autor antes incluso de que el libro existiera. Pero en esta oportunidad agregó un dato más: “habría sido gracioso entregar un libro en blanco”. Y aclaró: “sin embargo creo que ahí hubiera terminado todo”.

Hay dos puntos aquí que cabe resaltar. El primero es esta asunción del ser escritor a partir de la publicación de la primera novela y, por otro lado, la formulación de un deseo hiper-vanguardista no concretado: entregar una obra en blanco.

Como vemos, el escritor rememora la escena y no el libro con la que decide “iniciar” su obra. Y agrega que *Las mujeres de sal* era un texto del que era necesario *deshacerse* para poder seguir escribiendo y, al publicarlo, se convierte en escritor.

La escena iniciática no supone, como ha pensado la crítica, una ocurrencia del autor que, como sabemos, ha instaurado el imaginario de sus modos impredecibles de intervenir. Tal como recuerda la poeta y periodista peruana Rocío Silva Santisteban, compañera de Bellatin tanto en la Universidad de Lima y como en la de San Marcos, cuya entrevista de 1993 ya hemos repasado, los famosos “bonos de pre-publicación” eran en ese entonces “el recurso más utilizado” por los jóvenes escritores en ese entonces. Me refiero a un Perú convulsionado por la emergente lucha armada que, al mismo tiempo, no deja de preocuparse por los debates artísticos como, por ejemplo, “quitarle a la universidad esa ‘representación negativa’ en torno a las artes y las letras para que deje de ser ninguneada por actores de escenarios canónicos” (s/p).

Las palabras de Santisteban, comparadas con las de Bellatin y puestas en retrospectiva, cobran un nuevo sentido: en ese contexto sumamente politizado donde el arte “universitario” cargaba con una connotación negativa, entregar un libro en blanco

hubiera sido considerado un pueril academicismo, un vanguardismo trasnochado. Semejante *happening* se hubiera tomado como una suerte de colmo para un joven Bellatin que anidó en el Taller de Literatura de la Universidad de Lima bajo la tutela de Jorge Cornejo Polar. Más aún, cuando junto a Iván Thays, eran las voces disonantes de una literatura peruana que al volcarse hacia lo social perdió la ambición estética. Justamente la entrevista realizada por Santisteban (ver 3.1.) nos permite imaginar ahora ese escenario.

Podríamos decir que, en ese deseo trunco relativo a su primera novela, Bellatin formula una pregunta crucial que cobrará una gravitación epocal sobre finales del siglo XX y comienzos del XXI en el escenario latinoamericano, en otros escritores como João Gilberto Noll, César Aira y Diamela Eltit (obras bien distintas que, sin embargo, se hicieron similares preguntas). Después de Borges y Beckett, o mejor dicho, después de Copi, de Sarduy, de Lispector de la experiencia que asociamos al grupo *Literal* y a sus integrantes... ¿Cómo seguir escribiendo? ¿Es todavía sostenible una ambición experimental? ¿Cómo recuperar el carácter radical de la experiencia estética sin que eso se convierta en un trasnochado telquelismo, en un ramplón gesto acrítico, o en una mera vuelta a la vanguardia? Pero también, después de Arguedas y Rulfo –esos escritores que, ironía mediante, *Shiki Nagaoka* ha influenciado– ¿Cómo inventar una escritura que no sea solamente mero juego anacrónico, sino también una reflexión-acción sobre el mundo y sobre el estado de las lenguas, sin que esto último restituya la imagen de la “literatura comprometida socialmente”, igualmente trasnochada?

El procedimiento deseado por Bellatin parece similar al del *Cuadrado blanco sobre blanco* (1918) de Kazimir Malévich, pero aún más radical: supone “una nada más esencial que la Nada misma, el vacío del intermedio, un intervalo que siempre se ahonda y al ahondarse se hincha, esto es, la nada como obra y movimiento” (Blanchot, 1970: 33).

Por eso, la expresión de Bellatin es casi un eufemismo. Pues si bien *Las mujeres de sal* no es un libro blanco, bien podríamos decir que es un libro *blanqueado*, es decir, radicalmente sustraído. ¿Qué dudas caben? Mirada así, el color de la operación es más similar al “blanco” del *Dibujo borrado de Kooning* (1953) de Robert Rauschenberg. Pero lo que “blanquea” el libro no es una operación de borrado sino, por un lado, un confinamiento visual (la no edición) y, por otro lado, el relato que su autor ha montado en torno a él. Lo que convierte a la práctica en una especie de ascesis, bien distinta a la sustracción de la tradición o del canon propuesta por Rauschenberg.

Como sabemos, el blanco no es un color inocente, sino que ha simbolizado varias cosas en la historia del arte. Si nos detenemos puntualmente en la experiencias vanguardistas y neovanguardistas, el blanco signa: la parodia o crisis de los paradigmas estéticos, la búsqueda de una obra no representativa que participe del mundo en tanto objeto y, finalmente, un arte que responde al agotamiento de la experiencia estética con una economía de las formas y, de modo más extremo, el abandono mismo de la disciplina. Lo verdaderamente interesante de este tópico es que aparece no sólo en el relato que monta el autor, en la relación con las lógicas artísticas de la época, incluso en el silencio posterior a la publicación de la novela como ya analizamos, sino en ¡la novela misma! Incluso, a través de otro color: el gris. Volvamos, nuevamente, a la primera novela.

Montiel, el personaje inicial de la novela, es un pintor que, según Ricardo –dueño de una galería de arte– “ha llegado a un estado de rutina donde simplemente [...] el tiempo y la experiencia han despintado el mundo” (12). El problema de Montiel es, como el de las vanguardias y las neovanguardias, el agotamiento de la experiencia que supo señalar, entre otros, Benjamin.¹⁰⁹ Sólo que no hay método crítico-paranoico, ni bajo-materialismo, ni psicoanálisis, ni politización estética que salve al personaje de Bellatin, apenas una actitud en tanto vitalista, otro tanto mística: “En este ámbito silencioso y carente de olores se debe ir con la cavilación propia de un monje que anhela sólo lo divino prescindiendo en su búsqueda del canto de los pájaros” (11).

No existe el suspenso: si el lector se pregunta qué clase de cuadros pinta este artista agobiado por una crisis de la experiencia, la respuesta la tendrá en la página siguiente:

eran grises sobre figuras geométricas donde, según me dijo, reposaba el cosmos. Quería darles publicidad y encontrar algún comprador. No me importó el respeto que le debo y le dije que era de gente extraviada el intentar promocionar algo así. Le negué toda ayuda. No iba a permitir, a pesar del sustento filosófico, sólido y coherente, con que presentó su trabajo, este absurdo suicidio (12).

Si quisiéramos imaginar un cuadro de Montiel hay decenas de pinturas de Miró, Kandinsky, Rothko o Malévich que funcionarían como ejemplos ideales. Quiero decir: este estado emocional de “autodestrucción racional” que atraviesa Montiel se encuentra

¹⁰⁹ Para un recorrido por la temática del agotamiento en relación con la noción de vacío y, entre otras series, el arte abstracto, ver el capítulo “Crimen y negatividad” de *Archifilologías latinoamericanas* de Raúl Antelo.

signado por un arte abstracto, que no puede expresar su “radicalidad”, sino recurriendo al lenguaje. Esa historia fría o reciprocidad es, justamente, lo que signa este tipo de experiencias pictóricas o –de un similar pero con objetos distintos– el nominalismo de Marcel Duchamp.

Lo interesante de esta constatación de la fragilidad de los paradigmas artísticos experimentales es la comparación, metafórica y estructural, con el paradigma místico. Metafórica: el artista fracasado es como un monje que busca lo divino prescindiendo del canto de la naturaleza. Estructural: la novela continúa relatando no ya la situación de Montiel sino la experiencia de un fiel católico que, queriendo convertirse en cura, acaba siendo jardinero: el hermano Francisco. Y, como mencionamos en el capítulo primero, ambos abandonan sus obras.

Este movimiento que pone una situación de indiferencia lo estético y lo místico es un rasgo muy propio de la escritura de Bellatin que además, y como lo estamos viendo, la atraviesa de par en par.

Por lo tanto, *Las mujeres de sal* da cuenta de una reflexión o ensayo primero de esta cuestión. Ante la búsqueda de una realización y una apreciación auténtica, el arte en *Las mujeres de sal* desfila agotado: el arte “clásico” se encuentra absorbido por el mercado, el arte abstracto y conceptual no puede pasar del absurdo, el abigarramiento de estilos –el barroquismo, podríamos decir– es confuso, y las instalaciones no pueden más que perseguir un puro clima de novedad. ¿Hay algún tipo de arte o experiencia artística que la novela recupere positivamente?

En uno de sus paseos por el parque, Montiel ve a Beatriz, “esa mujer” que “en complicidad con un jardinero, cuidaba de las plantas marchitas” (25). La revelación no sólo es inducida por la imagen, sino también por los relatos que narra Beatriz “acerca de la fusión entre los hombres y la naturaleza”, “unión” que “se realiza en los parques, en los jardines zoológicos” (25). Lo que Beatriz teoriza para Montiel es toda una visión de lo viviente: la fusión entre los hombres y la naturaleza, pero también entre los hombres y algunos objetos produce una mixtura que despierta algo así como “un ánima”. Ese despertar supone una entrega y un sacrificio en relación con un “estado de sensibilidad que se da allí, tanto como se da en el arte la posibilidad de comunicación que muchas veces escapa a los cánones de la normalidad” (25). En ese sentido, se pregunta Montiel: “¿Cómo era posible entonces que este encuentro no me sacudiese y que no fuera una revelación de lo auténtico?” (26).

Con este encuentro emerge una visión no sólo del arte sino de lo viviente que, como vimos, no puede desligarse de lo místico. Misticismo, en efecto, pero material: lo que se percibe inmediatamente si comparamos el “estado de sensibilidad” que describe Bellatin con el “estado de gracia” que alcanzó Clarice Lispector:

En este estado, además de la tranquila alegría que irradian las personas y las cosas, hay una lucidez que solo llamo de leve porque en la gracia todo es tan, tan ligero. Es una lucidez de quien ya no adivina: sin esfuerzo, sabe. Apenas eso: sabe. No pregunten qué, porque solo puedo responder de la misma manera infantil: sin esfuerzo, sabes. [...] El cuerpo se convierte en un regalo. Y se siente que es un don porque se está experimentando, de una fuente directa, el don indudable de existir materialmente [...] Todo, por cierto, gana una especie de nimbo que no es imaginario: proviene del esplendor de la irradiación casi matemática de las cosas y de las personas. Se pasa a sentir que todo lo que existe, persona o cosa, respira y exuda una especie de fino resplendor de energía (Lispector, 1968: 23).¹¹⁰

Según Lispector, este estado místico supone la transformación del cuerpo en don, lo que implica un proceso que experimenta “de una fuente directa, la dádiva indudable de existir materialmente”. El estado de gracia es un volver la mirada al mundo que supone otra soberanía de lo viviente en la medida que allí no sólo las personas, sino también las cosas, experimentan una vida en común. Por lo tanto, dando un paso más, bien haríamos en oponer este “estado de gracia” al “estado de excepción”. En la medida que se da en espacios que controlan y administran lo viviente, pero que al mismo tiempo lo llevan fuera de sí, en su relación con la vida animal y la inorgánica de las prótesis. Así, este “estado” puede darse en los parques, en los zoológicos y, como más adelante sugiere la novela, en las fábricas ortopédicas:

Vemos sentado, ante una de las mesas, a un obrero que trabaja en la construcción de una pierna. A su costado un hombre observa el trabajo. Mientras el obrero incrusta un corto fierro al yeso, el visitante traza algunos dibujos en una libreta. Este hombre, cada cierto tiempo, interrumpe al obrero en su trabajo para hacerle *preguntas acerca de la articulación de aquel órgano humano*. La mirada del visitante es muy intensa, y su boca se aprieta cada vez que dibuja alguna nueva línea en *sus apuntes*. La habilidad con que realiza los rasgos es asombrosa; con facilidad logra ejecutar perfectamente el diseño de

¹¹⁰ Fuente original: Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão, tão leve. É uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não perguntem o quê, porque só posso responder do mesmo modo infantil: sem esforço, sabe-se. [...] O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, numa fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente [...] Tudo, aliás, ganha uma espécie de nimbo que não é imaginário: vem do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passa-se a sentir que tudo o que existe – pessoa ou coisa – respira e exala uma espécie de finíssimo resplendor de energia.

aquel objeto en ejecución. Poco a poco *la libreta se va poblando de dibujos* y se advierte que en el extremo de cada viñeta, ese hombre hace apuntes en francés. Finalmente, el obrero se levanta y le dice al hombre que deberá marcharse, y que al día siguiente va a esperarlo temprano. El hombre se levanta, guarda su libreta [...] Mientras cuelgan sus overoles, los obreros *comentan sobre aquel sujeto* que esa tarde les confesó que vivía en Pachacámac y que era pintor (1986: 41. El resaltado es mío).

El recorrido así planteado nos dispone a leer en la fantasía del libro en blanco, la persistencia de una imagen que signa el rumbo último que ha tomado la estética del escritor. Como sí las respuestas de cómo intervenir las hubiera encontrado, hipotetizo, volviendo la mirada una y otra vez, en momentos distintos, en la primera novela.

Pero como Benjamin nos ha advertido, el origen [*Ursprung*] no supone el encuentro con la fuente de una emanación, sino con la posibilidad de salvación de aquello que ha sucumbido a un olvido o una exclusión y que en una constelación determinada articulada por momentos y elementos heterogéneos podemos apreciar el ahora de su reconocibilidad. En otras palabras, si aún seguimos hablando del “origen” es porque buscamos exponer “la huella de una historia viviente que puede ser leída desde la superficie de los objetos sobrevivientes” (Buck-Morss, 1995: 73).

Detengámonos, *in extenso*, en esta última cita de *Las mujeres de sal*. En ella me gustaría señalar la presencia de tres elementos que han tenido un rol crucial en el sistema Bellatin y, ahora, adquieren una reconocibilidad especial. Estos son: la poética de los nombres, la libreta de anotaciones, y la noción de des-escritura (el jardín público y la ortopedia).

3.3.1. Ur-Nombres

En la cita se puede ubicar una secuencia que articula por primera vez el vacío nominal tan característico de Bellatin, como su función de perturbar la referencia. Sobre el final, cuando leemos que los obreros “comentan” que aquél hombre “vivía en Pachacámac” y “era pintor”. La mención de atributos ya conocidos, aunque sugiera cierta singularidad, no podemos terminar de adscribirlos con claridad a una entidad referencial o a otra: las descripciones definidas podrían tener como referente a Montiel o no.

Recordemos que en este capítulo y en el anterior señalamos cómo la comparación entre la primera edición de *Efecto invernadero* y su pre-texto “Y si la belleza corrompe la muerte” permite apreciar, como dice Goldchluk en *Condición de*

las flores, el momento de un paso de la “alusión a la elisión” que, sin embargo, no termina de producirse, sino recién en la re-escritura de *Efecto invernadero* en *Tres novelas* (1995), con la borradura de los referentes geográficos, y que termina de tomar una forma de una vez y para siempre en *Poeta ciego* (1998). Luego, con las novelas orientales, los nombres volverán. Pero, como analizaremos en la segunda parte (cfr. 5), el efecto retórico es el mismo aunque la operación será diferente: los nombres seguirán vacíos pero simularán nombrar, serán etiquetas ahuecadas por dentro.

Pero en *Lecciones para una liebre muerta* (2005), esa otra forma de obra reunida, el texto recuperará el anterior procedimiento y la operación alcanzará una suerte de extenuación: el texto menciona a un fotógrafo ciego, a un poeta ciego y, finalmente, a un narcotraficante ciego que, para nuestra tranquilidad o absoluta desconfianza, se nos aclara que no es ni el poeta ni el fotógrafo. En la misma línea se dirige la descripción excesiva que, sin embargo, nunca establece ni un nombre para el espacio en cuestión ni un tiempo en el que ubicar la acción o el relato. Esa forma descriptiva que desde *Las mujeres de sal* se mantendrá presente, pero cada vez más reducida y sintética, y que se asocia a la búsqueda de una forma pretérita, terminará por re-definirse en *El gran vidrio* (2007) poniendo a jugar nociones de lo viviente, del mundo y de la experiencia de lo real: la escritura nunca puede ser “pura imaginación” en la medida que compromete ineludiblemente lo viviente; así los textos cargan con una vivencia de este mundo pero al ser escritos a partir de “la no-tierra y el no-tiempo” instauran la experiencia espacio-temporal “más real que el real” (163). Volveremos sobre este punto a lo largo de la tercera parte.

3.3.2. Ur-cuaderno

En la cita de *Las mujeres de sal* también nos encontramos con otros de los elementos estructurales que pueblan los textos de Bellatin: la libreta de anotaciones. Como dijimos en 2.2., la estética de los nombres, por un lado, y la de los relatos-objetos simbolizados ejemplarmente por los “cuadernillos”, por el otro, constituyen la base del sistema estético que toma su primera forma en *Efecto invernadero*. Sobre ese “cuadernillo de ejercicios” no sabemos nada, sólo que allí residen “las indicaciones sobre la forma correcta de enterrar a un niño” y la afirmación de que “así como los niños tienen la

obligación de obedecer y cumplir con los deberes, así también están forzados a entregar a los padres sus cuerpos muertos” (*Obra reunida* 57).

Otra característica a resaltar es la distancia discursiva y material de su inserción: está presentado no sólo en discurso indirecto sino, además, mediatizado por otro (“cierto Profesor”). Característica propia de la mayoría de los relatos que aparecen en los textos de Bellatin: todos ellos siempre giran en torno a una multiplicidad de relatos que les son previos (Ruiz, 203). De los objetos-relatos nunca sabemos más que lo que otros nos hacen saber. El resto ausente, por tanto, se nos presenta en su inaccesibilidad. No es un objeto perdido ni encontrado, sino un objeto lleno de relato que experimenta, como una mujer de sal, una suerte de confinamiento sensible: su visibilidad se nos resiste, su letra es ilegible, su acceso es imposible, su voz es inaudible, su lengua es extrañísima, en suma, *closets*. Las formas de vacío que atraviesan los relatos-objeto son variadísimas y producen, paradójicamente, una singular potencia expresiva: ¿acaso la condición o el experimento necesario para oír el silencio, para ver lo invisible, para leer lo ilegible?

En *Poeta ciego* el objeto-relato también tiene un protagonismo esencial como en *Efecto invernadero*. Como recordarán, se trata del “Cuadernillo de las cosas difíciles de explicar” en el que se nos habla de “La banda de los universales”. Al igual que los “nombres” que reaparecen con las novelas orientales, los objetos-relatos también se multiplicarán, pero no como un acopio infinito de cuadernillos, sino como una proliferación del procedimiento más bien abstracta, conceptual y multimedial. El mejor ejemplo es, naturalmente, *Shiki Nagaoka*. En el texto se consignan las obras críticas sobre la obra Shiki; la reconstrucción iconográfica de su vida, en especial, su foto de perfil rasgada por su hermana y su libro póstumo, un ideograma o jeroglífico impronunciable que sólo puede ser apreciado como imagen: ya no es un “cuadernillo”, sino una multiplicidad de relatos que son, además, objetos y se “encuentran” todos ellos, paradójicamente, inaccesibles.

Toda esta estética supone un pensamiento cuya reformulación aparecerá en *Condición de las flores* y luego en *El libro uruguayo de los muertos*: contemplar los textos como si fueran una imagen, dice el primero, lo que significa una vía fotográfica de la escritura, agrega el segundo (cfr. 6). Ese procedimiento es lo que, justamente, Bellatin ha aplicado a su primera novela. *Las mujeres de sal* es, por excelencia, el texto que hay que imaginar: ahuecado por dentro gracias a la no edición, a su reescritura pero

dentro de otros libros, a su nombre se asocian un par de imágenes en las que se ha convertido.

Entonces, *Las mujeres de sal* (1986) es, conceptualmente, el objeto-relato de la obra y, como vimos en la cita, el primer “cuadernillo” u objeto-relato de la “obra” aparece, de hecho, en esa misma novela: esa “Libreta de anotaciones” que utilizó cierto “pintor” que se dice vive en “Pachacámac”. Lo mismo podríamos decir en relación con la poética de nombres: este rasgo tan distintivo de *Efecto invernadero*, y que luego asumirá la forma de un vacío referencial generalizado, inaugurando para Goldchluk y Cuartas la estética bellatineana, está ya presente aunque mínimamente en *Las mujeres de sal* y, como ya demostramos, en el *Cuaderno de teología* donde también quedará inscripta, en alguna medida, la emergencia estética y la arqueología conceptual de estas dos operaciones: las consideraciones sobre el realismo filosófico desde Platón a Hegel y las interrogaciones por el nombre de Dios en la teología medieval. Es curioso que *El cuaderno* sea, en sí mismo, un objeto-relato realmente existente. Y que, por otro lado, estas referencias que en él aparecen alcancen, justamente, a los textos que contienen los “cuadernillos” ya mencionados del universo ficcional del escritor. Sumado el dato de que el *Cuaderno* y *Las mujeres de sal* fueron producidos más o menos en simultáneo, este conjunto de operaciones termina por exponer un campo textual que excede *Efecto invernadero*.

3.3.3. Ur-experiencia

Finalmente, encontramos en la cita un tema y un espacio que la escritura de Bellatin ha explorado con asiduidad: la ortopedia. Si como veníamos desarrollando *Las mujeres de sal* sostiene abiertamente una interrogación sobre la posibilidad de una experiencia auténtica —el “experimento Pachacámac”—, la ortopedia parecería presentarse como una suerte de respuesta que, al final, nunca terminamos de conocer en su justa forma.

La ortopedia es un arte singularísimo. Pues, más allá de haber sido apropiado por la reproducción industrial, la prótesis, artificial pero a medida, debe relacionarse —encajar— con la particularidad de un cuerpo. De ahí que el interés del hombre que dibuja y toma notas en su libreta es: ¿cómo se articula el órgano humano con el aparato ortopédico? La cuestión de la prótesis también se relaciona con el carácter prostético de la escritura del autor: la cita como forma de insertar en el “propio” discurso un cuerpo

que le es “extraño” –que incluso puede ser su obra misma ya editada participando de una reversión o nueva escritura–, pero también la escritura misma (y el arte todo) como la prótesis más esencial de lo humano.¹¹¹ A su vez, la prótesis, su articulación con el cuerpo, es índice de una preocupación más grande a propósito de las formas en que la vida se articula con los aparatos prostéticos en general (cfr. 10, 11, 12).

Por otro lado, la prótesis y la ortopedia, en la medida que se relacionan con la vida del escritor, movilizan las reflexiones estéticas en lo que respecta al vínculo entre la escritura y la vida. *Poeta ciego* (1998), *Flores* (2000) y *La escuela del dolor humano* (2001) son los primeros textos en los que estos temas cobraron una notoriedad insoslayable que *Lecciones para una liebre muerta* terminó por llevar a un punto de extenuación al reescribir tales textos y al multiplicar el ambiente freak como el juego de dobles autobiográficos.

Sin embargo, tanto la ortopedia como las prótesis están pensadas para disimular un vacío y, como es evidente, restituirle al cuerpo, y con él a la vida y a la escritura, una idea de normalidad o entereza. En ese sentido, la experiencia artesanal del taller o de la fábrica se conecta con la del jardín y del zoológico: una acción artificial que intenta restituir una idea de normalidad, en este caso, una naturaleza vegetal o animal que intenta borrar el artificio de su administración. Ese movimiento la presenta como el origen de un pensamiento central en el sistema Bellatin que, aunque latente, recién a partir del 2007 lo encontramos formulado con la precisión que le es propia, en *Demerol sin fecha de caducidad* y “Duchamp post mórtem. Una cabeza picoteada por los pájaros”, dos años después en *Biografía ilustrada de Mishima* y, recientemente, en “Antiprólogo. Trilogía de lo infinito a través de un espejo curvo” (2013): el vacío es aquello que hay que rodear de una máxima artificialidad y, a su vez, convertirlo en un

¹¹¹ Explica Bataille en *Lascaux o el nacimiento del arte*: “Dos acontecimientos decisivos marcaron el curso del mundo; el primero es el nacimiento de los utensilios (o del trabajo); el segundo, es el nacimiento del arte (o del juego). Los utensilios se los debemos al *Homo Faber*, a aquel que no siendo ya animal, tampoco era completamente el hombre de hoy. Es por ejemplo el hombre de Neardenthal. El arte comienza con el hombre actual, el *Homo Sapiens*, que aparece al comienzo del Paleolítico superior, en la era auriñaciense. El nacimiento del arte debe remitirse a la existencia previa de utensilios. El arte no sólo supone la existencia de utensilios y la habilidad requerida para confeccionarlos, o manipularlos, sino también tiene, en relación a la actividad utilitaria, el valor de oposición: es una protesta contra el mundo que existía, pero sin este mundo la protesta no hubiera podido corporizarse” (1955: 38). Es decir, el hombre se define en relación con sus prótesis, y el “arte” como rasgo distintivo del *Sapiens* supone un estado técnico primero. Continúa Bataille: “el arte es, y ante todo sigue siendo, un juego. Mientras que los utensilios encarnan el principio del trabajo. Determinar el sentido de Lascaux –esto es, la época de la que Lascaux es el mayor exponente–, es percibir el paso del mundo del trabajo al mundo del juego, que es al mismo tiempo el paso del *Homo Faber* al *Homo Sapiens*” (38).

experimento comunitario. Lo que se llama, casualidad aparte, *jardín público*: “hacer del accidente, de la ausencia” un “hecho comunitario”. Que la “característica” deje de pertenecer al cuerpo, “para convertirse en una práctica que involucrase al resto”. Cuando kahlo, mishima, duchamp, link o el mismo bellatin convierten sus prótesis ortopédicas en una obra plástica no están sino imaginando “una acción” que hace “del vacío” una suerte de “jardín público”: “un espacio anónimo donde todos y cada uno tenemos la responsabilidad de mantenerlo en perfectas condiciones”. Analizaremos en profundidad este punto más adelante (cfr. 10).

Lo interesante del jardín público, este espacio anónimo pero absolutamente subjetivo, es que al final de cada relato, los artistas confiesan no haber creado nada realmente sino “copiado, de manera deliberada, obras de otros autores”, no como ejercicio de transcripción sino “para hacerlas pasar como propias”. Si llevamos a un grado de literalidad máxima esta situación, podríamos decir que el paso de *Las mujeres de sal* a *Efecto invernadero* supone, para Bellatin, una suerte de primera otredad en la que renuncia a la propia obra y al nombre propio: pues su escritor ni siquiera es Mario Bellatin, sino Mario Bellatin Cavigliolo.¹¹²

En otras palabras, con esta constelación ¿acaso no apreciamos en *Las mujeres de sal* un origen alterno del “crear sin crear”, del “escribir sin escribir”; o, al menos, de la otredad que supone y de los imaginarios espaciales en los que se inserta, el jardín público y la ortopedia?

En ese sentido, surge otra hipótesis en relación con el silencio posterior a *Las mujeres de sal*, al igual que el sentido de su exclusión en las distintas obras reunidas y, a su vez, la recuperación posterior de ese texto en tanto imagen vacía de escritura: todos esos gestos marcan en el *comienzo*, en el *no-comienzo* e, incluso, en cada *re-comenzar* la primera novela una experiencia filológica cuya gestualidad negativa señala, antes de su misma formulación, un origen alterno del “escribir sin escribir”, de la busca de una “pre-historia literaria” y cuya formulación es, además, una *retombée* del “grado cero” definido por Maurice Blanchot en *El libro que vendrá* (1959):

la escritura literaria –los géneros, los signos, el uso del pretérito y de la tercera persona– no es una mera forma transparente, sino un mundo aparte en donde reinan los ídolos, dormitan los prejuicios y viven, invisibles, las potencias que lo alteran todo, entonces es una necesidad para cada uno intentar liberarse de este mundo y una tentación para todos arruinarlo, con el fin de reconstruirlo puro de todo uso anterior, o, mejor aún, de dejar el

¹¹² Le agradezco a Graciela Goldchluk por advertirme y precisarme esta situación nominal.

sitio vacío. Escribir sin "escritura", llevar la literatura a ese punto de ausencia en el que desaparece, en que dejamos de temer esos escritos suyos que son mentiras, tal es 'el grado cero de la escritura', la neutralidad que todo escritor busca, deliberada o inconscientemente, y que conduce a algunos al silencio (232).

Todos esos elementos "literarios" se encuentran presentes en *Las mujeres de sal*. Aunque tenues, se encuentran allí: la referencia a Arguedas, el epígrafe de Onetti, personajes artistas, una "escritura de la oralidad" a lo Puig o Rulfo, el tópico clásico y moderno del volver la mirada, entre otros. Lo que nos lleva a pensar que como las imágenes halladas en los ámbitos donde nació el arte occidental, las cavernas, la escritura de Bellatin no quiere o *ya no quiere crear* algo nuevo sino *violentar* una superficie dada que es, paradójicamente, su escritura misma (además de la "literatura", y más específicamente la "literatura latinoamericana"). Es por esto mismo que Bellatin se llamó al silencio y *Las mujeres de sal* no volvió a reeditarse, participando de la obra en su negatividad hasta encontrar un grado cero que le permitió al escritor volver a ella. Sólo después, esa "primera novela" será sistemáticamente redimida, es decir, readquirida a través de "un proceso de archivación con etapas diferentes": "momentos", sucesivos o simultáneos, pero "heterogéneos de un proceso de archivos" (Derrida, 1994: 213). Pero conservando solamente su imaginario teológico y queer-feminista

A estas alturas podríamos acordar con Cuartas en que el sistema-de-saber que identificamos con el nombre Bellatin hace del "recomienzo" uno de sus movimientos constitutivos, pero no es sin embargo *Efecto invernal* sino *Las mujeres de sal* el inicio de *esa* des-obra. Pues el libro separado se encuentra *estratégicamente* separado: es una distancia, hay que decirlo, calculada. De igual modo sería un equívoco pensar que el autor vuelve simplemente a *Las mujeres de sal*, es decir, al libro de 1986, publicado en Perú. Esa paradoja del viaje temporal será, para Bellatin, evidente: volver al pasado será, siempre, un viaje hacia el futuro. El escritor vuelve, qué dudas caben, a *Las mujeres de sal*: al comienzo sí, pero filológicamente desarticulado (~~Las~~ *mujeres de sal*), incluso en la imagen misma de la novela (ver la figura 1 en que la luz del flash borra el artículo de la tapa del libro), a la "novela" sí, pero vuelta archivo de una posterior reescritura y, a su vez, a los archivos y corpus de su escritura, pero reducidos ficcionalmente a una *sola imagen*: la bíblica, pero impulsado por una estela feminista y queer que permite pensar una bioestética que se opone a una biopolítica.¹¹³ Pues la

¹¹³ Aquí es preciso introducir una aclaración tanto metodológica cuanto teórica. Trabajar con la noción de "archivo", en la medida que supone pensar la potencia junto con la clausura, la positividad de un saber

anónima mujer de Lot se convierte en estatua de sal, renunciando abandonar la destrucción de los “perversos” que antes de la figura médica del “homosexual” serán llamados, como ya señalamos, “sodomitas”.

De ese modo, la escritura *re-comienza*, pero por otros medios: con ~~Las~~ *mujeres de sal* estamos no ya frente a un texto, sino frente a algo tan material como abstracto, una suerte de textura que al sustraerse de la mimesis vuelve, consiguientemente, inoperable una temporalidad lineal, mesiánica, normativa y burguesa. Lo que supone una *imagen-tiempo* completa que en la producción posterior al cambio de siglo experimentará una radicalización que analizaremos en el siguiente apartado,

Si como dice Furio Jesi –y en sus palabras resuena la segunda consideración intempestiva de Nietzsche– “del pasado lo que verdaderamente importa es lo que se olvida. Lo que se recuerda es apenas sedimento o escoria. Lo que importa, lo que es destinado a sobrevivir, sobrevive aparentemente en secreto” (2001: 126), ~~Las~~ *mujeres de sal* –el conjunto de imágenes construidas en torno a tal nombre, pero también el libro tachado o quemado por el flash– está allí para recordarnos que el vacío puede funcionar como corte y montaje sólo porque cuando fue preciso también funcionó como un *closet*.

La palabra *arkheion* remite al “«arca en madera de acacia» que abriga las Tablas de piedra”, pero designa también al ataúd, la celda de la prisión o la cisterna, el depósito, e incluso, el *armario* (Derrida, 1994). Me permito resaltar esa última acepción. Pues *Las mujeres de sal*, en tanto libro estratégicamente separado compone un gesto ascético que configura la pre-historia de un *comienzo*: la renuncia a la reproducción, es decir, a la Literatura (como retórica, como conjunto de reglas, como discurso). Se trata de la constitución de un *closet*, pues sólo a través de tal negatividad podemos apreciar algo así como un *coming out*.

junto con su punto de fuga, hace imposible pensar en una sola imagen o, en los términos godarianos, en una “imagen justa”. Las imágenes son por definición múltiples y heterogéneas. En el caso de Bellatin la imagen o figura del escritor no puede pensarse sin otras que la rodean: la del Mutante, la del Minusválido, la del Extranjero, la del Enfermo, la del Artista. En ese sentido, no es que pretendamos encontrar la imagen justa del comienzo, sino en la medida que hemos encontrado determinados enunciados del archivo que armaban series alternas a las establecidas por la crítica, también se produjeron nuevas correlaciones que nos han permitido ver imágenes más fuertes que otras, es decir, con más capacidad de significar, de armar sistemas, de sostenerse en la lectura. Esto, por lo tanto, es lo que nos lleva a aislar, metodológicamente, una imagen o figura para, en efecto, analizar su potencia.

Segunda Parte

2000-2004

La imagen como forma...

Introducción

Yo tengo una idea: que vos tenés una primera etapa en la cual escribías novelas. Muy buenas novelas, pero novelas, chiquitas: Poeta Ciego, Damas chinas, Salón de belleza. Y hay un momento, que a lo mejor es a partir de Flores. Estoy segura que es a partir de Flores. No por lo que sea Flores. No por el producto, sino por la manera que construiste Flores. [...] Creo que ahí es donde vos hacés una obra que ya no se puede distinguir entre un libro y otro libro. Es cuando pasa esto que yo te decía: vos ves el libro A y ves el libro J y nunca va a llegar al libro Z porque en el medio el libro se transforma y vuelve a transformarse

La editora (G. Goldchluk) al escritor (M. Bellatin) en *Invernadero* de Gonzalo Castro

La fotografía en la obra de Mario Bellatin aparece *por momentos* que son, además, particularmente *densos*.

Momentos pues como demuestra la cantidad de archivos fotográficos del acervo que dirige Goldchluk o, de modo más mundano, la cantidad de publicaciones de fotografías que el escritor sube a sus redes sociales, es evidente que Bellatin saca fotos cotidianamente con un fin artístico o creativo y, sin embargo, no siempre las incluye en sus libros y, demás está decirlo, nunca ha planteado muestras fotográficas en galerías o museos.

Densos pues se trata de una operación que de un momento a otro aparece en cuatro libros, entre 2001 y 2004 y, luego de un intervalo, en otros cuatro libros entre 2007 y 2009. Podía pensarse, incluso, un tercer momento: en estos últimos años la fotografía ha aparecido en su ausencia, es decir, más en el plano reflexivo y ensayístico. Son ejemplares, al respecto, *Disecado* (2011), *El libro uruguayo de los muertos* (2012) en general y, particularmente, el “decálogo de la cámara Diana” que el libro incluye. Este es también un momento de otras expansiones: cinematográficas (*Bola negra – el musical de Ciudad Juárez* de 2012 y *Cine-vivo* de 2014, como de la inclusión de los dibujos de Liniers y de Zsu Szkurka en reversiones de *Bola negra* de 2017 y *Jacobo*

reloaded de 2014). Se vuelve apreciable, entonces, que las apariciones de fotografías (y de otras imágenes visuales) en la obra de Bellatin supone marcos de interrogación que exceden esta particular inserción y que no pueden terminar de comprenderse sino analizamos el campo de operaciones más amplio en el que cada inserción puntual participa de modo singular.

Como ya señalamos, en la propia obra de Bellatin se lee explícitamente una teoría o teorización de la imagen. En *Condición de las flores* Bellatin dice “contemplar los textos como si fueran imágenes” (2008: 10), en *Disecado* llama “sucesos de escritura” tanto a la fotografía como a todas esas “acciones plásticas” que “consisten en escribir sin utilizar los métodos clásicos de escritor como por ejemplo las palabras” (2011: 19) y en *El libro uruguayo de los muertos* dice dedicarse “sólo a escribir y a tomar fotos” pues entre la foto y el texto no hay más que una “amalgama” que “significa que no puede existir una sin la otra. La imagen sin el texto y viceversa” (2012: 124). Este arco de formulaciones resume, naturalmente, lo que hoy conocemos como “escribir sin escribir” y que fue enunciado por primera vez, tal como lo hemos visto anteriormente, luego de publicar *Efecto invernal*, pero con otros términos: crear una “especie de pre-historia literaria” (1992: 12). Se trata de una lógica que, si bien adquiere modulaciones nítidamente marcadas, se presenta como una constante serial: mutando por momentos particularmente densos. La interrogación por las imágenes de la literatura y por la figura del autor/escritor/artista es una transformación del escribir sin escribir.

A lo largo de esta segunda parte, abordaremos la aparición de ese conjunto de operaciones “extraliterarias” denominadas “acciones plásticas”. La indagación de este fenómeno se detendrá en un *momento* de su producción relativamente corto (2000–2004), en el cual no solo se constata la aparición de la imagen fotográfica sino, con esta última, un conjunto de interrogaciones que, esperamos demostrar, suponen un punto de inflexión en el sistema creativo del escritor.

Capítulo 4. De la ficción: *Shiki Nagaoka*

En la obra editada de Bellatin, la aparición de fotografías en sus libros data del año 2001. El libro en cuestión es *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Se trata de una suerte de biografía o comentario que relata la vida y obra de Shiki Nagaoka, un ignoto escritor japonés cuya “nariz descomunal, hizo que fuera considerado por muchos un personaje de ficción” (2005: 231).¹¹⁴ Resumo el texto *in extenso* pues el relato permite apreciar una serie de relieves formales y conceptuales que no conviene soslayar.

Entre los diez y veinte años de edad, siguiendo algunos “preceptos clásicos”, Shiki Nagaoka “creó cerca de ochocientos *monogatari*” o “relatos cortos” (216). Unos estaban dedicados a “describir las dimensiones del apéndice” y otros a explorar las distorsiones del “olfato” como de “la capacidad de respirar” (216). Luego de aprender una cantidad incierta de lenguas extranjeras “en un período relativamente corto”, Shiki publica *Tratado de la lengua vigilada*, ensayo donde afirma que “sólo trasladando los relatos de una caligrafía occidental a ideogramas tradicionales, es posible conocer las verdaderas posibilidades artísticas de cualquier obra” (216). Es decir, únicamente en la traducción ideográfica o pictogramática se encontraría la “real esencia de lo literario” (216).

Luego de ser humillado por su sirviente y amante deforme, Shiki se recluye en el monasterio de Ike-no-wo en busca de una experiencia metafísica del lenguaje, buscando

¹¹⁴ Si bien, en efecto, no se afirma en ningún lugar que Shiki Nagaoka sea un escritor “japonés”, sería igualmente erróneo suponer que este referente no se encuentre presente en el texto. Se trata, en realidad, de una operación de sugestión que juega en el umbral mismo entre lo efectivamente dicho y lo no dicho, tensión que despliega una potencia imaginaria relacionada si no con lo “japonés”, al menos con lo “oriental”. Esa sugestión tensa podemos verla proliferar a partir de ciertos elementos que plagan el texto: la visualidad que producen las fotos en asociación con los pies de página y, ejemplarmente, la falsa referencia producida por unos nombres ficticios que aluden otros reales: la “Era Meini” alude a la “Era Meiji” de Japón, *Tarde de otoño* de Ozu Kenzo remite a *Otoño tardío* (1960) de Ozu, el género “*monogatari*” al término “*monogatari*”, entre otros. Para un análisis más profundo de estos procesos intertextuales en *Shiki Nagaoka* ver Arrieta (2015: 246-266). En los términos del propio Bellatin esta operación se denomina “falsa retórica” y es lo que ya venimos analizando desde el capítulo 2, no obstante profundizaremos su análisis en este período en el capítulo siguiente.

un “segundo nacimiento” (217). Allí, arrebatado por un trance místico, al prender fuego sus manuscritos e incendiar los bosques del monasterio, acaba comprobando el carácter profético del lenguaje, pues “el fuego se había originado a causa de la pasión que había puesto en sus oraciones” (220).

Antes, durante y después de estos sucesos, el texto va narrando la fascinación de Shiki por el registro fotográfico, pues “consideraba un privilegio contar con imágenes visuales enteras que, de algún modo, reproducían al instante lo que las palabras y los ideogramas tardaban tanto en representar” (217). Sin embargo, al comprobar que “algo tan misterioso y poseedor de tantas potencialidades narrativas, se hubiera convertido en una afición de uso doméstico” (218), Shiki acaba poniendo un negocio de revelado. Tanizaki Junichiro es el cliente principal, pues sus fotos que “retratan una infinidad de cuartos de baños” muestran a la fotografía como “un elemento de manipulación de la realidad” (224). Influenciado por estas ideas de Junichiro, Shiki publica *Fotos y palabras*, libro que dará la vuelta al mundo y tendrá en América Latina una importancia insoslayable. Especialmente en el trabajo de Juan Rulfo y de José María Arguedas: escritores “fragmentarios” y “mínimos” que, deslumbrados por la imagen, mueren buscando realizar una obra totalizante.¹¹⁵

Shiki fue asesinado en 1970, en ese clima de internacionalización de su obra, por unos drogadictos que intentaron robarle las ganancias de su tienda de “revelado fotográfico”. Sin embargo, en “sus años finales, Shiki Nagaoka escribió un libro que para muchos es fundamental. Lamentablemente no existe en ninguna lengua conocida” (228). Según Etsuko, la hermana, Shiki dijo que se trataba de “un bello ensayo sobre las relaciones entre la escritura y los defectos físicos, y sobre cómo la literatura que de allí surge debe distanciarse de la realidad apelando al lenguaje, en este caso al no-lenguaje” (233).

¹¹⁵ Podemos leer estas referencias a Rulfo y Arguedas en, por lo menos, dos sentidos. En primer lugar, Rulfo y Arguedas también fueron escritores sumamente preocupados por la imagen y, en especial, por la imagen fotográfica. Rulfo desde una óptica compleja que articula el interés artístico por lo visual y la potencia experiencial del montaje (Brizuela, 2014), Arguedas desde una óptica más antropológica que desarrolló en su labor profesional, pero también en los diversos cargos públicos que ocupó en los años cincuenta y sesenta en Perú (el Centro de Documentación y Archivo Audiovisual de la Escuela de Folklore “José María Arguedas” difunde un documental que rescata algunos registros fílmicos de esa época). En segundo lugar, la mención supone una operación en la tradición latinoamericana. Como veremos en el próximo capítulo, la temática oriental aparece en un momento donde el escritor radicaliza su preocupación por construirse otra tradición. En la medida que otra tradición significa participar de otro dispositivo de lectura. Así, Bellatin no sólo se conforma con “orientalizarse”, sino que somete a Rulfo y a Arguedas a esa experiencia de lectura, al mismo tiempo que mediatiza la “influencia” o el “parentesco” de estos escritores a través de un “eslabón perdido”: Shiki, ese ser de ficción, ese escritor no-latinoamericano.

El desarrollo del relato, bien mirado, parece una suerte de excusa o coartada que acaba narrando en realidad otro relato: el de la literatura y sus instituciones. Ese conjunto de elementos, procedimientos e ideas artísticas acaba componiendo no tanto un mero *programa* o *ars poética* sino, más bien, un campo de fuerzas bipolares. El relato va y viene de la superabundancia al minimalismo, del tema a la letra, del carnaval referencial de la nariz a lo neutro de la no-referencia, de Oriente a América Latina, de la literatura al misticismo, de la escritura a la traducción, y de la imagen al no-lenguaje.

Esta situación del relato es un aspecto presente en todos los textos de Bellatin: girar en torno a una multiplicidad de relatos que le son previos (Ruiz, 2008:203). En *Efecto invernadero* (1992) el texto empieza y termina citando el “cuadernos de ejercicios” de Antonio, como así también tiene por epígrafe el fragmento de un poema de Cesar Moro; en *Canon perpetuo* (1993) los relatos del médico son impulsados por el recuerdo del relato de un niño en su consultorio; en *Salón de Belleza* (1994), el relato del moridero se intercala con los relatos sexuales del estilista; *Poeta ciego* (1998) cuenta con un “Cuadernillo de las cosas difíciles de explicar”, como así también un conjunto de Tratados donde se encuentran los principios de la Organización, etc. Como puede observarse, si bien estos relatos se han presentado como libros, cuadernos y escrituras, nunca habían tenido tanto que ver, hasta este momento de la producción de Bellatin, con la literatura y sus instituciones, especialmente con formas tales como la crítica, la traducción, la biografía y el comentario. De este momento, además de *Shiki Nagaoka*, también participarían otros textos, especialmente, *El jardín de la señora Murakami* (2000) y *Jacobo el mutante* (2002).

En el caso de *Shiki Nagaoka*, desde el epígrafe del libro ya se envía al lector a un texto anónimo del siglo XIII titulado *La nariz* y a un cuento de Akutagawa de idéntico título (en la primera edición de Sudamericana y en edición de la PUC de Perú se incluyeron los textos completos directamente al final del libro bajo el título “Dos narraciones clásicas sobre el tema de la nariz”). Funcionan en la misma sintonía el relato de la hermana de Shiki (protectora y editora de los manuscritos) y el rumor (apreciable en fórmulas como “se dice que”, “se sabe que”, “se comenta que”, “no se ha esclarecido si”). De modo más abstracto, una serie de nombres (de autores, de películas, de textos literarios y críticos e, incluso, de conceptos) contagian la ficción con los relatos de la crítica o del comentario literario y, a la inversa, en la medida que la ficción no solo se resiste sino que funciona, las instituciones literarias y sus prácticas exponen

la ficción que tienen por fuerza. De ese modo, la vida y obra de Shiki –ese relato– se presenta como una deriva que rodea y es rodeada. Y, en ese movimiento, establece una suerte de indiferencia entre vida y obra, literatura y biografía.

Sobre el final del libro se consignan los textos de Shiki Nagaoka sin fecha ni editorial: *Monogatarutsis de juventud*, *Tratado de la lengua vigilada*, *Fotos y palabras*, *Diario póstumo*, y, el impronunciable e intraducible, lo que no evita que sea editado y, suponemos, leído:

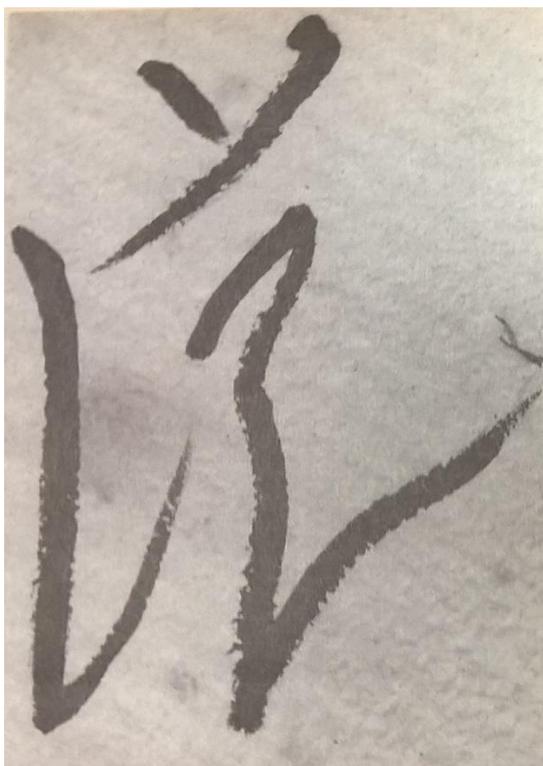


Figura 12. Libro intraducible.

Según el epígrafe: “*Símbolo con el que se conoce el libro intraducible de Shiki Nagaoka*”. Fuente *Shiki Nagaoka* (2002: 71).

Del mismo modo, bajo el título de “Algunas obras sobre el autor”, se consigna la bibliografía crítica sobre Shiki Nagaoka: “*Conclusiones del I Seminario de Nagaokistas*. París, 1999 / KEENE, Donald. *Literatura japonesa de posguerra*; / NAGAOKA, Etsuko. *Shiki Nagaoka: el escritor pegado a una nariz*; / SOLER FROST, Pablo. *Posible interpretación de 𠄎*” (2005: 235).

Por último, el libro nos entrega los “Documentos fotográficos sobre Shiki Nagaoka” presentados como una “Recuperación iconográfica” a cargo de Ximena Berecochea: sus padres, sus escritos, mapas, dibujos, los utensilios para limpiar su nariz grasienta. Examinemos en profundidad este apartado.

4.1. Lo infotografiable

Según Berecochea, su intervención fotográfica tuvo por objeto replicar la lógica del texto de Bellatin, es decir, “si el texto presentaba una parodia de la biografía”, lo que Berecochea hizo fue “una parodia de la fotografía documental”, es decir, imitó “el modelo tradicional en el que la imagen muestra eventos, objetos o personas de manera clara, pero trastocando una condición fundamental (aunque ingenua) de esta fotografía, la veracidad de lo que dice mostrar” (2010: 113). Una vez que Berecochea reunió una serie de 41 fotografías, se reunió con Bellatin para platicarle “lo que era cada imagen” y, en ese momento, “se fue determinando qué nota a pie de foto llevaría cada una” (113). Al parecer, la construcción de las notas al pie fue un trabajo más o menos conjunto, pero según la fotógrafa fue Bellatin el que “decidió” presentar la serie como una “*recuperación iconográfica* con el fin de continuar con el tono biográfico del libro”. Sin embargo, como aclara la autora, no se trata en absoluto de una “recuperación”, sino de una “configuración visual a través de fotografías construidas así como de la apropiación de imágenes” (113).

Así definido, el trabajo de Berecochea configura una visualidad a partir de una experiencia de lectura: reconoce mecanismos y los replica fotográficamente haciendo que la fotografía se presente como el documento de una vida que no existe. Para eso Berecochea realizó todo tipo de operaciones: recopiló objetos, eligió recortes de periódicos japoneses que avejentó para que funcionaran como puro significante para el lector hispanoparlante, solicitó colaboración de personas de origen japonés para dar forma a un anagrama indescifrable, se apropió de fotos de álbumes de familias orientales, etc. Mientras que para el caso de las imágenes de Shiki Nagaoka, la fotógrafa tomó recaudos especiales:

si la vida de este escritor había girado en torno al descomunal tamaño de su nariz, la culminación de esta parodia fotográfica documental sería esconder el punto clave de lo que se documenta. Con base en esta idea, fotografié una imagen de un hombre que posaba de perfil y raspé una copia impresa que hice de ésta de tal forma que no se pudiera ver su nariz. En las otras dos imágenes donde supuestamente aparece el escritor japonés, utilicé otros recursos para ocultar el hiperbólico apéndice en su rostro. En aquella que muestra a

los supuestos alumnos de la escuela de lenguas extranjeras a la que Shiki asistió, marqué la ubicación del escritor con un círculo justo en una esquina de la foto que está dañada y que no permite ver los rostros. Por último en la que, según la nota a pie, aparece Nagaoka Shiki acompañado de su joven sirviente, oscurecí el rostro del biografiado de manera que fuera imposible distinguir sus facciones. Mediante esta diversidad de recursos, se apuntó a crear un sentido de existencia sin dejar a un lado lo descabellado de la historia, y sobre todo, se trató de conservar el tono de imparcialidad y distancia, como si la única función de la fotografía fuera, igual que el texto, la de dar fe de los hechos que conformaron una vida (2010: 114-5).

En efecto, con un simple vistazo se puede constatar que las fotografías ofrecidas como “Documentos” son, en realidad, fotos en blanco y negro en las que se instaura puras resistencias visuales: opacidades, barridos, translucidez, superposiciones, rasgaduras, etc.

De la serie que enumera Berecochea, hay una que ejemplifica muy bien todo esto: “Graduación de la quinta promoción de la escuela de lenguas extranjeras Lord Byron, donde Shiki Nagaoka fue uno de los más destacados alumnos. Nótese el círculo”.



Figura 13. Foto de graduación. Fuente: *Shiki Nagaoka* (2002: 48)

El efecto no puede ser más irónico: como vemos, dentro de ese círculo que Berecochea trazó estaría nada menos que un rostro. En la fotografía esa singularidad se presenta desgastada (¿por el tiempo?), y el montaje al señalar no demarca un punto de reconocimiento sino, por el contrario, un gesto indicial: lo que notamos no es ningún

rostro sino, justamente, su señalamiento. El lenguaje renueva las relaciones de extrañamiento, pues “esta” y no otra es la situación del alumno destacado: no él (sus características físicas o mentales), ni tampoco su rostro (aquello que exterioriza singularmente su interioridad en una superficie) sino el círculo que lo demarca en una foto. ¿Qué es entonces lo que se “señala” en la fotografía?

Lo que *Shiki Nagaoka* parecería estar aclarando al pie de la imagen es *el* señalamiento, no de qué es lo que vemos –puesto que el maltrato de las imágenes a veces nos muestra puras opacidades– sino de lo que *ha sido* y que, sin embargo, no sabemos ni qué fue o si todavía sigue siendo (es decir: la historia o relato de aquello – sujeto, objeto, paisaje, etc.– que capturó la imagen). Lo *intratable* de la fotografía es ese *interfuit*: “lo que veo se ha encontrado allí” pero “ha sido inmediatamente separado”, ha estado “absolutamente presente” y, sin embargo, “diferido ya”, y ese lugar “se extiende entre el infinito y el sujeto” (Barthes, 1989: 136-137).¹¹⁶ ¿Ese *interfuit* entre el infinito y el sujeto no es, acaso, lo que Walter Benjamin definía por *aura* en su “Pequeña historia de la fotografía” (1989 II.1 [1931])? Eso “que va más allá de un elemental dar testimonio del arte fotográfico”, ese “algo que no es posible hacer callar”, y que “nos obliga a preguntar cómo se llamaba esa persona que vivió por entonces, y que hoy sigue siendo tan real que no va a disolverse por completo jamás en el «arte»” (381-382), esa “chispa de individualidad, de ese aquí y ahora con que la realidad ha abrasado la imagen” (382) haciendo de ella “la irrepetible aparición de una lejanía” por “más cerca que se halle” (394).

En las fotos de *Shiki Nagaoka* el aura no es, paradójicamente, aquello que consume/abrasa la imagen sino, por el contrario, lo que permite desplegar un *espacio cualquiera*, que tampoco se sintetiza como un “universal abstracto, en todo tiempo, en todo lugar” sino que se presenta como una singularidad “que ha perdido su homogeneidad”, sus “relaciones métricas”: ese rostro opaco que hace notar al círculo que lo distingue. Lo cualquiera instaaura una “conjunción virtual”, un “puro lugar de lo posible”. Es, entonces, la aplicación de una inestabilidad a la imagen lo que despliega una “riqueza de potenciales [...] que son las condiciones previas a toda actualización” (Deleuze, 1984:160-161).

¹¹⁶ Muchos años antes, el Barthes que escribió “Retóricas de la imagen” para su *Elementos de semiología* (1964), ya había reparado en este espacio *intratable* desde un punto de vista estructural: lo llamó “Función denominativa”. Entiéndase por esto a un anclaje de todos los sentidos posibles (denotados) del objeto, mediante el empleo de una nomenclatura. Basta reparar en que sólo los nombres pueden responder a la pregunta “¿Qué es?”, para entender aquello que en la imagen es, sencillamente, intratable.

Esa inestabilidad es la construcción de una suerte de extrañamiento producida en la intersección de la opacidad del “montaje” fotográfico y la claridad irrisoria de la leyenda. Podríamos recurrir a la terminología estructuralista de “Retórica de la imagen” (Barthes, 1964) para explicar esto con mayor claridad: los epígrafes tienen una función de anclaje, en la medida que guían al lector a una interpretación –a menudo imposible o surreal– de los significados de la imagen. Al mismo tiempo, se produce lo inverso: la visualidad de la imagen reestructura los significados del epígrafe que están relacionados con el texto. Y, por último, en la medida que lo que se muestra muy pocas veces puede reconocerse en lo que se nos dice, texto e imagen se relevan recíproca e infinitamente: ambos se complementan, aunque parezcan, más bien, elementos irreconciliables.

Por ejemplo, se nos indica “Bosque alrededor del monasterio que corrió peligro de ser incendiado” y vemos media cabaña, un claro oscuro que antes de generar la idea de bosque acaban por componer figuras rarísimas: ¿un esqueleto? ¿un falo? Se nos indica “Fieles que se acercaban al monasterio para depositar sus votos a Shiki Nagaoka. Nótese que todos pertenecían a la clase aristocrática” y vemos un conjunto de personas vestidas de negro con los rostros difuminados: ¿qué homogenización sería, entonces, el rasgo que deberíamos notar: la negrura de la ropa o el desgaste de los rostros? La operación se repite: “Foto de la península de Ikeno” para un primer plano de... un paisaje montañoso ensombrecido.

Bosque alrededor del monasterio que corrió peligro de ser incendiado.



Figura 14. Bosque. Fuente: *Shiki*, 2002: 55.

Fieles que se acercaban al monasterio para depositar sus votos a Nagaoka Shiki. Nótese que todos pertenecían a la clase aristocrática.



Figura 15. Fieles. Fuente: *Shiki*, 2002: 59.



Figura 16. Península de Ikeno. Fuente: *Shiki*, 2002: 72

Foto de la península de Ikeno.

Este encuentro formal entre polaridades –donde la ficción se llena de una visualidad ridícula y la chispa de realidad es retornada hacia un delirio imaginario– recuerda aquella forma híbrida o bipolar de la *Kriegsfibel* (1955) de Bertolt Brecht que él mismo definiría en su diario como *foto-epigrama*. Los epigramas, puntualiza Georges Didi-Huberman, eran unas

inscripciones grabadas por los griegos antiguos en el mármol de los sepulcros. Es por lo tanto un estilo funerario por excelencia donde, por otra parte, el muerto busca a menudo ofrecerse *ante los ojos* de aquel que se detiene ante su tumba [...] Luego, porque el epigrama sólo cobra su sentido en su *valor ético*: acabará designando toda poesía breve que oficie de ‘sentencia’ moral [...] Finalmente, por una inversión del sentido de las que tienen el secreto las supervivencias, el género del epigrama ha sabido relacionarse con la risa y la forma satírica, emparentándose desde entonces con algo así como un *Witz* moral, incluso político” (2008: 52-53).

Sin embargo, la forma “epigramática” que trabaja Bellatin no carga con el peso histórico-político, sino con el poético-experimental de la intervención brechtiana. Son formas breves, paródicas, hilarantes, satíricas incluso. Parecen poemas concretos o minimalistas que contienen nada más que “la simple indicación de una cosa, persona, acción” o que deducen “una conclusión a partir de premisas” (Didi-Huberman, 2008: 53).

Las foto-epigramas producen una suerte de saturación del juego entre ficción y biografía, entre escritura y vida. Los epigramas se encuentran a la sazón de parodiar burlonamente el uso biográfico o periodístico de la fotografía, es decir, aquella expectativa documental que la fotografía no puede saldar sino recurriendo al lenguaje:

“esto (visual) es esto (verbal)”. Mientras que las fotografías, exigidas por los epigramas a mostrar puras singularidades in-visibles, exponen un vaciamiento de visualidad constitutivo, es decir, la fragilidad que tiene por esencia.

Como señaló Benjamin en su “Pequeña historia de la fotografía”, los “clichés” del reportaje donde las fotografías “no tienen otro efecto que el de asociarse en el espectador a indicaciones lingüísticas” son tan fetichistas como el fijado de “imágenes ocultas o fugaces cuyo *shock* en el observador detiene el mecanismo de asociación” (1989 II.1: 403). Por eso, para salvar a la fotografía del “embelesamiento” y de la “fascinación” y convertirla en un medio de “conocimiento” y de “experimentación” es preciso que intervenga

“el pie de foto, es decir, la leyenda que integra a la fotografía en la literarización general de toda vida y sin la cual la construcción fotográfica misma nos resulta imprecisa [...] ¿Un fotógrafo que no lee sus propias imágenes, no es menos analfabeto que aquel que ignora la fotografía? ¿No es la leyenda, entonces, uno de los componentes esenciales de las fotos?” (Benjamin, 1989 II.1: 403-404).

En síntesis, lo que Bellatin constata –que el precio de mostrar(se) se paga con la imposibilidad de decir(se) y viceversa– no implica una detención de la relación entre escritura y fotografía por dilemática, sino la activación radical de su bipolaridad.

Si hay una “histeria fría” entre fotografía y escritura, entre instante y permanencia, es porque esa relación entre lo visible y lo legible no es esencial o sintética sino, más bien, analógica y bipolar. Pues los efectos de la tensión entre lo visible y lo legible no corresponden dicotómicamente a las imágenes, por un lado, y a los nombres, por el otro, sino a la analogía bipolar que los distingue y desdiferencia.

En ese sentido, la irrupción del lenguaje al pie de la fotografía es lo que extrapola la inestabilidad de las imágenes, instaurando una suerte de roce absurdo que hace delirar el registro fotográfico llevándolo a su plano de inmanencia:¹¹⁷ *lo infotografiable*, aquello que solo puede ser fotografiado cuando el sentido común ya no está allí para limitar lo sensible y los órganos de la percepción se han vuelto metafísicos

¹¹⁷ El “plano de inmanencia” es un todo no fragmentado en el que estamos “ahora ya y siempre”, no un concepto pensado ni pensable sino su límite, lo pre-conceptual: una comprensión intuitiva vinculada a la experimentación (Deleuze y Guattari, 1991: 40-42). Afrontar la inmanencia implica restituir el verdadero movimiento entre lo conceptualizado y su límite caótico que tiene por plano: es alcanzar el elemento de lo paradójico en su sentido transcendente.

o, en términos benjaminiano, cuando el inconsciente óptico no constituye una revelación de lo visible, sino la posibilidad de una experiencia sensible.

Se concluye, entonces, que la operación paródica/satírica es fundamentalmente creativa: si la “documentación iconográfica” opera sobre lo ridículo de la mostración biográfica en tanto que prueba de la existencia de lo existente, es sobre esa pretensión de algún tipo de verdad que Bellatin estaría construyendo una prueba de la existencia de lo inexistente. Por consiguiente, la fotografía se vuelve un campo agujereado que solo puede atravesarse vía la imaginación por medio de la escritura. Y la vida de las formas o, lo que en las formas vive, es re-adquirido.

Una sola imagen, indica Didi-Huberman, es capaz de reunir todo esto y “debe ser entendida por turnos como documento y como objeto de sueño, obra y objeto de paso, monumento y objeto de montaje, no-saber y objeto de ciencia” (2013: 10). La primera “iconografía”, por ejemplo, muestra a los “padres de Shiki Nagaoka” e indica “Nótese la modernidad de costumbres, evidenciada en los guantes y lentes de Zenchi Fukuda y en el uso de lápiz labial de Zenchi Zachiko, lo que de algún modo demuestra su pertenencia a la clase aristocrática”.



Figura 17: Padres de Shiki
(Shiki: 2002: 47).

En otras palabras, la Historia de una fotografía (de los tejidos, de las modas, de las culturas, de los adornos, es decir, lo que en *Shiki Nagaoka* podría responder al nombre de “lo oriental” o “lo exótico”) se vuelve permeable, en mayor o menor medida, por este efecto de verdad que pretende crear un nuevo orden (imaginario) a partir de aquello que *ha sido*: aquella imagen, por más agujereada que se nos presente, no deja de ser una fotografía y, fundamentalmente, la fotografía de *unos* rostros, o de *un* rostro. Y el rostro, se nos dijo, es el último refugio del aura que puso a la imagen fotográfica en una situación de inconmensurabilidad: la de presentarse como algo que vive todavía, como algo que carga con una animosidad tal capaz de *devolvernos la mirada*. Es ejemplar, al respecto, la “*Fotografía de Shiki Nagaoka manipulada por su hermana Etsuko, con el fin de evitar que el autor fuera considerado un personaje de ficción*”.



Figura 18. Fotografía de perfil
(*Shiki*, 2002: 68).

Fotografía de Nagaoka Shiki manipulada por su hermana, Etsuko, con el fin de evitar que el autor fuera considerado personaje de ficción.

4.2. Regímenes de visualidad: el cuerpo y el no-lenguaje

Volvamos, entonces, al comienzo: “Lo extraño del físico de Nagaoka Shiki, evidenciado en la presencia de una nariz descomunal, hizo que fuera considerado por muchos como un personaje de ficción” (*Obras*, 215). Promediando la mitad del relato se nos dice que el verdadero nombre de Shiki es “Naigu Zenchi” (218), el mismo nombre del personaje de Akutagawa. Y, al final, se nos presenta la fotografía del rostro de “un ser de ficción”. Sin embargo, allí donde *algún* tipo de verdad debería ofrecerse a la vista (las fotos de perfil, se supone, nos muestran perfiles), se produce una operación táctil (una rasgadura) cuyo efecto (el confinamiento visual de la nariz) evitaría que el autor acabe siendo un personaje de ficción. La paradoja es evidente: si el montaje (la rasgadura) salvaría a Shiki (ese apéndice enorme y grasiento) de las garras de la ficción, en la medida en que se ejecuta la operación se define no sólo el régimen o condición de posibilidad de la ficción sino, también, de lo real: la rasgadura, ese ocultamiento de lo visible que es, además, una singularidad, permite que lo real emerja. En otras palabras, ya “no se trata entonces de que la verdad tenga estructura de ficción” sino “de algo mucho más grave (quiero decir: de mayor alcance y de mayor contradicción): *a lo real hay que imaginárselo*” (Link, 2009:119).

Ejemplar al respecto es el inicio de la narración de Akutagawa: “No hay nadie, en todo Ike-no-wo, que no conozca la nariz de Zenchi Naigu. Medirá unos 16 centímetros, y es como un colgajo que desciende hasta más abajo del mentón. Es de grosor parejo desde el comienzo al fin; en una palabra, una cosa larga, con aspecto de embutido, que le cae desde el centro de la cara” (*Shiki*, 2002: 85). En ese sentido, el rasgado no es solo una propiedad del montaje fotográfico, pues si consideramos a *Shiki Nagaoka* como una operación sobre el texto de Akutagawa, esta se basa no tanto en reformular sino en agujerear ciertos campos, vaciar puntos, cortar el lenguaje, es decir, propiciar una inestabilidad en las relaciones métricas con el fin de generar *esa* fuerza de misterio que impulsa al relato.

Ver los cuerpos, explica Jean-Luc Nancy, “no es desvelar un misterio, es ver lo que se ofrece a la vista: una imagen que es extraña a todo imaginario, a toda apariencia –y, de igual manera, a toda interpretación, a todo desciframiento” (2000: 46).¹¹⁸ Pero, en nuestro caso, la nariz no se ofrece a la vista e, incluso, no es tanto “la nariz” aquello que se resiste sino su tamaño. Lo que en el conjunto de elementos orientales se vuelve exótico/extraño para lo exótico/extraño.

¿Pero si ya hay una operación de extrañamiento de lo extraño –tanto formal como temáticamente– cuál es el sentido de confinar al vacío *esta* parte tan particular de lo visible? La nariz, su tamaño, se presenta como una ostentación y una complicidad con lo visible que aunque no supone un enigma por resolver, produce un misterio –una ocultación insoslayable– que la envuelve en su extensión: al instaurar un exceso nominal y métrico en torno al apéndice, las operaciones de montaje potencian sus sentidos. Vía la nariz, el cuerpo de la ficción y la imagen de autor se envuelven en un misterio vitalista de mutuo engendramiento y deceso cuya diferencia se aprecia en la variación mínima del montaje. Si, como dijimos, la fotografía del rostro nos trae a colación la cuestión del aura; cuando esa singularidad es, además, la “imagen de un autor”, surge la problemática del fetichismo artístico. En estos términos, el confinamiento visual de la nariz adquiere unos sentidos específicos.

Al respecto, conviene recuperar la célebre asociación psicoanalítica de Sigmund Freud en su artículo sobre “Fetichismo” de 1927. Es el “brillo sobre la nariz”, *Glanz auf der Nase* en Alemán, lo que atrae a un determinado paciente cada vez que lo descubre en ciertas mujeres. La lengua materna y olvidada del paciente era el inglés: el brillo, es decir el *glance*, es también una mirada. Y Freud, él lo admite, apresura la interpretación: para cada sujeto el fetiche es algo específico pero, a la vez, es siempre lo mismo: un sustituto del pene, no uno cualquiera sino uno particular, el falo materno (1927:161-162).

Es decir, si Freud se apresura es porque el falo materno, en el diagrama de la castración, le viene como anillo al dedo. Sin embargo, ese doble régimen del fetiche señala algo más: que cualquier objeto pueda ser virtualmente un fetiche, termina por minar la presuposición de una *ur*-forma u objeto-tipo. Si “el pene no tiene forma de pene ‘entonces tal vez una época obsesionada con la necesidad de castración ha

¹¹⁸ Fuente original: “n’est pas dévoiler un mystère, c’est voir ce qui s’offre à voir” [...] “est étrangère à tout imaginaire, à toute apparence –et de même, à toute interprétation, à toute déchiffrement” (Nancy, 2000: 46).

alcanzado su ocaso” (Echevarren, 1998: 25). ¿Tal razón explicara que Freud no insista en la otra asociación significativa, igualmente latente, la del alemán *Glanz* con el inglés *glans*, es decir, el glande? Ese devaneo leve (*Glanz, glance, glans*), lejos de tipificar el objeto fetichista, estaría señalando un diagrama diferente, uno que lo presenta como vacío constitutivo: el fetiche es un objeto, si se quiere, pero confinado a ese infinito que el psicoanálisis llama desplazamiento y el arte pop llama serie. Esto es también el pasaje del falo entendido desde un punto de vista simbólico (Freud) a un punto de vista imaginario (Lacan).¹¹⁹

En “Die Bedeutung des Phallus” [La significación del falo], conferencia pronunciada el 9 de mayo de 1958 en el instituto Max Planck de Munich, Lacan definió al “falo como significante de la razón del deseo (en la acepción en que el término es empleado como ‘media y extrema razón’ de la división armónica)” (1971: 672). Posteriormente, el 19 de abril de 1967 en el *Seminario XIV* sobre *La lógica del fantasma*, Lacan explica que el *número de oro* (“*nombre d’or*”) es aquel que “para llegar a un cierto límite de aproximación, demanda de todas las formas –ellas son múltiples y casi infinitas– de lo inconmensurable, [...] demanda el máximo de operaciones”. Por eso, “estas operaciones jamás terminarán ni se detendrán” (9-10).¹²⁰

Es decir, el objeto-a y la razón aurea entran en una relación de semejanza que otorga soporte y función simbólica como densidad al deseo que, se nos dice, no tiene término. Según Link, “tal vez no convenga tomarse tan en serio los chistosos argumentos” del “Dr. Lacan” (2015: 178). Sin embargo, ya que nos estamos interrogando sobre la nariz y su tamaño, no podemos obviar la seriedad, por más chistosa que resulte, de tales signaturas: lo inconmensurable y la serie infinita. Lo que equivale, en nuestro caso, al montaje del rasgado y a la (re)escritura como corte.

¹¹⁹ En Freud como en Lacan hay falo simbólico (significante fálico) e imaginario (significación del falo). Sin embargo, aquello que Freud llama “simbolismo” (ecuaciones simbólicas fálicas, por ejemplo) alude a una dimensión que para Lacan ya es imaginaria, en tanto que realización imaginaria o proyección del deseo, y al mismo tiempo a las sustituciones fálicas que, para Lacan remiten a los significantes fálicos y, por lo tanto, a una dimensión simbólica y, de manera más profunda, nos conduce al problema de la significación fálica: “todas estas expresiones no hacen sino seguir velando el hecho de que no puede desempeñar su papel sino velado, es decir, como signo él mismo de la latencia de que adolece todo significable, desde el momento en que es elevado (*Aufgehoben*) a la función de significante. El falo es el significante de esa *Aufgehoben* misma que inaugura (inicia) por su desaparición” (Lacan, 2009 [1958]: 659).

¹²⁰ Fuente original: “pour parvenir à une certaine limite d’approximation, demande de tout les formes – elles sont multiples et presque infini – de l’incommensurable, [...] demande le plus d’opérations” [...] “il n’y aura jamais d’arrêt ni de terme à ces opérations” (Lacan, 1967 : 9-10).

Por otro lado, lo que indudablemente conviene tomarse en serio, aunque ahora sí se trate de un chiste realizado a cierta Sociedad de Artistas Independientes (New York), es “el salto epistémico sobre el centro del cuerpo que produjo el mingitorio puesto *en perspectiva* de Marcel Duchamp” firmado por R. Mutt que hace todo lo contrario de la semejanza clásica, pues impugna “toda noción de centro, al situar metonímicamente el problema de la divina proporción (de la verga) fuera de cuadro: un centro ausente en su lugar” (Link, 2015: 175). *Fountain* (1917)

cita solo por metonimia o vacío aquello que durante siglos constituyó, al mismo tiempo, el centro de la soberanía y el centro (naturalmente, heteronormativo) de los cuerpos. Lo que funda ese ready-made es un cuerpo nuevo que “falta en su lugar [...] un cuerpo áfalo, acéfalo, inorgánico (Link 2015:179).¹²¹

Lo “mismo” podríamos leer en un rostro opaco señalado por un círculo (acéfalo), en una foto de perfil cuyo rasgado oculta una nariz gigante (áfalo) y, por consiguiente, en la des-obra signada por la reescritura y el montaje (inorgánico).

En este punto la polémica del mingitorio nos exige retomar la cuestión del fetichismo, pues la Sociedad de Artistas Independientes rechazó, no la obra de Duchamp, sino la obra de “R. Mutt”. Ese rechazo no es menor pues, en cierto punto, constata el paradigma fetichista del nombre de autor que al presentarse al igual que el apéndice en su ausencia (pues R. Mutt no designaba persona alguna sino un puro vacío) devaluó hasta el grado cero la exposición de la obra. No fue un desacierto de André Breton, sino una receptividad epocal lo que llevó a definir al *ready-made* vía la soberanía de la elección del artista que mediante su firma y una operación nominalista dotaba al objeto de estatuto artístico (1938: 86).¹²² Tampoco se equivocaba el dadaísmo que al realzar el valor de culto del artista, generalmente de modo abyecto, lo volvía una suerte de rey Midas que convertía a los objetos no en oro sino en “obra de arte”. Esto expone, Según Therry De Duve, que más allá de la diferencia de cada caso, la primera recepción de la obra de Duchamp la entiende como una fetichización del objeto artístico

¹²¹ Daniel Link propone poner en serio el mingitorio duchampiano con el “Hombre de Vitrubio” de Leonardo Da Vinci (donde el ombligo es el centro del círculo, mientras que el centro del cuadrado es el sexo) y el “hombre itifálico” de Cesare Cesariano que con “un poco de azar y deformación” hace coincidir las dos figuras y los dos centros (el círculo y el cuadrado, el ombligo con el falo que erecto lo señala). Para más precisiones, ver el capítulo “1879” en *Suturas* (2015).

¹²² Lo que puede leerse en el *Diccionario abreviado del surrealismo*, esa suerte de collage que André Breton y Paul Eluard presentaron en la *Exposición internacional del surrealismo* de 1938.

a partir de la figura del artista.¹²³ ¿Esto no es acaso algo que le sucede, desde un tiempo a esta parte, a la obra de Mario Bellatin? ¿Sin su firma, esos libros podrían ser leídos tal como se los lee?

Es interesante, por tanto, que esta cuestión del fetichismo del artista se presente en varias iconografías de Shiki. De ese modo, vemos-leemos el “Cuenco que contenía el agua hervida necesaria para el tratamiento de la nariz”, el “Exprimidor de nariz”, el “Vaso preparado para recibir la grasa eliminada por medio del tratamiento”, el “Espejo que usó Shiki Nagaoka para apreciar los resultados experimentados en su nariz”, la “Vajilla que utilizó Shiki Nagaoka en la casa donde pasó sus últimos años”, el “Calzado que el autor se colocó a diario para ir a trabajar al kiosco fotográfico”, etc. Sea lo escatológico (la nariz grasienta) o lo anodino (el calzado diario) lo que se señala no es otra cosa que el carácter fetichista de esa puesta en escena de la inexistencia. Y es este punto, la fetichización de lo inexistente o ausente, lo que permite reapreciar críticamente la operación.

En 1961 Piero Manzoni presentó las noventa latas de *Merda d'artista* haciendo equivaler el gramo de mierda al de oro. Allí, más allá de la relación entre mierda y oro, como también entre analidad y arte, se produce una deriva del cuerpo del artista hasta

¹²³ Therry De Duve explica en una entrevista que podría extraer a partir de “Duchamp” una suerte de “Teoría del arte”. Pero el método no sería meramente las teorizaciones ofrecidas por el propio Duchamp o las hipótesis teóricas que podrían extraerse de su obra, sino a través del análisis de las formas y condiciones de existencia de la obra. Así, habría una condición de un objeto, de un autor, de un público y de una institución. Según De Duve, estas cuatro condiciones ofrecen una teoría y, por eso, tiene algún tipo de valor. Sin embargo, se olvidó de “historizar” esas “condiciones”, pues no es algo dado de un momento a otro, sino que tiene que ver con la propia “recepción histórica” de Duchamp. Explica el crítico de arte en una entrevista: “El *ready-made* fue inventado en 1917, o 1913 se consideramos la rueda de bicicleta. La primera recepción fue de los surrealistas. Breton dijo que el *ready-made* es la soberanía de la elección del artista. El artista es como un rey Midas: todo lo que toca se transforma en oro. Todo lo que Duchamp toca se transforma en arte. Luego, la personalidad del artista, el autor, mi segunda condición, es puesta en práctica. Si avanzamos un poco en el tiempo, llegaremos a la generación de los artistas pop, que hicieron énfasis en el objeto. Tomemos a Arman y su noción de acumulación, que es una especie de interpretación muy restrictiva de Duchamp: vamos a colocar los *ready-made* unos sobre otros para hacer arte. Es menos inteligente que Duchamp, que decía: un *ready-made* de tiempo en tiempo, pero no diez por día. Con Arman, son diez por día. Tal vez la *Brillo box* (1964) de Warhol, el arte por, sea una interpretación –estoy simplificando– que enfatiza el objeto. Un poco más tarde los artistas conceptuales, Joseph Kosuth, entre otros, también Hans Haacke y Daniel Buren de cierta manera, hicieron énfasis en la institución. Entonces, vimos el autor, el objeto, la institución y todavía falta un paso más en la recepción de Duchamp: el espectador. Duchamp dijo: los observadores hacen los cuadros. Y yo todavía espero –puesto que no vi– una especie de cuarta recepción que ponga el énfasis en la responsabilidad del espectador. Tal vez eso esté emergiendo ahora en algunas corrientes del arte contemporáneo. Estas son mis apreciaciones sobre lo que vi en Duchamp, otros teóricos podrán ver otra cosa de aquí a veinte años: y otros artistas interpretarán, seguramente, una cosa distinta. Eso si Duchamp continua teniendo la influencia que tiene hoy. Tal vez no la tenga más” (2007: 215-216. Traducción propia del portugués).

sus desechos que, paradójicamente, se encuentran “enlatados”. Ese circuito productivo pone al arte y a la autfiguración del artista en una situación de confinamiento: un vacío visual en el que la posibilidad de ver se encuentra, cuál tragedia placentaria y sinestésica, al alcance de la mano. Esa tragedia ya se había presentado unos meses antes en *Fiato d’artista* donde lo que es dado, en este caso el aliento, se encuentra contenido por globos. De ese modo, lo somático, sea del orden del desecho (el artista como máquina excrementaria) o del orden de la posibilidad productiva (el artista como máquina deseante) es sometido a un régimen pre-verbal (la lata, el globo, el huevo, la placenta) y, por eso mismo, a un régimen de visualidad confinada, un vacío visual que apela a otro tipo de contacto sensible: ¿el táctil? Como recordando esa *petitio duchampeana* que se opone a la museificación escópica del arte: *prière de toucher...*

De vuelta en Nueva York, Marcel se ha reencontrado con Maria. Elabora (¿con la complicidad anatómica de su amante?), dos pruebas en yeso de senos, destinados a la realización de la cubierta del catálogo de la exposición parisina [*Le Surréalisme* de 1947 organizada por Breton en la *Galerie Maeght...*] En efecto, para la edición de los 999 ejemplares de lujo del catálogo, M. D. tiene la idea de poner un seno con volumen rodeado de una tela negra en la tapa. La contratapa estaría ocupada por la inscripción, impresa en mayúsculas: *POR FAVOR, TOCAR*. Después de comprar un millar de senos postizos de goma espuma, Marcel se pone a pintarlos uno por uno y a pegarlos en cartón rosado [...] El pintor Enrico Donati, que lo ayudaba en esta empresa, recuerda: “Al final estábamos hartos, pero el trabajo estaba hecho. Dije que jamás hubiera pensado que iba a estar tan cansado de manipular tantos pechos y entonces Marcel respondió: ‘Pues quizá justamente de eso se trate’ (Mercadé, 2008: 379)

De ese modo, podríamos pensar la fetichización del autor en la iconografía de *Shiki Nagaoka* (esa sobre-exhibición) como una producción de efectos paradójicos pues, al igual que los objetos de Manzoni o el arte anti-reticular de Duchamp,¹²⁴ genera “frustración deliberada de nuestra sensación visual” lo que podría leerse como una “estrategia de resistencia contra la conversión de la cultura [y el arte] en espectáculo” (Foster et al 2006: 414). El movimiento es doble: se articula nominalmente una sobre-

¹²⁴ Según Antelo: “En el caso de ‘Se ruega tocar’, el seno modelado y pintado que debemos palpar no es ya la reproducción de un modelo –Maria– sino la modelización de un modelo que, en sí mismo, presenta el abandono, su deshacerse como modelo, su desobra. Alcanzamos así no ya al fin de un ‘affaire’ pasional sino el fin del arte, en cuanto desbordamiento y desdoblamiento del acontecimiento en la repetición [...] En ese sentido, Duchamp es auténticamente ‘creacionista’, en el sentido que se definía, en cuanto tal, su amigo Huidobro, el de que toda la creación no es sino la ‘tekné’ de los cuerpos [...] Ante la obra, en el museo, que pide «prohibido tocar», reaccionamos de modo diverso porque ahora ya sabemos que tocar es siempre tocar más allá, tocar lo intocable, tocar el más allá del límite que se toca sin tocarlo. Por eso ‘Se ruega tocar’, porque ni las palabras conseguirán tampoco saturar el vacío abierto por la terca y obstinada ‘aparición’ (que no aparenta) de las imágenes” (2005b: 54)

exposición de algo que no deja verse pero que resiste, presente, bajo la forma del vacío pre-nominal (una des-creación). Esa frustración, somática y pre-verbal, cuyo régimen es abyecto-deseante se expresa singularmente en otra iconografía cuyo epígrafe reza: “*Símbolo con el que se conoce el libro intraducible de Shiki Nagaoka*” (2005: 44, cfr. figura 12).

El libro impronunciado e intraducible –que no por eso deja de ser leído, editado e interpretado, pues cuenta incluso con bibliografía crítica– se presenta como la pura materialidad sin contenido. Es imagen (pues expone la visualidad de un puro cuerpo que piensa) pero es letra (pues se trata de un significante que, aunque no estaría desprovisto de significado, se expresa directamente en su no-pensamiento). Sin embargo, ni el relato ni la fotografía resuelven una incertidumbre crucial, al contrario, la acentúan: ¿el símbolo es meramente un título –operativo, pues el libro carece de todo nombre– o es, nada más y nada menos, que el libro mismo?

Esta indiferencia entre título y obra, recuerda la labor creativa de uno de los personajes de *Las crónicas de Bustos Domecq* (1967), otro autor de ficción creado por Borges y Bioy Casares que reseña, a su vez, la obra de otros autores igualmente inventados. En una de las crónicas, Domecq alude a la poesía de Loomis que compone obras en las que contenido y título son indiferentes: el texto de *Oso* (1911) es la palabra “oso”, lo mismo sucede en *Catre* (1914), *Boina* (1916), *Nata* (1922), *Luna* (1924) y *Tal vez?* (1931). Lo curioso de este minimalismo poético tan radical cuanto absurdo es que el proceso de *Oso* (“improba labor”, dice Domecq) es inmenso en comparación a su “resultado”: el estudio de Buffon y Cuvier, reiteradas y vigilantes visitas al Jardín Zoológico de Palermo, entrevistas a piamonteses, el descenso a una caverna de Arizona para observar la hibernación de los osos, la adquisición de todo tipo de archivos sobre osos, incluso “ejemplares adultos embalsamados”.

Lo primero que se hace evidente es el absurdo de un arte semejante. Sin embargo, ¿el arte y la crítica del siglo XX –incluso del siglo XXI– no han insistido en una valorización del proceso antes que del resultado? Entonces, ¿por qué lo mismo que en Bustos Domecq provoca risa, en Borges el horror¹²⁵ y en los artistas vanguardistas la admiración? Recordemos que el libro está dedicado, ironía mediante, “A esos tres grandes olvidados. Picasso, Joyce, Le Corbusier”. Así las cosas, no sólo tenemos que comprender esta intervención como un parodia (lo que todavía es más sencillo de leer

¹²⁵ En el Capítulo 11 de este trabajo ofrecemos una exploración del “horror” borgeano.

en otro libro de Domecq, *Seis problemas para Isidoro Padori*), sino también como un ejercicio de crítica extrema, pues construye un dispositivo analítico de las obras, de su presente y su futuro próximo.¹²⁶ Lo que se lee en estos textos no es tanto un rechazo de lo moderno, sino cierto “estupor ante la fragilidad y debilidad de los paradigmas de experimentación” (Link, 2015: 67).

Esa constatación de Borges y Bioy le llega a Bellatin como pregunta y motivo experimental. A diferencia de Bustos Domecq sería difícil leer en el doble de Bellatin un efecto paródico, y su posición no apela al horror sino a la seriedad y al deseo de experimentación: ¿es esto posible? ¿cómo sostener una obra de tales características? De ser posible: ¿cómo? ¿a qué precio? ¿con qué alcance?

Volviendo al símbolo o pictograma, el hecho que su lectura y crítica exista aunque sea ilegible nos impone una pregunta por sobre el resto: ¿cómo se lee? Para reflexionar sobre esto, podríamos poner esa letra sin-lenguaje o lenguaje pre-verbal en serie con las inscripciones pre-históricas.

En este punto es preciso recordar lo sucedido con el Kohau rongorongo: esas misteriosas inscripciones en tablas de madera halladas en la Isla de Pascua. El caso es célebre para la etnografía pues, para las corrientes funcionalistas, se trataba del “descubrimiento” de una escritura. Sin embargo, como señaló Raúl Antelo, fue Alfred Métraux en su libro dedicado al tema quien hipotetizó que no se trataba

de una autentica escritura y por lo tanto del umbral de la historia para esa cultura, sino de simples fórmulas mnemotécnicas que recién más tarde adquirirían valor sagrado para sus usuarios. Métraux llegaba a ese convencimiento porque, a la manera mimológica de Mallarmé, leía tales inscripciones a partir de una muy precisa concepción del lenguaje, la de un puro espacio de la ficción, y no veía en él un instrumento de comunicación o fundación de comunidad. No hay *razón* en el lenguaje, hay tan solo juegos de poder (2015b: 380).

¹²⁶ Esta misma ambivalencia se lee en *Seis problemas para Isidoro Parodi*. Allí, según explica María del Carmen Marengo, Bustos Domecq es “la parodia de autores que, a comienzos de la década de los años cuarenta, estética e ideológicamente se encuentran en las antípodas de Borges y Bioy y, por lo tanto, es una réplica en diálogo directo con un marco cultural vigente” [lo que les permite horadar] los presupuestos aún vigentes en la institución literaria y en la cultura contemporáneas para provocar su derrumbe o, al menos, su superación, y crear el espacio para sus propias ficciones, para una literatura futura y un nuevo concepto de lo que ha de ser la literatura nacional” (2006: 287-288). Ahora bien, al tiempo que se produce esta crítica paródica, el texto de Domecq supone un ejercicio alternativo de escritura: “Dentro de una literatura ganada por los parámetros del realismo, ellos están demostrando ser también grandes observadores de tipos, costumbres y ambientes, así como están dando cuenta de un fino oído para captar los lenguajes sociales. Sin embargo, usan estos elementos de una manera diferente de cómo lo harían el costumbrismo o el realismo social. Más cerca, finalmente, de Macedonio Fernández que de Fray Mocho, a quien dedican el primero de sus relatos, están usando los lenguajes sociales y la “pintura” de ambientes al servicio de modos más complejos de representación” (Marengo, 2006: 289).

Desde esa óptica, es el olvido el “auténtico ritual de fundación de una literatura, como si ésta buscara, a través de la amnesia, reanudar los vínculos con el improbable origen, y como si la palabra misma no dispusiera de ninguna *archè* para afianzar sus fundamentos” (Antelo, 2015b: 380). La escritura, entonces, no sería un remedio contra el olvido, sino contra la memoria. Pero también, ciertamente, un don: la falta de fundamento de una literatura. Así las cosas, el crítico concluye equiparando esta concepción mnemónica –que va desde un pueblo que ya no existe, pasando por los poetas modernos y llegando a un antropólogo de avanzada– a las posautonómicas: “aquello que define la literatura al carecer de un marco fundacional inequívoco es, por el contrario, la infinita oscilación en su inefabilidad. Tales inscripciones son, como diría Ludmer, *realidadficción*, y otra no es la consistencia paradójica de la máquina mitológica” (Antelo, 2015b: 380-381).

Esa situación de *infinita inefabilidad* y de *realidadficción* no sólo está dada en *Shiki Nagaoka*, como venimos viendo, sino también en su pre-texto creativo.

A mediados del año 2000, Bellatin fue invitado al palacio Bellas Artes a participar de un ciclo de charlas donde cada participante hablaba de su escritor favorito. Como declara en una entrevista del 2008, al cabo de un plazo de pensar su intervención advirtió lo obvio: “Que no puede haber un autor preferido, sobre todo porque escoger a uno elimina al resto. Fue por eso que decidí crear mi autor favorito, que creo apareció, sin darme mucha cuenta, como una suerte de alter ego” (Asesinos Tímidos, 2008). La intervención por más seria que parezca tampoco fue reticente al chiste puesto que en ningún momento de la jornada la operación fue aclarada y, tiempo después, el escritor llegó a recibir una carta del Departamento de Literaturas Orientales de la Freiuiversität de Berlín pidiéndole información acerca del autor desconocido.

Un autor favorito, entonces, no implicaría una selección sobre un conjunto sino la construcción de una imagen que, paradójicamente, acaba siendo un alter ego. ¿Bellatin se avergüenza por el hecho de que su autor favorito sea su (im)propia imagen y por eso hay ficción? ¿O nos estaría diciendo que lo favorito no podría ser un autor sino el *genius* de cualquier autor: lo impropio, lo no-consciente sin denegación, vivir en la intimidad de un ser extraño, ese otro del que se forma parte pero como nuestra vida en tanto que no nos pertenece?

De aquí la pertinencia y el éxito de operaciones irónicas como las de las vanguardias, en las cuales la presencia de Genius era atestiguada mediante la de-creación, la destrucción

de la obra. Pero si sólo una obra revocada y deshecha puede ser digna de Genius, si el artista verdaderamente genial es el artista sin obra, el Yo-Duchamp no podrá nunca coincidir con Genius y, en la admiración general, se va de viaje por el mundo como la melancólica prueba de la propia inexistencia, como el tristemente célebre portador de su propia inoperancia (Agamben, 2005: 11-12).

Por eso mismo, *Shiki Nagaoka* no es pura de-creación, como tampoco puro artificio o juego: lo que equivaldría a probar la propia inexistencia, a portar su propia inoperancia. En ese sentido, vía la paradoja o la bipolaridad entendidas como operaciones que no disuelven sino que mantienen tensiones, lo que leemos es una semejanza (a)simétrica que se distancia tanto de posiciones “clasicistas”, como de las “vanguardistas”, como también incluso de las “posautonómicas”.

Shiki Nagaoka funciona en la obra de Bellatin como el punto de sutura entre la imagen (de autor) y el lenguaje (de la literatura): por un lado, la situación paradójica de reunir en una obra (un libro, una fotografía) la escisión de un sí mismo múltiple que se extiende en su diferencia y, por otro lado, la situación aporética de tener que sostener una escritura cuya lengua le es completamente ajena o ausente. Ahora bien, ¿esa doble paradoja se extiende a lo largo de toda la obra? De ser así, ¿en qué medida y cómo lo hace?

Capítulo 5

De la traducción y el comentario

Concluimos el anterior apartado con una interrogación porque sería un tanto equívoco seguir avanzando en algún rumbo sin poner en relación el análisis de *Shiki Nagaoka* con el conjunto de operaciones de ese momento de la producción de Bellatin.

En primer lugar, es cuanto menos sintomático que la aparición de los elementos orientales coincidan no solo con una exploración de la figura de escritor, sino también con la aparición de la fotografía, esa “extranjera” formal, y una preocupación institucional por la enseñanza de la escritura: apenas un año antes de *Shiki Nagaoka* Bellatin publica *El jardín de la señora Murakami* e inaugura, en México, la *Escuela dinámica de escritores*. De igual modo, lo oriental parece ser una parte de algo mucho más profundo. Pues las operaciones con el imaginario judío en *Jacobo el mutante* (2002) y latinoamericano en *Perros héroes* (2003) señalan, en alguna medida, una preocupación por la tradición y la identidad que replica la misma lógica que la cuestión literaria: la expansión. Así las cosas, conviene apreciar en *El congreso de dobles de escritor* (2003) algo que la crítica nunca ha señalado: no sólo es una interrogación por la institución artístico-literaria, sino que hace encontrar esta última con la cuestión de la identidad y de la lengua: el congreso reunió dobles de escritores mexicanos en la embajada de México en París.

Se advierte rápidamente la necesidad de un movimiento metodológico: poner en un umbral de interrogación las expansiones literarias a través de la fotografía y de las acciones plásticas con una serie de operaciones diversas sobre la cuestión de los imaginarios nacionales, identitarios y lingüísticos.

5.1. Un jardín tradicional

Dijimos, anteriormente, que los textos de Bellatin tienden a funcionar en torno a relatos que les son previos. Esos relatos, si bien se han presentado como libros, cuadernos y escrituras variadas, nunca habían tenido tanto que ver, hasta este momento de la producción de Bellatin, con la literatura y sus instituciones, especialmente con formas tales como la crítica, la traducción, la biografía y el comentario. Además de *Shiki Nagaoka* que se presenta como una biografía, esta operación también se encuentra en otros textos como *El jardín de la señora Murakami* (2000) y *Jacobo el mutante* (2002), una traducción y un comentario crítico, respectivamente.

El jardín de la señora Murakami retoma la estética de relatos-objetos, pero no lo hace siguiendo la lógica de caja china, incorporando un libro o cuadernillo dentro de otro como es el caso del “Cuaderno de ejercicios” en *Efecto invernadero* o “El cuadernillo de las cosas difíciles de explicar” en *Poeta ciego*. *El jardín*, de modo diferente, extrapola el relato-objeto a la ficción entera al presentarse como la traducción de un texto titulado *Oto no-Murakami monogatari* al cual no tenemos acceso y cuyo autor desconocemos. Esto es: la obra toda se ha convertido en un relato-objeto. En este marco estético y ficcional, como en *Shiki Nagaoka*, *El jardín* presenta un relato fuertemente articulado por una reflexión, por momentos satírica, sobre la literatura y sus instituciones. Detengámonos en este punto.

El texto, estructurado como un conjunto de fragmentos que intercalan varios estratos temporales, relata una serie de episodios en la vida de Izu/la señora Murakami que culminan con la demolición de su tradicional jardín japonés tras la muerte de su esposo. El desastre comienza, propone el relato, cuando Izu visita la colección de arte del señor Murakami en calidad de estudiante, con el objeto de escribir un artículo para la revista dirigida por los *Modernos a Ultranza*, grupo académico y artístico rival de los *Conservadores Radicales*, el cuál integraba el señor Murakami. La crítica negativa de Izu acaba por deshorrar al señor Murakami que, tras la polémica, desarma su colección: un “conjunto” no “muy extenso”, pero que “contaba con un gran prestigio” ya que “muchos objetos databan de diez siglos” que sus amigos habían “bautizado” como el “Museo Murakami” (2005: 153-154). Pero la crítica de Izu, aunque forme parte de los *Modernos a Ultranza* y cargue contra la colección de antigüedades del Museo personal

de un aristócrata, no compone gesto anarquístico alguno como quiere sugerir Ruiz al decir que la función de Izu es “desarmar colecciones, desplazar costumbres de la moda, inventar puntos de vista, desmontar jardines, moverse sin establecerse” (206). Pues Izu no desarma, desplaza, desmonta nada, apenas encarna nociones de “equilibrio”, “buen gusto”, “saber de élite”, es decir, la *ratio archivística* moderna, la que sostiene que “la *procedencia* determina teóricamente el *orden* de las inscripciones en el archivo (Tello, 2018: 21).¹²⁷ Lo se puede deducir de su crítica a la colección de Murakami:

Encontraba ciertos desequilibrios en la selección que debía mencionar. Quizá esos errores sutiles eran los que hacían evidente la falta de formación académica del padre del señor Murakami. No le quedaba otro remedio que ser dura en el comentario contra los criterios empleados. Era intolerable, pensaba, que para piezas artísticas de ciertas épocas se utilizaran las pautas dinásticas como método de selección y para otras se pensara sólo en el carácter utilitario o militar de los objetos. Aquella muestra parecía el producto de un trabajo improvisado, sentenció, el capricho de alguien que de pronto se encuentra con la posibilidad de cumplir el menor de sus deseos (2005: 156).

Por eso mismo, la operación crítica de Izu –incluso contra su intención– se lee como un gesto modernísimo de valentía: “al fin alguien se ha atrevido a desenmascarar a un falso coleccionista” (2005: 161) dice Matsuei Kenzō. Izu, sin embargo, tan solo buscaba “entender la verdadera esencia del arte moderno” (168), acontecimiento que nunca se produce. No al menos en el ámbito académico: mientras que los *Conservadores Radicales* no pueden ofrecerle más que principios generales, los *Modernos a Ultranza* acaban siendo unos puros oportunistas interesados más en el poder del ambiente artístico que en las obras o en la experiencia estética. Así, luego de denunciar el inminente fraude planeado por los *Modernos* en las elecciones universitarias, Izu abandona la academia y se casa con el señor Murakami quien, a su vez, vende su casa, colección incluida, y compra una nueva de aspecto “absolutamente occidental”, sin

¹²⁷ De ahí que el apelativo italiano del principio de procedencia, tal como recuerda Tello, haya sido el de *metodo storico* u *ordinamento storico*. La *ratio archivística* es, entonces, esta “voluntad de restauración del origen de los registros”, que atraviesa “la constitución moderna del campo de las llamadas ciencias humanas y se instauro al mismo tiempo como un intento general de reconstitución del ‘ordenamiento original’ o del ‘orden primitivo’ del archivo” (Tello, 2018, 23). En ese sentido, la *ratio archivística* moderna está enlazada con la aspiración historicista de develar los acontecimientos “tal cual como han ocurrido”. El peligro de esta episteme, tal como insistió Benjamín, es que en el ordenamiento y la restauración de los sucesos históricos (lo que equivale a los registros transformados en su *fuentes*), se postula una “imagen ‘eterna’ del pasado” que “suministra la masa de los hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío” (Oyarzún, 1995: 63).

espacio alguno “destinado a obras de arte” y con un jardín para Izu que se ve obligada a abandonar su apellido paterno y asumir el de su esposo (2005: 192).

Es curiosa la paradoja. Izu, que se identificó con la ambición moderna, abandona el arte para dedicarse a la jardinería, lo que nos recuerda a *Las mujeres de sal*. El señor Murakami, que se identificó con los valores tradicionales y un modo acumulativo del acervo artístico, lo vende todo y se entrega al hedonismo occidental. Por un lado, Bellatin parece reformular los términos del enfrentamiento. No se trata de una dialéctica entre tradición y modernización, sino más bien entre un uso utilitario del arte –sea a través de la acumulación arcóntica-museística o mercantil– y la búsqueda de una auténtica contemplación estética (*Las mujeres de sal*, 1986: 23) simbolizada, parcialmente, en la destrucción del jardín privado.¹²⁸ Sin embargo, Murakami estafa a su propia esposa dentro del código patriarcal: en su testamento deja por herencia un nuevo acervo al grupo *Conservador* con el fin de montar un museo de arte tradicional, mientras que a su esposa le deja sus bienes materiales (reducidos drásticamente por las compras de las piezas artísticas necesarias para la nueva colección). Lo que queda en el jardín no es experiencia ni contemplación alguna más que del fantasma del señor Murakami. Ante la derrota, la señora Murakami celebra su propia victoria pírrica: contemplar la destrucción del jardín, esa herencia nefasta, antes de que sea transformado por el mandato del difunto en un “Parque Murakami”. En ese acto un tanto absurdo sucede, sin embargo, *algo*:

Izu Murakami cree ver, en medio del polvo que provoca la destrucción de su jardín, la aparición de una casa situada en las faldas del monte central iluminada sólo con *shojis* de papel de arroz. Aquella casa cuenta con un cuarto de baño fuera del área techada. Le parece, a pesar del ruido ensordecedor de las máquinas, escuchar la voz de su padre llamándola en un idioma que se le hace imposible comprender (2005: 199).

Recordemos que los *shojis*, según “explica” una nota al pie, son “Candelabros cubiertos con papel de arroz y alimentados con germen de soja seco. El combustible puede alumbrar varios días, pero una vez encendido no puede ser reemplazado hasta su extinción (2005: 194). En ese punto, podríamos decir que la experiencia de la señora Murakami hace resonar la melancólica estética tradicional pero vitalista de Tanazaki Junichiro: el baño fuera de la casa, la casa en el monte, la energía no eléctrica, la oscuridad oriental como valor estético

¹²⁸ Lo que deberíamos entender en relación con lo analizado en el apartado 3.3., es decir, la figura del jardín y su desplazamiento a la noción de “jardín público” como expresión de una búsqueda bioestética, relacional y comunitaria de la creación artística.

contra la claridad occidental. Pero cómo podríamos leer esa última imagen: ¿la voz del padre llamándola en un idioma que se hace imposible de comprender? Anteriormente hemos hablado del “nombre del padre”, sin embargo: ¿Qué es la voz del padre? ¿Y qué implica pensarla en relación con una lengua incomprensible?

Como habrán notado, hay una particularidad de este texto que no hemos subrayado hasta ahora: la reaparición de los nombres.

Después de *Mujeres de Sal*, ese libro que Bellatin no ha vuelto a editar desde 1986, y a partir de *Efecto invernadero* en 1992, los personajes comenzaron a carecer de nombres propios y pasaron a ser designados por roles o funciones que desempeñaban en el relato. Así, nos encontramos con una suerte de epítetos que, en vez de calificar y acompañar a los nombres, los remplazan: la protegida, el poeta ciego, nuestra señora, el amante, la amiga, los hermanos, el niño, la mujer, los hijos, etc. Podríamos decir que se trata de una retórica donde las calificaciones sustituirían a las clasificaciones, es decir, al nombre como principio de toda agrupación y colección. Así planteada la cosa, los nombres presentados no identifican sino que valoran, no ordenan sino que son pura latencia tanto de un posible orden como de un rotundo caos de sentido. De esta forma, el nombre al igual que la imagen fotográfica también atraviesa una suerte de espacio cualquiera.

Pero ese espacio cualquiera supone operaciones bien específicas. En *Efecto invernadero* encontramos, sin embargo, una excepción: la de “Antonio” que es, vía el poema de Cesar Moro, “Dios”. Esa división o fractura en su propio sistema de nombres es lo que produce un efecto de sentido particularmente intenso. Señalamos anteriormente que estas operaciones están signadas por un corpus teológico (2.2.2). Si el nombre de Dios designa la búsqueda de un poder referencial en el lenguaje (Agamben, 1996: 51), Bellatin prefiere no nombrar a Dios sino convirtiéndolo en un atributo de Otro —que tampoco aparecerá como el nombre de un padre (César Moro), sino apenas de la ficción (Antonio). Mientras tanto, el resto de los nombres propios son sometidos a una negatividad clasificatoria, así, por lo menos, en *Salón de belleza* (1994), *Damas chinas* (1995), *Poeta ciego* (1998). Textos en que la elisión del nombre propio y la sobre-exposición de los calificativos nominales funcionan como ese círculo que destaca un rostro en *Shiki Nagaoka* (f. 18) o la puesta en falta del falo escenificada por el mingitorio de Duchamp, pues tales procedimientos no acabaron distinguiendo cosa o referencia alguna (un rostro, una figura, un apéndice) sino el mismísimo señalamiento, es decir, no el nombre (del padre o del autor) sino los gestos que rodean la escritura: Dios es, en esta lógica, la potencia de ficción. Sin

embargo, en *El jardín* todo esto es distinto: el sistema nominal cambia y los nombres propios reaparecen.

En primer lugar, se advierte que la creación de los nombres de los personajes está atravesada, tal como señala Daniel Arrieta Domínguez, por un “proceso intertextual generalizado” (2015: 212). Si recordamos la influencia de *La casa de las bellas durmientes* (1961) en *Salón de belleza*, resulta sintomático que el nombre “Izu” aparezca en el título mismo de *La bailarina de Izu* (1926) de Kawabata, y que la descripción de un personaje de *El jardín* aluda a rasgos bien específicos del escritor japonés.¹²⁹ Asimismo, las descripciones del juego del Go, irrelevantes desde un punto de vista narrativo, quizás sólo estén allí para propiciar un vínculo intertextual más: *El maestro del Go* (1951) de Kawabata. Y las referencias siguen: el profesor de Izu podría remitir a Yukio Mishima,¹³⁰ “Dazai Ozamu” coincide, casi literalmente, con el escritor “Osamu”, Shikibu¹³¹ criada de Izu/Señora Murakami alude a la autora del *Genji Monogatari*, etc.¹³²

Rápidamente se observa que todas las referencias están intervenidas. Los nombres propios de escritores están modificados en mayor o menor medida y, por otro lado, las referencias se producen por las descripciones de características o eventos biográficos y de detalles fácilmente reconocibles de sus obras. Lo única referencia que no está intervenida en lo más mínimo es la de *El elogio de la sombra* de Junichiro, que también aparece en *Shiki Nagaoka*. De hecho, es fácil pensar una afinidad entre el pensamiento estético de Junichiro y el de Bellatin. Mientras que Junichiro encontraba belleza en el deleite fisiológico de las tinieblas, Bellatin ha construido su estética en torno a una suerte de tenebrismo narrativo: una escritura censurada por él mismo en aquellos elementos que deberían otorgar visibilidad (nombres, color, adjetivos, lugares, tiempos) compuesta, además, por una serie de tópicos sórdidos donde, paradójicamente, la belleza emerge. La lectura de Junichiro parte de un examen de la vida, en donde encuentra el avance de la modernización tecnológica

¹²⁹ Leemos en *El jardín*: “Al restaurante lo frecuentaban personajes del ambiente artístico e intelectual. Se cuenta una anécdota bastante triste del día en que lo visitó el ganador del Premio Nobel. En ese entonces, era ya un anciano disminuido con el cuerpo enjuto [...] Eso ocurrió pocos días antes de que abriera la llave del gas de su casa y se suicidara” (2000: 149-150, 2005: 165-166).

¹³⁰ Dice *El jardín*: “Se llamaba Matsuei Kenzō y tenía el cuerpo fornido, como si en sus ratos libres se dedicara a frecuentar los shojibos de los alrededores o se ejercitara en aparatos gimnásticos” (*El jardín*, 2000: 140, *Obra*, 2005: 156). El cultivo de un cuerpo esbelto fue rasgo distintivo de la figura de Mishima.

¹³¹ Shikibu luego aparecerá en *Bola negra* (2005), y en *El pasante denotario Murasaki Shikibu* (2011), es decir, el notario en que se convierte Margo Glantz.

¹³² Para un análisis exhaustivo de los procesos de intertextualidad de *El jardín* y de *Shiki Nagaoka* ver la tesis doctoral de Arrieta Domínguez: *Intertextualidad, dialogismo y poética cognitiva en la novela contemporánea: Bernardo Carvalho, Eduardo Lago y Mario Bellatín* (Madrid, 2015).

occidental como manifestación de un atraso en las formas de vida japonesa: en la arquitectura, en la literatura, en la decoración, en el teatro, en las prácticas sociales, etc. Así, la tradición que defiende Junichiro percibe el eco milenario de un pacto con la sombra y los fantasmas, que encuentra en la oscuridad la posibilidad de la ensoñación y del asombro del mundo.

¿Es acaso una coincidencia que Bellatin defina su intervención como una suerte de pre-historia literaria, como una necesidad de evitar modernidades narrativas de todo tipo, es decir, como una forma de encontrar en el atraso la posibilidad de una escritura? ¿Es la literatura japonesa y la voz de Junichiro otra forma de articular esta potencia de atraso? ¿Qué sentidos produce, entonces, la reaparición de los nombres propios en relación con estas interrogaciones estéticas? ¿Cómo podríamos pensar este nuevo sistema nominal?

4.2. La vuelta de los nombres

En su seminario del 20 de noviembre de 1963, “Los nombres del padre”, Lacan señala que el nombre propio nada tiene que ver con la designación geométrica de Russel –pues los puntos no hablan– o la distinción sonora de Gardiner –lo que desconoce el material significante del nombre–, sino que este remite a un lugar ligado a la abertura y a la escritura. Por eso, dice Lacan, el nombre propio es intraducible, porque “nombrar es diferente de clasificar o de otorgarle atributos a un objeto. Es decir, nombrar se relaciona con el lugar donde el objeto ha perdido sus atributos y sus rasgos”. Y esta pérdida de los atributos y de los rasgos es lo que, paradójicamente, produce el enraizamiento del sujeto en el nombre. Si el nombrar, continúa su razonamiento Lacan, no es “darle significación a la huella sino simplemente señalarla como tal.”, por lo que “el nombre designa al sujeto allí donde es objeto” (1963, s/p). Que tengamos algo así como un nombre propio funda, entre otras cosas, nuestro ser en tanto que objeto para nosotros mismos y para los otros. Lo que inscribe al cuerpo, por lo tanto, dentro de una compleja trama de subjetivación y objetivación en la que el nombre propio se presentará siempre como una imagen vacía. Depende del recuerdo o la memoria que pueda ser llenada. En la literatura y en el cine los casos de duplicación y simulación identitaria son ejemplos singulares: *Príncipe y mendigo* de Mark Twain, *El conde de Monte Cristo* de Alexandre Dumas o *Silvia Prieto* de Martín Rejtman.

Para Jean-Claude Milner, a estas dinámicas del nombre propio hay que restituirles también una teorización política. Habría, para Milner, nombres de primera persona, de segunda y de tercera. No obstante, “la decisión viene de la potencia de tercera persona: el Estado, casi siempre”. Pues es Otro el que nombra, mientras que el sujeto tiene que pasar por un proceso simbólico de asunción del nombre, que viene “siempre desde afuera” y “surge entonces, como una herida” (2011: 43-44). En esa mediación hiriente intervienen, naturalmente, los nombres de segunda persona: los insultos, o la modalidad insultante que puede adquirir un nombre. El ejemplo emblemático es “¡Judío!”. Pero los casos sobran: ¡Puto!, ¡Negro!, ¡Sudaca! Según Milner, hay insulto, herida y, recién después, asunción de

subjetividad. Pero antes una institución que bautiza, que permite una herencia, que registra una identidad civil, que define y clasifica una etnia, un género o una práctica sexual.

Se deduce, entonces, que todo nombre es un divisor político. Sin embargo, esa división sólo es política cuando “divide a los seres hablantes tomados en conjunto y a cada ser hablante tomado en forma aislada” y esta cuestión política del nombre hace que cada “ser hablante” sea convocado, si es que quiere hablar, “a situarse con relación” a determinados nombres (2011: 175).

Desde esta óptica, la operación de *El jardín* y *Shiki Nagaoka* cobran nuevos sentidos. Podríamos pensar, en principio, que se tratan de dos formas de situarse en relación con determinados nombres: la literatura peruana, la literatura mexicana, la literatura latinoamericana. Y ese situarse, no hace más que remitir a uno solo nombre: el Estado-Nación, esa máquina archivística que registra estados civiles e identitarios y normaliza lenguas, formas artísticas, museos, culturas y prácticas (re)produciendo subjetividades.¹³³

Bellatin nació en México, pero desde niño se crio en Perú y el inicio de sus intervenciones literarias se desarrollaron allí. En ese sentido, las circunstancias productivas inscribieron a la obra en el sistema literario peruano, es decir, dentro de una serie de sentidos que produjeron un horizonte de posibilidad o de inteligibilidad de su práctica escrituraria. Como vimos en 3.1., hay un paso de vida del escritor y un momento estético que se hace bien perceptible al visitar las experiencias de lecturas asociadas a sus intervenciones en Perú. En el sistema peruano, la literatura de Bellatin se enfrenta al realismo, a la tradición moral y comprometida, a una literatura

¹³³ Pues el archivo no nace involuntariamente, sólo la *ratio archivística* podría pensarlo como una “mera sedimentación documentaría del desarrollo de la actividad práctica, jurídica, administrativa de un Estado, de una ciudad, de un grupo organizado o también de una persona física o de una familia” (Tello, 2018: 26). Al contrario, es en esa acumulación y ordenamiento en donde se han establecido y naturalizado las “coacciones que hacen posible el orden que el funcionamiento social del archivo establece (a nivel estatal, judicial, institucional, informático, organizacional, cultural), pero también sus exclusiones y extinciones” (Tello, 2018: 27). El archivo es esencial del fenómeno moderno que Foucault denominó *gubernamentalidad*: un conjunto de instituciones, procedimientos, cálculos y tácticas que permiten ejercer una forma distinta y bien específica de poder “que tiene por blanco principal la población, por forma mayor de saber la economía política y por instrumento técnico esencial los dispositivos de seguridad” (Foucault, 1977-1978: 136). Además de esta definición, según Castro, Foucault también llama gubernamentalidad “[...] al encuentro entre las técnicas de dominación ejercidas sobre los otros y las técnicas de sí” (DE4, 785). En este sentido, el estudio de la gubernamentalidad no puede dejar de lado la relación del sujeto consigo mismo (HS, 241)” (2012: 27-28, las negritas son del texto).

autobiográfica y psicológica e, incluso, a la pomposa retórica del boom.¹³⁴ Frente a tal escenario, emerge una literatura fotográfica o cinematográfica, minimalista, una literatura de acción –pues encuentra profundidad subjetiva y drama conceptual en los hechos– cargada, además, de una fuerza de invención pura.

Por eso, el *Cuaderno de tapas rojas* deja ver una intensificación de la estética negativa que va más allá del borramiento de los referentes nominales que en ese momento se produce en su estética. Intensificación que responde, como ya mencionamos, al surgimiento de proyecto de borramiento de la “Literatura” y de lo “Latinoamericano”. Recordemos lo que Bellatin le decía a Santisteban en 1993: “soy latinoamericano, pero no me interesa ser un epígono del ‘boom’”, simplemente necesito sacar a “Latinoamérica como teoría” (cfr. 3.1)

Esto es lo que Bellatin reactivará tras su regreso a México entre 1996 y 1997. Bellatin vuelve a México, es decir, a *su* nación. Pero la gracia de tal “regreso” es que, más allá del registro nacional de identidad, su experiencia de vida en México lejos está de ser la de un “nativo”, es más bien similar a la de un extranjero. Sin embargo, como dice en una entrevista, esto le permite comenzar una nueva vida basada en la escritura, es decir, dedicarse a pensar cómo insertarse en un sistema literario y cultural (Tsurumi, 2012[2005]: 228-230).

En México, su primer libro fue una reedición de *Efecto invernadero* y *Salón de belleza* editada conjuntamente por El Equilibrista y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Justo en ese momento una polémica marcaba el escenario literario mexicano. Me refiero al manifiesto escrito por el grupo Crack. Si en Perú Bellatin organizaba una venta de bonos para publicar su primer libro, en México entra a un circuito más o menos consolidado por el Estado. Si en Perú se enfrentaba casi como una rara avis contra unos modos de lecturas hegemónicos, en México se encuentra con elementos similares, pero en un campo ya polarizado por otros y, además, con políticas editoriales, educativas y estatales que respaldan esta nueva emergencia literaria.¹³⁵ Más

¹³⁴ Sobre la experiencia del escritor en relación con Sendero Luminoso se puede consultar el reciente trabajo de Cuartas (2018).

¹³⁵ En una reciente entrevista, Ignacio Sánchez Prado relata cómo el influjo del crack marcó no sólo la literatura, sino también los programas académicos de ese período: “Por un lado, estudié la licenciatura no en la UNAM, como fue el caso de muchos de mis contemporáneos, sino en la Universidad de las Américas de Puebla, que tuvo de manera efímera un programa conducido por profesores jóvenes y brillantes que lo pusieron a la vanguardia de la educación literaria en México en esa época. Era un programa que no se restringía a lo hispanoamericano, pero que tampoco privilegiaba modelos universalistas o comparativos. Más bien se basaba en una serie de médulas espinales –una de teoría tanto

allá de que las divergencias estéticas no son pocas, incluso en el propio grupo, el cuestionamiento de la presencia “nacional” y “latinoamericana” en la literatura, herencia del *boom* y del realismo mágico, es un punto de encuentro en absoluto menor.¹³⁶

Si bien Bellatin no participó directamente de la polémica y mucho menos del grupo, sí se encontró “polémicamente” con Jorge Volpi en una antología cuyo principio de agrupación se basó en un imaginario post-nacional muy propio del Crack: *Una*

mundial como latinoamericana, una de literatura mexicana, una de literatura hispanoamericana, una de literatura en otras lenguas— que desembocaban en seminarios temáticos. Estas médulas no se comparaban, sino que estaban en constante tensión entre sí. De esta manera, los profesores centrales a este momento — dos escritores del Crack, Pedro Ángel Palou e Ignacio Padilla, y una joven especialista, Adela Pineda— junto con un grupo muy valioso de profesores visitantes (Nuria Vilanova, Nara Araújo, Enrique Pérez Castillo entre otros) y un cuerpo profesoral estable, crearon un programa mucho más avanzado del que había en otras instituciones. Era un programa que resistía por un lado el especificismo latinoamericano, dado que los escritores del Crack fincaban en esos años su narrativa en el derecho de los latinoamericanos al universalismo. Por otro lado, particularmente a instancias de Palou y Pineda, era en ese entonces el único programa que había roto con el monopolio que la filología y el estructuralismo tenían en la academia literaria mexicana (y que siguen teniendo en algunas instituciones), dando así espacio para un corazón teórico distinto. Era la única universidad en la que se leía de manera obligatoria a nivel licenciatura la tradición latinoamericanista que comienza en Reyes y Henríquez Ureña, y muchos leímos a Cornejo Polar, a Rama, a Vidal, a Nelson Osorio, a Fernández Retamar y otros, cuando esto sigue siendo ignorado en la formación de muchos estudiantes mexicanos. Asimismo era el único lugar donde se tenía un curso de sociología de la literatura —lo que trajo a nuestra mesa autores como Pierre Bourdieu pero también abría la posibilidad de otras reflexiones sobre la relación entre literatura y sociedad que no pertenecen al ámbito sociológico como el trabajo de Said o de Jameson—”(2019: 292-3).

¹³⁶ Tal como se lee en el manifiesto del Crack: “cansados de la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico”. Años después en “El fin de la narrativa latinoamericana”, Volpi explica que: “Tanto los autores del crack como los de McOndo, así como numerosos escritores sin filiación específica, se mostraron empeñados en desmarcarse del dictado crítico que los impulsaba a ser “auténticos escritores latinoamericanos” pues ello significaba justamente desprenderse de la mejor tradición latinoamericana, es decir, la que siempre ha promovido un cosmopolitismo abierto e incluyente. Su idea no consistía en renunciar a lo latinoamericano para copiar modelos extranjeros, como señalaron algunos críticos, sino perseguir la misma libertad artística alcanzada por el boom. De ahí que sus temas intentasen abandonar los lugares comunes y que su voluntad fuese la de escapar a toda costa de la fácil clasificación de “escritor latinoamericano” [...] el desafío de los escritores latinoamericanos nacidos a partir de los sesenta —tal como el de muchos de sus predecesores, incluyendo justamente a autores como los del boom u otros como Aira, Piglia, Pitol y, más recientemente, Roberto Bolaño, Carmen Boullosa o Alberto Ruy Sánchez— probablemente tenga como consecuencia extrema el fin de la literatura latinoamericana. O al menos de eso que los críticos como Berry insisten en ver como “literatura latinoamericana”. En efecto, cuando él sostiene que autores como Rodrigo Fresán, Alberto Fuguet, Ignacio Padilla, Edmundo Paz Soldán, Cristina Rivera Garza, Mario Bellatín, Rodrigo Rey Rosa, Enrique Serrano, Álvaro Enrigue, Fernando Iwasaki, Iván Thays, Vicente Herrasti o Pedro Ángel Palou ya no deben ser considerados escritores latinoamericanos, tal vez tenga razón: todos ellos eluden su ordenada, meticulosa e inútil clasificación. Olvidando los gritos de alarma, las vestiduras rasgadas y el llanto de quienes sólo son capaces de ver en este fenómeno un triunfo del mercado, de la globalización y del pensamiento único, en realidad no hay nada que lamentar (2004: 40-41). Por su parte, Rubén Gallo también señala una tendencia de “orientalización” en las artes mexicanas. Ver “Orientalism” en *New Tendencies in Mexican Art* (New York: Palgrave Macmillan, 2004).

ciudad mejor que esta publicada por Tusquets en 1999.¹³⁷ Según el compilador, David Miklos, se propuso leer a los narradores nacidos en 1960 bajo un mismo núcleo temático: las ciudades que habitan sus imaginarios, "territorios alejados de su devenir cotidiano, con el afán de eludir en lo posible los referentes comunes y situarlos en una atmósfera ajena, en aras de la ficción" (1999: 10). Gustavo Fierros, en su reseña aparecida en la revista mexicana *Letras libres* titulada "Afanos polémicos", aclara que "la editorial parece apostar a la polémica como camino al éxito editorial y no lo logra [...] Aun así, para jugar a la polémica con la antología, 'La mirada del pájaro transparente' de Mario Bellatin me parece el relato mejor logrado. Se asiste al final de su historia con la inquietante sensación de estar ante algo innombrado e innombrable, algo que está por comenzar. Hace del silencio, de lo que no escribió o sólo sugirió, parte fundamental del relato" (1999). ¿Pero qué es lo polémico para Fierros? ¿El hecho de que Bellatin sea el escritor con el relato "mejor logrado" pero, intuyendo su no decir, el menos mexicano? Si bien nació en México, rápidamente su familia se trasladó a Perú. Allí el escritor vivió su infancia, adolescencia, realizó sus estudios universitarios y, luego de su formación cinematográfica en Cuba, volvió a Perú para comenzar su carrera literaria. ¿En México, Bellatin era una suerte de recién llegado todavía en 1999?

Quizás para la crítica, no así para los escritores, editores y gestores cultural. Pues son años que el nombre Bellatin aparece en muchas antologías: *Dispersión multitudinaria* (Joaquín Mortiz - México DF, 1997),¹³⁸ *Se habla español* (Alfaguara

¹³⁷ El índice del libro está compuesto por *Lo que natura no da*, de Jorge Volpi; *Apócrifo tesalio*, de Vicente F. Herrasti; *Tres mil pesetas*, de Guillermo Fadanelli; *Grenzgänger*, de Javier García-Galiano; *En russkii*, de Mario González Suárez; *Ulan Bataar*, de Pablo Soler Frost; *La ciudad a oscuras*, de Ana García Bergua; *En todo caso, Roma*, de Alvaro Enrique; *Metro*, de Mauricio Montiel Figuerias; *Subsuelo*, de Tomás Granados Salinas; *Y que no mueran los cuervos de la Torre*, de Adriana Díaz Enciso; *La mirada del pájaro transparente*, de Mario Bellatin; *El escaparate de los sueños*, de Eduardo Antonio Parra.

¹³⁸ Christopher Domínguez Michel escribió una reseña donde ofrece una interpretación de los textos en el marco del escenario literario mexicano del momento: "Bellatin, Enrique, Molina, Padilla, González Dueñas, Soler Frost, Volpi, Herrasti y Rojas Rebolledo insisten con fortuna en una literatura devota de los códigos secretos, las conjuras metafísicas, la fantasía libresco o la recreación histórica. Los suyos son universos que confunden las edades y las lecturas, con una vocación certera por el mito irónico como palanca de la imaginación. En un sentido más tradicional Serna, Parra, Bernal, Antúnez y Roscana se encuentran en un realismo escindido sin remedio y con preliteración entre la intimidad y la vida social. En textos menos prometedores encontramos tópicos bien conocidos desde el otro fin de siglo: las calaveradas en los antros populares, la violencia familiar, el desencuentro amoroso, el juguete pornográfico o la meditación sobre la propia condición del escritor. Y se confunde con frecuencia, la actualidad con sus síntomas: no basta estar al día en la cultura pop para escribir como 'posmoderno' (1998: 45).

USA - Miami, 2000),¹³⁹ *Impresiones del porvenir* (Expo Hannover - México DF, 2000),¹⁴⁰ *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nueve narradores mexicanos* (México: Lectorum-CONACULTA, 2001)¹⁴¹ y *Día de muertos* (Plaza & Janes, Barcelona, 2001).¹⁴² Como puede observarse, las antologías trazan un movimiento de internacionalización de la obra (México, Miami, Hannover, Barcelona), y es insoslayable el financiamiento del FONCA o de CONACULTA en la mayoría de las ediciones y, finalmente, la repetición de nombres de escritores en cada antología –el de Volpi, ejemplarmente– como la temática que venimos analizando: sea en el texto de Bellatin o en el criterio de la antología, las problemáticas nacionalitarias o lingüísticas emergen una y otra vez.

Anteriormente subrayábamos que Bellatin no participó de la polémica del Crack. Sin embargo, como vimos, coincidió una y otra vez con sus principales exponentes a través de un circuito editorial. De hecho, Volpi sí participó directamente en la obra de Bellatin. Era funcionario de CONACULTA cuando la institución subsidió el *Congreso de dobles de escritor* en París, y escribió el epílogo de la edición impresa de la muestra (2004). En 2007, en un diálogo público con Volpi, el escritor de *El jardín* señala:

Lo que dice Jorge es otra cosa, es que si escribes sobre la Alemania nazi te anulan todas las otras opciones personales, te anulan tus vivencias si estas no están en escenarios

¹³⁹ Se habla español reúne textos de escritores con propuestas estéticas altamente reflexivas sobre las lenguas en tránsitos e híbridas, como de la producción de literatura en español en Estado Unidos. En el volumen aparece un fragmento de “Flores”. Texto que fue producido en una estancia de escritura en Ledig House, que es una residencia para escritores y artistas en las afueras de Nueva York.

¹⁴⁰ Se trató de una muestra fotográfica de artistas mexicanos en la Exposición Universal en Hannover 2000. Las fotografías son de Graciela Iturbide, Ximena Berecochea, Eniac Martínez, Pia Elizondo y Tomás Casademunt. En la exposición se presentó un libro en el que las imágenes están acompañadas de fragmentos de textos escritos por Fabienne Bradu, Mario Bellatin, Fabrizio Mejía, Verónica Volkow y Francisco Rebolledo. Rápidamente podemos advertir otra escena que forma parte de *Shiki Nagaoka*, y al mismo tiempo el contacto artístico entre Bellatin e Iturbide que acabará por desembocar en *El baño de Frida Kahlo / Demerol sin fecha de caducidad* en 2008.

¹⁴¹ Allí explica es interrogado por su nacionalidad y responde: “Mis padres son peruanos. Yo nací en México, donde pasé mi infancia, luego nos fuimos al Perú y ahí viví buena parte de mi vida. Por eso tengo esta dualidad Perú-México, que al final me lleva a pensar que no pertenezco a ninguno de los dos países, lo cual es algo muy interesante: pensar esta posibilidad de que me pueda desligar de una nacionalidad. Mis libros son como un reflejo de no pertenencia a ninguno de los dos países, y de alguna manera una pertenencia únicamente a lo literario, a un mundo de ficción. Mis libros no están situados en un entorno geográfico determinado y eso me permite la creación de algo más abstracto, desligado de lo cotidiano, que no sería mexicano, peruano, ni siquiera latinoamericano” (2001: 222).

¹⁴² La antología fue compilada por Jorge Volpi, y el texto se titula “Melville no suele escuchar el sonido del viento”. Se trata de un bloque textual que luego aparecerá en *La escuela del dolor humano de Sechuán*. De hecho, en el epígrafe que abre el libro se lee: “Melville no suele escuchar el sonido del viento, afirma la madre cuando descubre que su hijo a redactado una página en blanco”.

reales. En mis textos no existe, muchas veces, una realidad reconocida pero yo estoy ahí, y ahí está Latinoamérica también, porque están mis vivencias, está la mezcla que yo soy. No se puede escribir de otra manera. Si no fuéramos latinoamericanos y no hubiéramos vivido en México, en un momento histórico determinado, nuestra escritura sería diferente (Plaza, 2007: 111).

En ese sentido, la nueva estética de nombres lejos está de ser algo azaroso, mucho menos un acto de creatividad inconsciente o escritura automática. Es, en realidad, un proceso de censura: una forma –al igual que con la imagen fotográfica y las acciones plásticas– de escapar de lo que Bellatin llama la “retórica de la literatura” y, en este caso, la retórica de la literatura latinoamericana entendida como un mecanismo de normalización literaria tanto en los modos de leer como de escribir y de construcción cívica de identidad. Y, para eso, es necesario no una búsqueda de la clausura de cualquier retórica –cuya ineficacia ya había comprobado en Perú– sino la activación de una retórica plagada de diferencia: la japonesa, por ejemplo.

Mi intención era tratar no sólo de crear un libro, sino de inventar toda una tradición literaria. Yo no sólo quería intentar la proeza de crearla sino... insertarme en ella [...] Ahí yo hago el paralelo con lo literario, con esas literaturas del “deber ser”, que aceptan elementos y situaciones precedentes porque son líneas ya trazadas, retóricas que “hay que aceptar”, y se termina muy mal, así como Izu [...] Me gustaría quedarme con esta idea distorsionada de lo que es el Japón. La esencia. Mi interés es lo que queda de las ruinas. No tengo interés en los orígenes. Estoy contento con lo que me llega después de la traducción. El misterio, un texto, los caracteres –como pueden ser transmitidos a lo largo de los siglos–. No me interesa la verdad del Japón, sino la retórica del Japón (Tsurumi, 2007: 228, 376).

Con esto, se hace más perceptible el alcance de esta transformación en la estética de nombres. Más cuando observamos que los nombres, topónimos y fuentes literarias articulan una referencia intertextual a la cultura o a la literatura japonesa, pero la historia, sin embargo, no se sitúa en Japón, sino probablemente como la de *Shiki Nagaoka*, en Latinoamérica.¹⁴³ Pero esto es apenas describir el asunto, el alcance de la operación va más

¹⁴³ Se lee en *El jardín*: “En esa época, el señor Murakami aún mantenía relaciones con el Japón. Más de una vez, la vieja sirvienta habló con el señor Murakami sobre los recuerdos de aquellos tiempos. En aquel entonces, algunos miembros de la familia hacían largos viajes a aquellas islas. Pero Shikibu no las había vuelto a oír nombrar desde que se difundió la terrible noticia de que una bomba lo había convertido en un país en ruinas (Bellatín 2000: 156). A su vez en *Shiki Nagaoka*: “Se espera con entusiasmo este libro, tanto por parte de los lectores y la crítica de su país como por los grupos de especialistas de Europa y América. Curiosamente, la obra de Shiki Nagaoka es desconocida para un buen número de los países de Oriente. Sin embargo, de un tiempo a esta parte la comunidad intelectual de Japón principalmente ha mostrado sumo interés en los libros de nuestro autor. Este hecho es, quizá, el síntoma más contundente del carácter universal de la obra de Shiki Nagaoka. Parece uno de los pocos escritores que pueden ser entendidos de una manera similar en las distintas regiones del mundo” (2005: 233). Por otro lado, que la

allá de la imaginación de una otredad, de un orientalismo o de un efecto de distanciamiento.¹⁴⁴ En realidad, se trata de un radical acercamiento a una retórica –la japonesa en este caso– y a una imagen de América Latina –extrañada formalmente–. Es lo que se capta, justamente, si ponemos en consonancia las operaciones nominales con las fotográficas.

Dice Barthes en *La cámara lúcida*: “lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno” (100). Resulta un tanto revelador que Barthes haya definido una de sus categorías fundamentales para pensar la fotografía por medio de un recurso nominalista. Esta relación entre *punctum* y nombre podría ser una línea interesante de lectura siempre y cuando comprendamos que en Bellatin no se trata de poder o no nombrar, sino que aquello que es susceptible de ser nombrado ha atravesado un proceso de deformación o de vaciado, quedando de él una suerte de etiqueta hueca, un vínculo roto, un salto *in media res*. En ese sentido, aunque el nombre propio emerja como elemento visible, se mantiene en el texto cierta imposibilidad del nombre.

Es ejemplar la cláusula de “Formotón Asai” de *El jardín*: a través de ella el marido recibe a su esposa sin apellido, como si no proviniera de una familia. En japonés el término no significa nada, es lenguaje puro. Sin embargo, en 1999 Bellatin publicó un texto en *Letras libres* con el homónimo título: el término inventado no designa más que otro bloque textual, es decir, más ficción. Se trata de un fragmento que luego aparecerá “En la enfermedad de la sheika” de *El gran vidrio* (2007), y en otros textos a propósito de la exploración de sueños, como *Disecado* y *El pasante de notario Musaraki Shikibu*, ambos publicados en 2011. Es curioso cómo en la primera versión del texto encontramos en cursiva una serie de términos: *sheik, Día de la remembranza, Verdad suprema, inshalá, sikher, barman, jazz, Mandato divino, kaftan, Hell kitchen, Drag Queens, Jogging, FLASH BACK*. La serie, como vemos, resalta términos correspondientes a otros idiomas (inglés y árabe), mientras que las excepciones son conceptos atribuidos al imaginario religioso en general y, más específicamente, al cristiano. Quizás este resaltado tenga que ver con otro aún más curioso que termina por

obra de Shiki influya a Rulfo y Arguedas, y que un escritor de Tepoztlán sea el que haya encontrado “la clave” del libro intraducible, parece indicar si no un paradero, un asidero latinoamericano.

¹⁴⁴ Dice López Calvo: “believe that Bellatin’s deliberate use of Japanese characters to distance himself, as an author, from his texts may also imply that he sees Japanese culture as one most extraneous to his own. In a way, perhaps these characters embody the author’s Other (2013: 341).

presentar al texto como una suerte de *work in progress*. Me refiero a las mayúsculas de este fragmento:

En esos momentos el Joven Protagonista del Relato (HAY QUE EXPLICAR EN ESTE PUNTO EL RESTO DE CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL PERSONAJE Y SI A LO LARGO DE LA HISTORIA CONTARÁ CON NOMBRE O NO) (“Formotón Asai”, s/p).

Esta herida en el texto no es menor. Pues presenta un campo de operaciones en emergencia y, a la vez, lo pone en resonancia con un paso de vida que está tematizado en el mismo relato: el abandono del cristianismo y la adopción del sufismo.

En 2004, cuando Bellatin publica la primera versión de “Underwood portátil...” en *Letras libres* leemos:

Recuerdo la primera vez que vi la ilustración de una danza *sufí*. Se trataba de la fotografía de un *derviche* girador en pleno proceso de oración. Era impresionante observar el milésimo de segundo en el que la imagen había sido captada. En la representación el *derviche* casi había desaparecido. Lo único que se podía apreciar era la estela fugaz de un movimiento sin fin. En ese momento presentí algo tan obvio como que el girador buscaba situarse más allá del tiempo y del espacio [...] Después de leer una y otra vez ciertos *suras* del Corán, llegó una época en que comencé a experimentar incluso sueños místicos, muchos de los cuales se encuentran plasmados en forma disfrazada en algún libro. Logré salir del aturdimiento inicial que me causaba mis visitas a la mezquita, cuando constaté que las acciones aparentemente sin sentido que sostienen a esa comunidad son similares a las desordenadas palabras que surgen cuando busco crear textos con una cierta coherencia [...] Años después, cuando ya tenía casi olvidada la imagen del *derviche* girador, entré en contacto con una comunidad *sufí* que en un principio me sirvió de guía, sobre todo, con respecto a mi trabajo de escritura. En efecto, el hecho de establecer una relación con un cuerpo místico cuyo objetivo final es encontrar la trascendencia dentro de lo inmanente, me llevó a renovar, con una fuerza inusitada además, una búsqueda en apariencia absurda: la toma de conciencia del acto de escribir. Curiosamente esa fuerza me la otorgó ingresar a un espacio donde me sentía absolutamente perdido. No tenía la mínima idea de los ritos, del idioma que se utiliza para llevar a cabo las ceremonias, ni del sentido final de las oraciones (s/p).

Lo que le sucede a Bellatin con el sufismo es una suerte de identificación o proyección de sus propios métodos y búsquedas creativas. La danza del *derviche* supone para Bellatin una experiencia mística y estética: situarse más allá del tiempo y del espacio. Mientras que la comunidad le devuelve una práctica tan psicoanalítica y surrealista como religiosa: por un lado, una escritura en consonancia con la vida onírica, y por el otro una excentricidad respecto de la lengua y de la escritura.

En “La mirada del pájaro transparente” que, como señalamos más arriba, apareció por primera vez en la antología de narradores mexicanos *Una ciudad mejor que esta* (1999), podemos leer una repetición de estos procedimientos que delatan la emergencia de un nuevo campo de operaciones. Allí también los nombres reaparecen (Jarifa, Príncipe Mishkin, el hermano Arib, Mohamed) salvo el del narrador, la madre, el padre y los tíos mercaderes. Del mismo modo, una serie de términos están resaltados en cursiva: *falafel, camino místico, suras*. Si en *Efecto invernadero* se citaban los libros bíblicos de Deuteronomio y Levíticos, *La mirada* atribuirá su epígrafe al *Sagrado Corán*: “*Dijeron: Encontramos a nuestros padres adorando estatuas. / Dijo: Realmente ustedes y sus padres están en un evidente extravío*” (2005: 264).

Este paso “no religioso” sino “místico”, tiene que ver con una comprensión del arte como milagro: el *Corán* es en sí mismo una escritura milagrosa, pues fue escrito por Mohamed, que era una persona analfabeta. Esto rememora aquella figura presente en *Efecto invernadero*: aquél poema salido de la nada que Antonio encuentra escrito en su espejo (cfr. 8.3). Así, radicalizando la idea de monoteísmo, se llega también a una noción de arte, lengua y subjetividad expandida: si todas las vidas no son más que una sola, toda la escritura es la continuidad de una misma escritura y, finalmente, toda lengua o producción subjetiva no es más que una variación del “uno” –no original, sino arruinado– que se presenta como una totalidad múltiple y un milagro, no ya secreto, sino público.¹⁴⁵ El milagro de Bellatin no es borgeano ni secreto, es musulmán y público.

De este modo, en *El jardín de la señora Murakami* los nombres reaparecen reproduciendo una serie de operaciones similares a las de “Formotón Asai” y “La mirada...”. Esto es: no un mero orientalismo positivo o negativo, sino un dispositivo retórico extrañado tanto por la diferencia cultural como por la diferencia lingüística, lo que absurdamente se resalta en cursiva. En *El jardín*, sin embargo, esos nombres resaltados tendrán un asidero elaborado incluso más allá de la “retórica japonesa”: una opacidad e

¹⁴⁵ Bellatin desarrolla en extenso estos puntos en la entrevista realizada por Alicia Ortega. Cito un fragmento: “El Corán es un milagro concreto, el Corán es historia, surge en el año 500. Hay registros de que fue escrito por Mohamed, que era una persona analfabeta. Era imposible que lo escribiera, fue hecho por revelación. Al Corán no se le ha movido una coma, y por eso tiene que ser leído, o expresado, en árabe, que supuestamente es el idioma escogido. Los sufís debemos tomar esa última verdad revelada, ese último milagro que no ha sido tocado por el hombre –como sí la Biblia o la Torá, los libros sagrados de las religiones monoteístas–, como punto de partida de que no hay que buscar el paraíso ni el milagro fuera de lo cotidiano. Yo no tengo que creer en Dios, sino que tengo que creer en cosas concretas –como decir que todo forma parte de lo mismo, y eso es verdad, incluso para llevarlo a la literatura. El arte forma parte de un todo, no hay diferencias entre una película, un libro, una obra de teatro. Todo forma parte de lo mismo” (Ortega, 2014). Analizaremos en profundidad la cuestión sufi en el último capítulo de la tesis.

inestabilidad que ya está doblemente asegurada tanto por el anonimato del autor y la ficción presentada como traducción –con sus correspondiente notas al pie y adenda final–.

Desde el título, ese espacio infinito se materializa: *Oto* en japonés significa “sonido”, y *Monogatari*, “historia, cuento o relato”. La traducción lata sería algo así como “Historia Sonora de Murakami”. Se me dirá que una traducción puede tomar esas licencias. Sin embargo, tanto las “notas al pie” como la “Adenda” vienen a extenuar dicho procedimiento, remarcando esta posibilidad de lectura: todos los elementos contextuales que deberían poner en relación una cultura con otra, una lengua con otra, un sistema de escritura con otro, acaban transformando la traducción en un disparate. Sea porque la definición de una palabra es ridícula, o porque la “Adenda” contradice la historia o, cuanto menos, se burla de ella.

Por ejemplo, el punto nueve de la “Adenda”: “El Terrin de Satusumeri-oto que pide Izu en el salón de té de estilo francés que visita en compañía de Etsuko, parece ser, sencillamente, un pastel con pescado” (2005: 200). Es decir, la desmesura de los elementos contextuales explicativos propios de esta traducción, son puestos en ridículos ante la “sencillez” de la cosa. Lo mismo podríamos decir de la definición de “Kimono” en tanto “traje tradicional confeccionado principalmente por mujeres” (154).

Esto es a lo que anteriormente aludía como doble inestabilidad. Como ya sabemos, la traducción dejaría una suerte de lastre de sentido, de vacío constitutivo, que se maximiza en este caso por la diferencia no solo de lengua sino de sistema de escritura; y, por otro lado, el imaginario japonés –como el judío en *Jacobo el mutante*, el árabe en *La mirada del pájaro transparente*, el musulmán en *Formotón asai* e incluso la imagen de autor construida en muchos libros– configura una “falsa retórica”, en los términos de Bellatin: no un punto de llegada sino un punto de camino, de tránsitos por no-tiempos y no-espacios, conjuntos de elementos que no el autor sino el lector ha de depositar y manipular (Hind, 2001: 198).¹⁴⁶ Podría ser una suerte de exotismo, como el que lee Sandra Contreras en *Las*

¹⁴⁶ Cito en extenso ya que este momento en que Bellatin formula la noción de “falsa retórica” es ejemplar, en la medida que la relaciona justamente con los textos que venimos analizando: “No es que yo tenga interés personal o particular por la literatura japonesa u oriental con eso de *La escuela del dolor humano de Sechuán*. Pero no es un punto de llegada, sino es un punto de camino, de tránsito de estos no-tiempos y no-espacios. Claro, resulta más evidente en el espacio que el tiempo porque el tiempo sí lo puedes de alguna manera situar. Sabes que es en el siglo XX; lo sabes en todos los libros. Pero en el asunto del espacio es un juego que establezco desde el primer libro. Sencillamente en estos hay una falsa retórica japonesa que hace que el lector inmediatamente deposite una serie de elementos que no están en el libro, sino que yo sé cómo va a reaccionar un lector. Juego a darle esta retórica para que el lector tenga una respuesta. Mi juego es el mismo desde mi primer libro hasta mi último. Lo que pasa es que como quiero

vueltas de Cesar Aira (2002), pero expandido: porque no implica ver la nación meramente desde una supuesta otredad (negatividad nietzscheana, tupi or not tupi antropofágico), sino de la persecución de una experiencia de desterritorialización de los dispositivos identitarios y artísticos y, específicamente, de los dispositivos de lenguaje. Por eso no es casual que la figura que registrará estas operaciones sea la traducción, es decir, ese “modo provisional de confrontarse con la extrañeza de las lenguas” (Benjamin, 1989 IV.1: 14) e, incluso, la traducción entendida como la práctica escritural misma: en la medida que escribir es la elaboración interminable de la traducción de aquello que inicialmente parece estar ligado a lo inexpresable o lo intraducible.¹⁴⁷

Nietzsche lo ha dicho en *Aurora*, y Bellatin lo sabe: detrás de las cosas existe “en absoluto su secreto esencial y sin fechas, sino el secreto de que ellas están sin esencia, o mejor, que su esencia fue construida pieza por pieza a partir de figuras que le eran extrañas” (f. 123). Y esa extrañeza que “se encuentra al comienzo histórico de las cosas, no es la identidad aún preservada de su origen” –agrega Foucault– es, en realidad, “la discordia de las otras cosas, el disparate” (1979: 10).

Por consiguiente, las palabras explicadas en *El jardín* son llevadas hasta lo más profundo de sí (el disparate) y el delirio del nombre contagia a todos los nombres (a todas las imágenes): la escritura funciona también como un no-lenguaje, el nombre es arrastrado a

trabajar un sistema de escritura tiene que ir evolucionando. Ahora es japonés, después volverá a no ser nada para mantener el mismo proceso. Ahora estoy trabajando en un texto judío para salirme ya de esto, porque de pronto puede leer alguien estos libros y pensar que soy un fanático de Japón y que quiero mostrar mis conocimientos sobre Japón. [La obra en progreso se publicó con Alfaguara en 2002 bajo el título *Jacobo el mutante*.] No, sencillamente es una tapa retórica. Ahora quiero romperla haciendo este texto que es de tradición judía que habla de la *Kabbalah* y de mil cosas que al final no está hablando de nada tampoco. Sencillamente me permite crear un tiempo y un espacio propios. Muchos críticos no entienden. Creen que es un homenaje. Se van por el contenido y el contenido tiene los elementos suficientes en el mismo texto para decirte, “Oye, esto es mentira.” Esta biografía de *Shiki Nagaoka*, a mí no me interesa hablar de un autor. Me interesa que se cree una relación con el lector que transcurra por estas páginas. Yo no pretendo que la gente crea que sí es verdad o sí es mentira. Ni tampoco en el otro libro, *El jardín de la señora Murakami*, me interesa que crean que es Japón. Sí, que crean y después se den cuenta que no es porque el mismo texto tiene los elementos que decodifican esto y te dicen, “Oye, no seas tonto. No es Japón. Estos pies de páginas son todos inventados” (Hind, 2001: 198-9).

¹⁴⁷ En su artículo sobre “La arquitectura del foto-libro” Gabriela Nouzeilles se pregunta si acaso esta forma de pensar la escritura como traducción no es acaso una particularidad especial de los textos que trabajan con o sobre imágenes (Nouzeilles, 2016: 129). En ese sentido, conviene señalar el equívoco de esta idea, al menos en lo que respecta a la obra de Bellatin y siempre y cuando “imagen” para Nouzeilles equivalga a imagen fotográfica, pues si bien en *El jardín* no se incorporan imágenes fotográficas, es evidente que se trata de un libro que trabaja con o sobre imaginarios.

su plano de inmanencia: lo in-nombrable. Es decir, se vuela pura imagen o voz, no lenguaje: *la historia sonora de Murakami*, es decir, *Oto no-Murakami monogatari*.

Por eso, no se trata de que la narrativa sea fotográfica, por su efecto de encuadre o selección sino, más bien, poética: se produce una transformación entre las palabras y las cosas que no podemos o no importa precisar sino que conviene, más bien, atravesar. Lo que equivale a un libro escrito en un lenguaje intraducible, o a la traducción de un texto inexistente, o a una foto de lo inexistente rasgada en el clímax de su fetichismo igualmente exotista. Habiendo alcanzado una experiencia de desterritorialización el efecto es más o menos obvio, el lector experimenta un estado adánico, pero presentado a través una aparente paradoja de sentido: volver a nombrar al mundo, sí, pero plagándolo de imágenes: inventando el aspecto visible de aquello que carece de visibilidad o cuya visibilidad se ha naturalizado a tal punto que no supone experiencia visual alguna.

Si *Shiki Nagaoka* es la invención de un autor favorito, *El jardín* supone la invención de una traducción/dición favorita. Si *Shiki Nagaoka* interrogó a la fotografía acerca del carácter creativo de la imagen visual o verbal, primero *El jardín de la señora Murakami* le planteó al nombre los mismos interrogantes. Deberíamos desconfiar de esta causalidad pues, a decir verdad, *Shiki Nagaoka* ya había anunciado, cuál *retombée*, tales artimañas de *El jardín*: “en su ensayo, *Tratado de la lengua vigilada*, aparecido tardíamente en el año de 1962 en Fuguya Press, afirma que únicamente por medio de la lectura de textos traducidos puede hacerse evidente la real esencia de lo literario que, de ninguna manera como algunos estudiosos afirman, está en el lenguaje” (2005: 216).

Es inevitable percibir en las palabras de *Shiki Nagaoka* un eco de las de Benjamin. Por ejemplo, cuando sostenía que el poema no dice ni comunica, en todo caso “muy poco a quien lo entiende”, porque “lo esencial en un poema no es la comunicación ni su mensaje”, sino “ese lenguaje puro: ese que ya a nada se refiere y que no expresa nada” y que, por tanto, es tan creativo como inexpresivo. Es esto, justamente, lo que asegura la posibilidad de supervivencia de una obra, su vida suprahistórica. Y es esto, también, lo que define el horizonte de la tarea del traductor –y a la obra de Bellatin– en un sentido, si se me permite, poético: “redimir en la lengua propia ese lenguaje puro que se encuentra como cautivo en la lengua extraña, liberar el lenguaje preso en la obra misma al reescribirla, es la tarea para el traductor” (1989 IV.1: 20) ¿No es acaso la operación que la ha planteado Bellatin, no sólo a la tradición “latinoamericana” e, incluso, a la “literatura” sino, yendo más lejos, a su propia obra, asumiéndola como inexistente o carente de original y, por eso, infinitamente

reescribible. En ese punto, y como adelanta el epígrafe de esta parte, es crucial entender que *Flores* –la primera reescritura integral de la obra–, coetánea de *El jardín*, es el índice de esta mutación en la obra. Inmediatamente después de esa reunión o junto con ella, la “nueva obra” comienza a buscar la inmanencia en la materialidad fónica de la lengua intraducible o en ese ser de ficción (in)existente que llamamos autor.

“Fuguya” es el nombre de la editorial que publica este *Tratado de la lengua vigilada* escrito por Shiki Nagaoka. En *El jardín de la señora Murakami* la palabra “fuguya” puesta en cursiva y con su correspondiente nota al pie designa la “vara tradicional que simboliza el poder de quien la detenta. Antiguamente la usaban los maestros de más alto rango”. Finalmente, en japonés, “fuguya” es nada. Vuelta una cosa cualquiera podría ser absolutamente todo: una redención o liberación del lenguaje que se encuentra preso en toda “lengua propia” o el desafío de la imaginación que supone la masa invisible del universo.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Dice Link en *Fantasmas*: “Lo indecible, lo necesario de la historia se juega en esos señalamientos. Como recordaba Sarduy ‘se sabe de qué está hecha la masa sumergida de un iceberg mientras que la naturaleza de la masa invisible del universo es un desafío de la imaginación’ (2009: 128).

Capítulo 6

De la materia y la mutación

Analizamos anteriormente la irrupción de las fotografías en la obra de Bellatin. Con *Shiki Nagaoka* leíamos cómo la fotografía era llevada a su plano de inmanencia (lo fotografiable), porque antes, *El jardín* había hecho lo propio con la escritura. Lo intraducible, lo indecible e, incluso, la no pertenencia nacional de un sujeto o un cuerpo señalaban una preocupación anarquivística, bioestética y, por sobre todo, poética.

En ese mismo momento, Bellatin se encuentra escribiendo un texto que publicará recién en 2002 (*Jacobo el mutante*) y suma junto a la realidad-ficción de Shiki, otro suceso extraordinario (*Perros héroes*). En ambos libros las imágenes reaparecerán para construir dispositivos que reflexionaran sobre la materia y la subjetividad que constituye la escritura. Con estos textos se perfilarán una teoría de las imágenes verbales y visuales basadas en un entendimiento de su coalescencia natural como del espacio íntimo que las constituye, elementos que definirán la vía regia del pensamiento del escritor y que sentará las bases para la formulación ensayística de tales teorizaciones en *El libro uruguayo de los muertos*.

Por lo tanto, este capítulo se enfocará en las formas de aparición de las imágenes fotográficas en *Jacobo el mutante* y *Perros héroes* a efectos de reflexionar la teoría de la escritura que de ellos se desprende.

6.1. *Jacobo* o la coalescencia natural

En el 2002, Bellatin publica *Jacobo el mutante*. Una primera observación se impone: la temática que reflexiona directa o indirectamente sobre las instituciones literarias persiste como el procedimiento del relato-objeto. Este texto tampoco se presenta un relato más o menos novelesco, sino que se trata de una crítica o comentario genetista sobre un texto de Joseph Roth del que se conservan dos manuscritos. *La frontera* es el texto en cuestión que trata sobre la vida de Jacobo Pliniak, un rabino no reconocido como tal, que situado en el condado de *Korsiakov* colabora con los judíos que huyen de los pogroms rusos. En cierto punto del relato, Jacobo aparecerá en América y sufrirá una mutación. Metamorfoseado en una anciana mujer (Rosa Pliniason, la que antes era su hija adoptiva), intentará combatir el crecimiento desmedido de unas academias de danzas.

Este texto también presenta una estructura que incorpora diversos materiales a la vez que los hace explícitos. En cursiva distinguimos una serie de fragmentos de lo que sería la supuesta novela de Roth, sin embargo, estos no están citados, sino incrustados al cuerpo del texto sin más que esta diferencia de formato, es decir, visual. Por otro lado, tenemos el relato del crítico o comentarista, que va trazando una suerte de símil entre la vida de Roth y la de Jacobo, entre las obras de Roth y los dos manuscritos póstumos. Todo mechado por interpretaciones literarias y religiosas relacionadas con la Biblia, la Torá y la Cábala. Y, otra vez, las fotografías de Ximena Berecochea.

Nuevamente el dispositivo textual es un complejo entramado de corpus y elementos heterogéneos en el que se repite la inclusión de imágenes fotográficas y la “falsa retórica” compuesta, como ya señalamos, por el imaginario judío y el juego con el género literario del comentario. Pero a diferencia de *Shiki Nagaoka* que los separaba por secciones, todos estos materiales se presentan uno al lado del otro. Acoplados, deberíamos decir. No hay separación más que los puntos, los renglones y tres títulos: “La espera”, “Beatitudes” y “Sabbath”. En semejante concentración, las imágenes parecen funcionar como signos de puntuación. Separando una predicación de otra, un

fragmento de otro, o generando una suerte de pausa: una hendidura por la cual el texto respira.

A su vez, las imágenes tienen un sentido completamente distinto a las de *Shiki Nagaoka*. En principio, no son fotografías de figuras humanas, no parodian la referencialidad o identidad del sujeto, del rostro, o de una vivencia a ellos asociadas propias del género documental.¹⁴⁹ Al contrario, las imágenes de *Jacobo* son el registro de elementos naturales: fotos de tierra, pasto, rocas, paja y agua. Se podría pensar que la serie fotográfica podría mantener cierta relación con algunos paisajes de *La frontera* (el pantano, el río, el condado). Ya lo señaló Marcelo Díaz en *Bazar Americano*: “las fotografías, en efecto, no ilustran, más bien arman una suerte de discurso paralelo en donde se despliega un misterio: hay fronteras, orillas, pasajes de lo sólido a lo líquido, de lo mineral a lo vegetal, de lo vegetal a lo animal”.

Sin embargo, las fotos de los “paisajes” fueron realizadas insistiendo en una cercanía del plano, lo que acaba por construir un efecto de lugar más o menos difuso, maximizando la textura de los elementos antes que los rasgos que permitirían distinguir algo así como un “paisaje”. Ese procedimiento de *Jacobo* es, inequívocamente, uno de los que recupera Santiago Porter en su muestra *Condición de las flores* realizada en la galería Rolf Art de Buenos Aires, a principios de 2014. Una de las fotografías “muestra algo que podría ser piel sintética o pelo artificial de una peluca barata”, “no tiene título aunque entre paréntesis se indica: *hierba*”, recuerda Cortés-Roca (2016: 243). Según la crítica, “lo indecible” de las imágenes de Porter “no se juega en el color, sino en el encuadre, en la distancia a la que el fotógrafo ubicó la lente, en la falta de bordes y de referencias que permitan asociar esta textura con algo tan conocido y cotidiano como la hierba que pisamos en una plaza, en un jardín, o a los costados de la ruta” (243). Y, claro está, en esta forma de nominar: si el nombre se expresa en su ausencia, el paréntesis es un catalizador de la ambigüedad que expone la materialidad rudimentaria del lenguaje para designar y, de modo inverso, la incapacidad fotográfica de decirse. Lo curioso es que este procedimiento caro a Bellatin, en lo que al plano fotográfico respecta es orquestado no por el escritor, sino por la fotógrafa invitada al libro. Según Berecochea la “serie de fotografías proyecta la posibilidad de una historia paralela y acrecienta el extrañamiento ante el relato que confusamente narra el texto (2010: 99).

¹⁴⁹ Lo que sí sucede con la edición del *Jacobo reloaded*. Donde el texto se mantiene, salvo pequeñas modificaciones, pero en vez de las imágenes de Berecochea, Bellatin incorporó los dibujos de Szkurka.



Figura 19. Escritura fotográfica. Fuente: *Obra reunida* (2005: 283).

Hay una foto en particular, en la que podemos distinguir tanto el agua como el pasto, es decir, los elementos de la fotografía. Sin embargo, el ángulo, el encuadre, el blanco-negro, y el tratamiento del contraste, sugieren que los dos elementos han entablado, visualmente, una relación de continuidad. Una vez percatada esa relación, es posible hacer una experiencia visual: los elementos comienzan a perder sus límites y lo que queda de ellos es el juego de sus texturas, una suerte de oposición no ya entre la naturaleza de los elementos (el mineral y el vegetal), sino entre la forma en que lo sensible se ha impreso en el material: a la izquierda, una textura apaisada, medianamente armónica; a la derecha, la textura es vertical, más o menos caótica. Foto tras foto la experiencia visual se repite con mayor o menor intensidad. La naturaleza, vuelta sinécdoque de lo sensible, parece presentarse como una suerte de trazado, pero fotográfico: ¿no habría allí una escritura? Una “noción pura” de escritura, parafraseando a Mallarmé, para el que, como recordaba Borges, el mundo “existe para un libro” y ese “libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo” (1974: 716). Algo semejante supondría, a su vez, una noción de “experiencia pura”, esto es una experiencia pre-conceptual y no-subjetiva, que William James define de manera negativa en el sentido de un “eso” que no es todavía un “qué”. Según Violeta Percia,

“Henri Bergson –cuya relación con James es bien conocida– se interesa por esa definición desde el punto de vista de una realidad que no aparece “como finita ni como infinita, sino simplemente como indefinida” (2018). Por para Mallarmé, “nombrar un objeto” implicaba “suprimir las tres cuarta parte del gozo de un poema” [*nommer un objet c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème...*] (2005: 700). Para Bellatin, sin embargo, se tratará de una experiencia también mística pero bipolar que articula simultáneamente lo innumerable y lo infotografiable.

Imaginemos que a una hoja blanca la hubiéramos cubierto de tinta y que con algún tipo de elemento con punta hubiéramos comenzado a realizar una serie de trazos. El experimento nos recuerda a la técnica de escritura que sobre el papel blanco esparce la tinta, solo que este procedimiento la ha invertido: el trazado genera, en realidad, un vacío en la tinta esparcida que acaba por descubrir un fondo blanco. Las imágenes de *Jacobo el mutante* sugieren esa figuración una y otra vez: la fotografía se transforma en una escritura. De ella queda lo más crudo de una impresión sensible (una diferencia de intensidad, la tensión entre la luz y la sombra); y ese acabado no puede parar de sugerirnos, simultáneamente, esa otra tensión que nos remite a la materialidad de la escritura en la que el papel y la tinta no son solo materiales utilizados para un fin específico, sino elementos que han entablado una relación visual. La escritura es, en ese sentido, una foto-grafía. Vale recordar, en este punto, que si de algo “trata” *Jacobo* es de una experiencia *trans*. Es decir, una trans-formación en género, espacio y tiempo.

No puede ser casual, entonces, este efecto de confusión en el que la fotografía transformada en trazado nos recuerde el carácter visual de la escritura. Pues, la escritura al igual que la fotografía analógica implica un momento y un espacio de construcción de la imagen, de armado, “que es lo que importa cuando uno escribe”, dice Bellatin, “construir y ganar la lucha que establezco contra la nada. Contra el ‘no hay’ versus el ‘hay’ que es hacer una fotografía, un libro. Ésas son garantías de continuidad, son garantías de que el proceso ese con el que tú estás luchando va a poder seguir llevándose a cabo” (2015: s/p)

Según Schmitter, para Bellatin la fotografía análoga equivale a la escritura, mientras que la digital al dibujo. Así, el escritor propone un experimento que denomina foto-bellatin, que “consiste en realizar un dibujo a partir de una foto estenopeica respetando el mismo tiempo de exposición (normalmente un minuto)”, defendiendo que “si la gente considera que una fotografía digital es una fotografía, aunque según el

escritor no haga nada más que *reproducir* la realidad, su boceto es entonces igualmente una fotografía” (2019: 178).

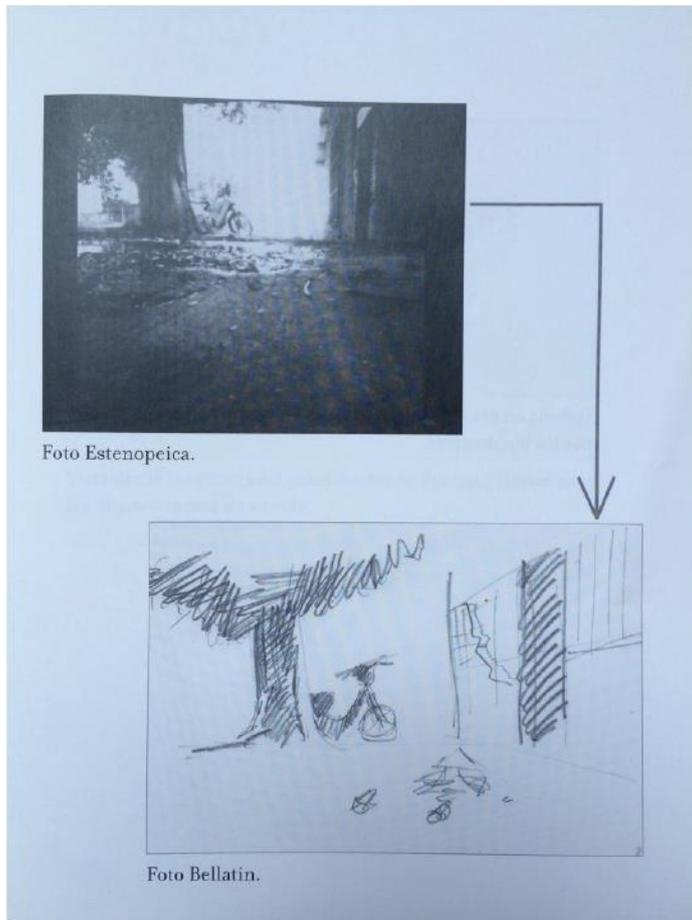


Figura 20.

Foto Estenoipeica vs Foto Bellatin.

Fuente: Schmitter (2019: 178)

Según Schmitter, lo que Bellatin “busca no es una mimesis, sino una intervención técnica –sea fotográfica, sea narrativa, sea un dibujo– sobre la realidad. Por ello, ambos medios se complementan y se apoyan mutuamente. El resultado es un universo narrativo dislocado, raro, donde lo fantasmagórico predomina, un espacio-tiempo diferente” (2019: 177).

¿Ahora bien, de qué orden es ese universo narrativo dislocado, raro y fantasmagórico, cuáles son las características de ese espacio-tiempo diferente? Son preguntas que todavía permanecen sin responder, y que afrontaremos más adelante (cfr. 10 y 11). Por lo pronto, señalemos que si en la comparación de *Shiki Nagaoka* y el *Jardín de la señora Murakami* leíamos la formación de una suerte de bipolaridad entre los nombres y las fotografías; podríamos decir que en *Jacobo el mutante* ese espacio fronterizo se ha instalado exponiendo, como diría Didi-Huberman vía Aby Warburg,

una con-naturalidad o coalescencia natural entre los nombres y las imágenes (2013: 3). Si traigo a colación estos pensamientos más recientes de Bellatin, es porque no permiten apreciar lo que en *Jacobo* ya se encuentra presente, aunque no formulado.

El jardín, *Shiki* y *Jacobo*, o de manera más abstracta todos los proyectos y procedimientos de ese período explorar una imagen del arte y de la literatura (o del arte-literatura) que, sin embargo, recién en *El libro uruguayo de los muertos* aparece conceptualizada con justeza:

Creo que ya encontré una suerte de ruta. Al menos, por ahora, sólo fotográfica [...] Ahora, con la cámara, la palabra hecha imagen en su negativo, en su alma, en el espacio mínimo donde la foto no es todavía foto porque no ha sido revelada y, sin embargo, la toma ya sido hecha. Lo fotografiado bajo estas circunstancias se convierte en el nuevo abismo que se me presenta delante. De esta manera, imaginando que una obra nunca acaba de ser porque no es más que una suerte de remembranza, me parece que voy a ir recorriendo mis propios libros. Buscaré, en el cerebro y en el corazón, que transiten sólo a través del ojo que mira el instante. En una suerte de toma en espera, a la cual sólo yo pueda darle cierta forma (2012: 21).

En ese entre-lugar del negativo fotográfico, donde la foto “no ha sido revelada” pero la toma “ya ha sido hecha”, la palabra alcanza un punto de coalescencia con la imagen. Es curioso que en el medio de estas elucubraciones sobre la in-especificidad del medio literario, para retomar un término de Garramuño (2012) o entre las reflexiones técnicas sobre foto analógica y foto digital, en ambos casos Bellatin haga jugar una noción no tanto formal sino subjetiva. Pues entre lo registrado (la toma) y lo producido (el revelado) se abre un abismo al que sólo puede intervenir un sujeto: “solo yo puedo darle forma” dice el escritor. Ese “yo”, lo sabemos, no designa persona alguno sino “una ruta” (posición o función) en la que cualquier sujeto podría encontrarse o colocarse: en “la cueva de lo propio pero abierto asimismo a la indefensión de la vida”. Lo que llamamos *extimidad*, un “sitio-guión, ni plenamente mimético, ni totalmente mágico, sino ético”, donde se sitúa y contacta lo que vacila entre lo interior y lo exterior: lo real (Antelo, 2008a: 28).

6.2. *Perros héroes* o el libro recobrado

En Bellatin, la extimidad, ese “sitio-guión”, no se propone visualizar un giro intimista, sino una suerte de inclinación o deslinde estético *por* lo íntimo: la remembranza de la “propia obra” a través “del ojo que mira el instante”. ¿Pero cuál es la relación entre lo que conceptualizamos como extimidad y el “camino fotográfico” o, en otras palabras, por qué lo que Bellatin teoriza como “vía fotográfica” tiene un claro relieve íntimo y subjetivo?

Para comprender más en profundidad este camino fotográfico cuya *Ursprung* creo leer en *Jacobo el mutante* es preciso que nos detengamos en otro libro, publicado apenas un año después. Me refiero a *Perros héroes. Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois* (2003).

En este libro se reúnen, nuevamente, el conjunto de elementos y operaciones que venimos trabajando e, incluso, otros más que la crítica ya ha abordado (especialmente la cuestión biopolítica analizada en la relación animal-humano y el espacio de control que describe el texto). Pero lo que nos interesa aquí es otra cosa.

En *Perros héroes* se relata el encuentro entre el “hombre inmóvil”, personaje del libro, y un “niño que decía haber escrito un libro sobre perros de vidas heroicas. Aquel niño lo había ilustrado con figuras recortadas, parecidas a las que se multiplicaban alrededor de su cama. El niño escritor llegó de visita al pabellón durante el mes de octubre de 1967” (*Obras reunidas*, 2005: 362). Esa vez, el hombre-inmóvil pidió una máquina de escribir a las enfermeras de la institución en que se encontraba porque “mientras miraba las láminas que ellas le recortaban” le surgió querer “escribir una serie de historias” como hacía este niño (2005: 364). E incluso:

Siempre de acuerdo a la versión del hombre inmóvil, cuando el niño vio las láminas de perros recortadas en las paredes del sanatorio, aseguró que era escritor y que había compuesto un libro acerca de perros héroes. Dijo también que una vez lo terminó su abuela fue la única interesada en leerlo (2005: 363).

La inclusión de una fecha es elemento rarísimo en la obra de Bellatin. De hecho, el manuscrito de *Efecto invernadero* incluye fechas relacionadas con la vida de César Moro, pero en la versión publicada el escritor mexicano decidió suprimir esos elementos. En ese sentido, el libro del hombre-inmóvil más o menos contemporáneo de otro libro, el que el niño Bellatin confecciona por esa época, en 1969, aproximadamente. Un año después, en *Underwood portátil*, leemos: “Quizás todo comenzó cuando tenía diez años. De buenas a primeras se me ocurrió hacer un libro de perros” (2005: 501). El ejemplar reunía “historias de perros” acompañadas de “ilustraciones” y de “recortes de diarios y revistas”. Pero a excepción del resto de la familia, su abuela fue “la única persona” que se dio cuenta de “la verdadera situación” y preservó el ejemplar “en el fondo de su ropero”. Cuando ella murió, dice Bellatin, la vergüenza le impidió solicitarlo: “nunca más lo volví a ver” (501). Sin embargo, ese libro guardado en el *closet* de la abuela es lo que, paradójicamente, el autor dice “retomar” a la hora de escribir *Perros héroes* (Aguilar Sosa, 2007).

En otra entrevista, interrogado por la relación entre realidad y ficción que la incorporación de fotografías evidencia, Bellatin responde que el libro no fue “un producto puro de la imaginación”, sino una “especie de crónica de un personaje de la ciudad recientemente fallecido” que supo contactar una vez con el fin de comprarle un perro. El ejercicio fue, desde esta óptica, un “acto de reconocimiento” que se produjo “un año y medio después” de su primera visita. En ese tiempo Bellatin había escrito el libro “casi sin pensar” y decidió regresar a la casa constatando con asombro cómo su libro de ficción había “retratado la realidad” con detalle. Volví, dice Bellatin, “con una cámara de fotos e hice algunas imágenes al azar. Cuando las vi me di cuenta de que la ficción que expresaban las imágenes era perfecta. Decidí por eso incluirlas en el libro y hacerlas pasar como instalaciones” (Neyra, 2006).

Como vemos, las interferencias entre la ficción de *Perros héroes*, la de *Underwood portátil* y las entrevistas de Bellatin, conforman un imaginario pre/post textual complejo y anacrónico. Se trata del archivo agujereado, desecho, pero no en el sentido del montaje (como es el caso de *Efecto invernadero*) sino de la imposibilidad de acceder a esa archivación inscripta en algún soporte: si el escritor vuelve al archivo es por la vía de la imagen, en este caso, la remembranza y la fotografía. Sergio Chejfec, a través de otro recorrido, percibe algo similar:

Estos párrafos aislados le han dado algún sentido a algo que ya no vemos y que probablemente se ha disuelto; pero esa presencia retorna mencionada, como la única forma de registrar su antigua entidad [...] Rastros de objetos, marcas de lo que existió, presencias cuyos tiempos distintos han coincidido en un mismo sitio [...] para ser contemplados como prueba. Quizá el subtítulo no postule el futuro sino bajo la forma como se verá nuestro presente cuando le toque ser pasado (2004).

Pero las “pruebas” o “documentos”, como el negativo fotográfico, no vienen a comprobar más que el afán por instalar la escritura en ese instante infinito que se abre entre el registro (la toma) y la producción (el revelado). O, como ya lo expusimos, a probar la existencia de lo in-existente. Hay una foto en la que sobre una jaula se ven figuras de perros, folletos, revistas, fotografías y objetos.



Figura 20. El libro recobrado. Fuente *Perros héroes* en *Obra reunida* (2005: 371)

La reunión azarosa, fotografiada por Bellatin, conjura un sentido arrasador: allí, en esa experiencia de *collage* y de montaje el libro iniciático es recobrado, no dentro sino sobre ese otro *closet* que puede ser la jaula del hombre inmóvil. La foto supone un no-decir de la narración y, de él, se deduce lo siguiente: de alguna manera, en la ficción de *Perros héroes* el niño-Bellatin contactó con el niño-Inmóvil. ¿Si no cómo se explica el sentido de esas ilustraciones pertenecientes al supuesto libro de la infancia del escritor? Hay también otra hipótesis: en otro sentido, el escritor de *Perros héroes* no es sino aquél

hombre inmóvil que reescribió el libro del niño-Bellatin. La imagen prueba algo, no sabemos exactamente qué, pero podemos sospechar que no se trata de una cosa o la otra, sino de todas ellas.

Ya sabíamos por Deleuze algo de estas “experiencias extraordinarias”. Según el filósofo, “las narraciones o imágenes cristalinas vuelven indiscernible lo real de lo imaginario, pues lo falso entendido como potencia plantea en el presente diferencias inexplicables y en el pasado alternativas indecibles: simultaneidad de presentes y coexistencia de pasados (1985: 179). No es que allí no halla verdad, sino que se trata de una verdad radicalmente distinta: no la escritura de la verdad, sino la verdad de la escritura, es decir, la verdad de la experiencia cuerpo a cuerpo con las imágenes.

En el 2003, con *Perros héroes*, Bellatin descubre algo más profundo cuyo reverso quizás son sus *Cien mil libros*, esto es: transformar al libro de la infancia, ese vacío primigenio en lo imaginario y en la voz (*in-fans*),¹⁵⁰ en una estética vital: “Me gustaría detectar más bien una vida completa en armonía con mi escritura, creer la idea de que estructuro un libro infinito, donde las obras publicadas son solo puntos de referencia de la escritura en abstracto que los sostiene” (*Condición*, 2008: 24-25). Así, sólo resta prestar atención para entender que la obra no es sino la producción incesante de este libro infinito, cuya fórmula in-expresiva varía de entrega en entrega. Son, naturalmente, *closets*: el original de la traducción de *El jardín*, el anagrama ilegible de *Shiki Nagaoka*, sueños (*El gran vidrio*, *La mirada*), obras post-mortem (*Biografía ilustrada*) o *El libro fantasma* que “¿Mi Yo? lleva siempre consigo –lo transporta mentalmente–, cuya falta de cuerpo quizá fue la que lo llevó a escribir un texto detrás de otro utilizando siempre el imaginario de una criatura de diez años de edad” (*Disecado*, 2011: 41). Bien mirado, el libro de la infancia, inmaterial y fantasmagórico, portátil y mental, no es sino una máquina perceptiva, es decir, un dispositivo que convierte los fragmentos de real en experiencia estética. Cada repetición instala una diferencia, una variación infinita, y simultáneamente un obstinado *ritornello* producto de la aplicación maquínica del dispositivo: el imaginario de un niño de diez años.¹⁵¹

Frente a tales sucesos, el escritor se convierte en el arqueólogo de un espacio agujereado. De ese modo, todos esos *closets* a los que “solo yo” puedo dar forma se

¹⁵⁰ Cfr. 12.2, p. 353 para una definición más detallada de infancia.

¹⁵¹ López Alfonso arriba a una idea similar. Sin embargo, ignora esta máxima imaginaria de Bellatin que resume ejemplarmente la variación del libro fantasma. Aunque, justamente por eso, ofrece una descripción bastante exhaustiva de todas estas variaciones (2015: 144-150).

transforman en una suerte de, ya lo dijimos, *espacio cualquiera*. O, en los términos del autor, un “jardín público”: una puesta en común de la experiencia estética. Y la imagen –sea fotográfica, lingüística, mental o sonora– se presenta como un modo de la materia dotado de plena realidad (Álvarez Asiáin, 2011: 160). Eso, y no otra cosa, es lo que el autor llama “escritura”. El asunto, bien mirado, supone no sólo una imagen de la escritura o de la literatura, sino una completa imagen de lo viviente. Después de todo ¿Qué somos sino algo formado por el hábito a partir de un mundo que nos precede? Somos hábitos, contracciones de imágenes cargadas de materia, “somos agua, tierra, no sólo antes de reconocerlos o representarlos, sino antes de sentirlos” (Deleuze, 1968: 123). Por eso mismo, no solo la relación entre imagen y escritura entra en una coalescencia natural, sino también las vidas, todas y ninguna: la trans-formación de Jacobo en Rosa o del niño-Bellatin en hombre-inmóvil no es sino el índice de una transformación general: la de una interrogación que se deslizó de la literatura a la imagen y de esta última a lo viviente. Esta preocupación por lo viviente comienza a presentarse con un matiz renovado en *Perros héroes*, pero rápidamente se deslizó más allá de los “libros” para situarse a examinar esas instituciones que también funcionan como nodos estructurales de la escritura y de la vida: las escuelas y los congresos.

Capítulo 7

De la Pedagogía

En el cambio de siglo se aprecia un momento singular en la obra de Bellatin. Momento, insistimos, pues de un tiempo a otro, las nociones que su obra viene elaborando adquieren otra densidad. Quizás más rígida –porque sus formulaciones se vuelven más certeras– y, a la vez, más plástica –porque adquieren la capacidad tanto de replicarse como de variar entre obras, procedimientos y contextos.

La incorporación de fotografías y de imaginarios exotistas supone una exploración simultánea de la imagen de la literatura y de la figura del autor. Sin embargo, al tiempo que se escriben y publican *El jardín*, *Flores*, *La escuela del dolor humano de Sechuán* y *Shiki Nagaoka*, *Jacobo el mutante*, es decir entre 2000 y 2003, Bellatin realiza dos obras de características muy singulares que se diferencian radicalmente del tipo de creaciones que viene produciendo. Más allá de esta diferencia, también se identifican plenamente con las nociones y lógicas que atraviesan su producción estética. Me refiero a la *Escuela Dinámica de Escritores* (Ciudad de México, 2000-2010) y al *Congreso de Dobles de Escritor* (París, 2003). En este capítulo nos proponemos abordar en detalle estas dos obras.

7.1. La escuela

La *Escuela Dinámica de Escritores* (EDDE) es una suerte de extraña síntesis de los interrogantes y las convicciones de este momento estético. Pues ella misma está articulada por una pedagogía que descansa en la potencia inter-artística de toda creación y, al mismo tiempo, baña de un tinte exótico una institución más bien rancia. Escuela, del griego *sjolé*, comparte un umbral filológico con el término “ocio” (traducido al latín como *ludus*), pues tal como define Aristóteles en el Libro V de su *Política*, *sxolé* designará tanto la institución escolástica como el quehacer de los hombres libres. En la antigüedad, la escuela supo remitir al cultivo o cuidado del espíritu y al ejercicio de la libertad en oposición a la esclavitud, el trabajo, es decir, *asjolia*. Así, con la modernidad y la emergencia de las sociedades disciplinarias, la escuela se irá perfilando por el efecto del logos-diagrama panóptico como un ícono de control-normalización social, del adiestramiento, de la fabricación de sujetos dóciles para el mercado laboral (Foucault, 1975).

La elección del nombre elegido por Bellatin es sugestivo. Opta por recuperar un término con resonancias antiguas y modernas, al tiempo que plantea un contrapunto contemporáneo con la situación de la enseñanza de la escritura. Es decir, con esos formatos que, naturalmente, responden a otros nombres: taller y academia. Y antes de abordar con detalle la EDDE, es conveniente que nos detengamos en este punto.

A diferencia de las otras artes, de la pintura por ejemplo, la literatura es la única cuya enseñanza ha sido dividida de manera tajante en práctica estética, por un lado, y lectura o crítica, por el otro. Los términos de la división pueden variar, pero lo que la terminología divide es constante. Un poco por azar, otro tanto por fuerza histórica, la enseñanza de la literatura asumió desde sus inicios un rol importante subsumido al aprendizaje de la escritura como tecnología gráfica u oral (Chartier y Hébrard, 1989), por lo que luego fue mejor metabolizada por los proyectos de Estado-Nación en el siglo XIX, sea como forma de reproducir una identidad, una historia y una lengua nacional, o como aprendizaje humanista más alineado con los modelos de cientificidad emergentes y con el tiempo histórico lineal-progresista del sistema-mundo colonial-capitalista (De Sousa Santos, 2009).

En el siglo XX todavía permanece la tradición retórica de la *elocutio* en las escuelas latinoamericanas al tiempo que el formalismo y el estructuralismo impacta en las academias, lo que con el tiempo provoca una orientación textualista e interpretativa de la enseñanza de la literatura, en detrimento de la “práctica” compositiva o literaria, que si bien supervive en experiencias diversas, ninguna de ellas logra consolidarse en un programa nacional concreto (Alvarado, 2009: 13-20). Así, para finales del XX y comienzos del nuevo siglo, la división conceptual entre una enseñanza *para* la literatura y *por/en* la literatura se transforma en una separación o repartición institucional-pedagógica más o menos incompatible. Por un lado, existen instituciones *para* aprender formas de escritura con una orientación estética y, por el otro, instituciones que imparten una enseñanza auspiciada *por* o *en* literatura como forma de desarrollar competencias y capacidades generales o de experimentar, sentir y relacionarse estéticamente con el mundo (Samper Arbeláez, 2011). Así las cosas, mientras que en la escuela aún supervive “Dibujo” y “Música” como enseñanza para el arte y en las universidades las carreras artísticas asumen una formación integral, el espacio curricular “Lengua y Literatura” en las escuelas y la carrera “Letras” en las universidades acaban por abandonar las formas estilísticas o estéticas de la escritura, la antes llamada Composición ahora se ha transformado en Taller de Escritura o Escritura Creativa.

La emergencia de las instituciones de enseñanza de la escritura con fines estéticos es novísima. De origen norteamericano, los programas de “Escritura creativa” están consolidados a nivel mundial. Es ya icónico en la actualidad el Iowa Writers’ Workshop’, fundado por John Cheever en 1936, y hoy convertido en una maestría de Escritura Creativa con un alto prestigio internacional. En la actualidad, el modelo de las maestrías o carreras de grado de Escritura Creativa está experimentando una constante expansión mundial. De pasar a ser algo propiamente “norteamericano”, en apenas dos décadas se extendió por Europa y América Latina en Universidades e Institutos. En Argentina la Universidad de las Artes ha creado una carrera de grado en 2016, mientras que la Universidad Nacional de Tres de Febrero ofrece una maestría desde 2014. La Universidad Autónoma de México y el Instituto Nacional de Bellas Artes siempre se interesaron por incorporar talleres de narrativa en sus programas, al menos desde los cursos de Augusto Monterroso de 1968. Recuerda Juan Villoro que Monterroso, en la primera clase,

invitaba a los alumnos a releer el Quijote. Después, hablaba de Horacio y de Séneca: la formación del escritor en ciernes comenzaba con la frecuentación de los clásicos grecolatinos. La convicción de que lo importante es aprender a leer. En la crónica que Villoro dedica a las lecciones de su maestro en Safari accidental leemos: "Aunque todo el

mundo sabe que no hay manera de enseñar a escribir, en la década de los setenta los talleres se multiplicaron como una agradable señal de desviación en un camino peligroso” (Carrión, 2011).

En Ciudad de México funciona desde 1987 una “Escuela de Escritores” impulsada por la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM). Es decir, la escuela depende de una asociación civil, encargada de proteger los derechos de autor de sus agremiados y de difundir la producción literaria y cultural. Si bien las características institucionales e históricas de la Escuela de la SOGEM son diferentes de las academias de “Escritura creativa”, sus rasgos pedagógicos se acercan más a este modelo que al de los talleres de escritura actuales. Pues se propone como una institución educativa con directivos, docentes y programa de estudios. Y, sobre todo, institucionalmente asume una noción de literatura entendida como industria y patrimonio cultural a reproducir y cuidar, y una comprensión del escritor como un profesional del ámbito de la escritura con capacidad de intervenir en las artes y la industria cultural en general.¹⁵²

En América Latina el modelo del taller de escritura tiene un origen y un formato más bien diferente al de las academias o maestrías en Escritura Creativa. Principalmente porque salvo casos aislados como el de Isaías Peña en la Universidad Central de Colombia, el de Monterroso en la UNAM y el INBA o la Escuela de Escritores de la Sociedad General de Escritores de México, los talleres de escritura surgen y se mantienen, en su gran mayoría, como instituciones de origen personal, desinteresadas de los espacios académicos universitarios como de la industria cultural. Esto tampoco implica que haya en el “Taller de escritura” contemporáneo una resonancia del taller pictórico renacentista que, en los inicios del periodo, está todavía “dominado por el espíritu comunal de los antiguos constructores y del gremio”, y la obra de arte no era todavía “la expresión de una personalidad autónoma, que acentuaba sus características y se cerraba contra todo lo extraño. Hasta fines del siglo XV el proceso de la creación artística se efectúa todavía por completo en formas colectivas” (Hauser, 1998: 391-392). Miguel Ángel es, en este marco, el primer pintor moderno, pues introduce en el taller una individuación de la figura del artista, operación que parte de la

¹⁵² En palabras de José de Jesús Calzada “La vocación original de la Escuela de Escritores de la SOGEM fue precisamente constituirse en un semillero que aprovechando la experiencia de los maestros asociados o no [...] pudiera crear nuevos autores, nuevas plumas en todos los ámbitos de la creación literaria que la SOGEM protege: teatro, radio, cine, televisión y literatura [... El plan de estudio está compuesto por] un tronco común básico que enseña las herramientas básicas de la escritura, enseña cultura literaria, estilo, retórica discursiva, redacción, composición; y luego un nivel avanzado que sería el siguiente año, donde ya se enseñan especialidades de las cinco ramas y se les dan herramientas para escribir teatro, cine, televisión, radio y literatura impresa” (en Aguilar Sosa, 2017).

consolidación de un nombre propio, y acaba por elaborar nociones de estilo y de obra. En ese sentido, los actuales talleres de escritura cargan con una lógica más propia de la modernidad (funcionan a partir de un nombre de escritor y, por lo tanto, reproducen un estilo o noción de obra no necesariamente a fin a la del “maestro”, pero sí más o menos orgánica, al menos en cuanto a una línea pedagógica). Aunque sí, en efecto, algunos cargan con un aspecto colectivo y de red social más a tono con las experiencias medievales, por ejemplo las del “taller de artesanos” o “compañía artística” (Williams, 1981: 53): directa o indirectamente, los talleres de escritura también operan en la inserción del escritor en una red social, en un horizonte estético-productivo, en un mercado económico y simbólico.¹⁵³ A diferencia de las carreras de Escritura Creativa, esos espacios de formación de escritores para el mercado, “los talleres literarios son espacios de profesionalización para los escritores y espacios de formación para los futuros militantes literarios” (Vanoli, 2010: 142). De hecho, en *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño, el Taller Literario aparece figurado antes que como un espacio pedagógico, uno efectivo-cultural que permite entramar una red.

La mayoría de los que íbamos hablábamos mucho: no sólo de poesía, sino de política, de viajes (que por entonces ninguno imaginaba que iban a ser lo que después fueron), de pintura, de arquitectura, de fotografía, de revolución y lucha armada; la lucha armada que nos iba a traer una nueva vida y una nueva época, pero que para la mayoría de nosotros era como un sueño o, más apropiadamente, como la llave que nos abriría la puerta de los sueños, los únicos por los cuales merecía la pena vivir (7).

A lo largo del siglo XX van emergiendo distintos talleres de escritura en América Latina. Según Liliana Villanueva (2018: 12), que sigue a Jorge Carrión en este punto (2011), se cree que el primer taller surge en Cartagena de Indias en 1962, y en Cuba en esa misma década aparecerían otros tantos. Sin embargo, Villanueva y Carrión olvidan que en la década del cincuenta bajo el auspicio del Centro Mexicano de Escritores, comenzarían unos talleres

¹⁵³ Explica el sociólogo Vanoli que “la organización y participación de las editoriales en eventos, lecturas, ferias y demás instancias donde las comunidades de lectura estructuradas en torno a este circuito de pequeñas editoriales se actualizan en la interacción cara a cara. La gran variedad de eventos e instancias de socialización es fiel testigo de este tipo de prácticas que, según los editores, sirven además como un canal de venta privilegiado donde, al igual que en la venta online, se saltea la intermediación de librerías y distribuidores [...] Sin embargo, y como ocurre a menudo con las determinaciones económicas, el deseo de vender sin intermediarios a través de un canal propio no basta para explicar la compulsión a juntarse, a estar juntos porque sí, a compartir larguísimas veladas y a participar en encendidas discusiones que conforman este tipo de reuniones” (2009: 179). En ese sentido, Vanoli rescata una serie de casos, entre ellos, uno bastante singular: una editorial y ciclo artístico literario nacido de un Taller de Escritura. En palabras del crítico Carne Argentina es una “editorial de catálogo más que atractivo que, nacida de otro núcleo de sociabilidad acaso más subterránea como los talleres de escritura, incurrió en diversos formatos de libros con diseño de vanguardia y presentaciones cuidadosamente organizadas, vinculadas a la performance, que representaron un hecho político cultural en sí mismas” (2009: 180).

ambulantes, colectivos y anónimos que luego quedarán bajo la dirección de Juan José Arreola. Con el correr de los años, Arreola logrará articular lo que hoy es algo más o menos habitual en el campo literario, un proyecto o red multimedial: la enseñanza de la escritura, la publicación de una revista de jóvenes escritores y la producción editorial de libros.¹⁵⁴

Más allá de las reflexiones en torno a las experiencias que originaron el formato contemporáneo del taller, Carrión aporta una hipótesis sugestiva que retoma Villanueva. En lo que respecta a la multiplicación de los talleres, las dictaduras latinoamericanas funcionaron como caldo de cultivo de un clima contra-cultural y alternativo, de nuevas experiencias colectivas y para-institucionales:

En 1975 el poeta chileno Carlos Alberto Trujillo funda el taller literario Aumen, que sobrevivió hasta el siglo XXI y que, por tanto, estuvo activo durante los oscuros años de la dictadura de Pinochet. Los años de las veladas literarias de casa de María Callejas, en cuyo sótano se torturaba sin piedad (como Bolaño recordó en *Nocturno de Chile*). Durante la década de los años ochenta, en plena dictadura, en Santiago de Chile estuvo activo el taller literario de José Donoso, que fue fundamental para una generación de escritores, entre ellos Marco Antonio de la Parra, Carlos Cerda, Roberto Brodsky y Carlos Franz. Para entonces el fenómeno conocido como Universidad en las Caticumbas ya se había convertido en una estrategia de resistencia en el país vecino, Argentina. [...] A falta de espacio público en que reunirse, los talleres se convirtieron, cuando no en centros de resistencia activa, en ámbitos donde practicar la libertad de opinión y de pensamiento. Tras la desaparición del taller de Donoso, en los años noventa el de Diamela Eltit tomó su testigo. La escritora -también chilena- Lina Meruane recuerda así su llegada en 1994 al taller de Eltit: "Su sistema estaba lejos de ser terapéutico, como muchos talleres de esa época. Ella usaba un método barthesiano: el autor sólo podía leer su texto pero nunca explicarlo ni menos defenderlo después de la lectura, porque la premisa era que los lectores nunca tienen al autor al lado para explicarlos y, por lo tanto, el texto debe defenderse solo". A diferencia de tantos otros profesores de escritura

¹⁵⁴ Tal como relata Oscar Mata, Arreola se inició como editor de *plaquettes* en 1950, en compañía de Jorge Hernández Campos, Enrique González Casanova y Ernesto Mejía Sánchez, con una colección editorial llamada *Los presentes*. Produjeron "unas *plaquettes* de 24 cm de alto por 17 de ancho, cuya extensión fluctuaba entre las 8 y las 20 páginas: carecían de página legal, pues se trataba de impresos no destinados al comercio, que se distribuían de mano en mano" (2002: 187-188). A partir de 1952, como becario de la primera generación del Centro Mexicano de Escritores, junto con los compañeros del Centro y amigos del Colegio de México formaron un taller literario ambulante que se reunía en el Colegio, en el café Kikos, en el Fondo de Cultura y en la Facultad de Filosofía y Letras" y que carecía de director o jefe (188). Para 1954, Arreola "edita los primeros 50 títulos de la colección de libros también llamados *Los Presentes*. Junto a textos de escritores mayores, en esta serie da a conocer una legión de escritores jóvenes: Carlos Fuentes y Julio Cortázar se cuentan entre ellos. Y en fin, en 1958 y 1959 publica 28 *Cuadernos del Unicornio*, que divulgan obras iniciales de escritores [...] Mientras que la revista *Mester* (1964-1967), que dirigió Arreola, recoge en sus doce números los primeros textos de escritores luego destacados, como José Agustín, Elsa Cross, Hugo Hiriart, Federico Campbell, José Carlos Becerra, Homero Aridjis, Jaime Sabines, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis y Vicente Leñero (Martínez, 2001: 171-172).

creativa, Eltit –que ha destacado en entrevistas la cercanía que permite el taller, en contraposición a la distancia propia de las aulas universitarias– había reflexionado teóricamente sobre la pedagogía específica que reclama el trabajo con escritores emergentes en pequeños grupos. Meruane sostiene que su maestra usaba un método lacaniano en el comentario de los textos y que podía ser muy dura a la hora de diseccionar las propuestas de sus alumnos, lo que debía ser interpretado como un reconocimiento: sólo lo que se reconoce como interesante y con potencial merece el esfuerzo de nuestra lectura atenta y crítica. "Ese taller, y la propia Eltit, eran una máquina de lectura", concluye Meruane. Durante sus cerca de cuarenta años de vida, el taller del escritor argentino Abelardo Castillo en Buenos Aires ha seguido el principio de la Gestalt: la palabra de los alumnos dirige la clase, el maestro se limita a dar orientaciones, pautas, claves de lectura. Los buenos talleres se convierten, con el paso del tiempo, en eslabones de la historia cultural. Una adolescente que a los dieciséis años había ingresado en el taller de Castillo, Liliana Heker, fundaría en 1978 su propio taller, al que acudirían con el tiempo, entre otros, Pablo Ramos y Samanta Schweblin (Carrión, 2011).

En cuanto a lo que respecta al Río de La Plata:

Alberto Laiseca creía que los talleres de escritura se habían iniciado con el fin de ‘buscar un yeite’ debido a la endémica falta de dinero que sufren los que se dedican a escribir en nuestras latitudes. Según Laiseca, el taller “empieza por motivos mercenarios y después se da otra cosa: el taller crece y crece”. Mario Levrero inició sus legendarios talleres a fines de los ochenta en Buenos Aires, al mismo tiempo que Laiseca. Levrero se había quedado sin trabajo luego de que cerrara la revista de entretenimientos donde era director editorial. Poco tiempo después de esa primera experiencia, llevó la práctica de los talleres al Uruguay y hasta su muerte en Montevideo en 2004 se dedicó a preparar a otras personas para la continuidad de su enseñanza (Villanueva, 2018: 13).

¿Pero cuáles fueron las propuestas de enseñanza de estos talleres? ¿Qué nociones de enseñanza de la escritura, de autor, de obra, de estética podríamos dirimir, al menos de modo general, a efectos de permitimos trazar un contrapunto tanto con los programas de Escritura Creativa como con la EDDE de Bellatin?

En líneas generales, los talleres de escritura se caracterizan por asumir la imposibilidad no de enseñar a “escribir”, sino de enseñar a “ser escritor”. Así planteado el asunto, la pedagogía del taller parte de una distinción primordial que podríamos resumir de la siguiente manera: escribir es una tecnología estético-comunicativa, mientras que “ser escritor” supone la asunción o el ejercicio imaginario de una subjetividad dentro de un paradigma estético e histórico concreto o la composición singular de un gesto o de un estilo que articule una línea de contemporaneidad, un punto de fuga o un acontecimiento. ¿Es esto lo que, aparentemente, sería lo inenseñable? Sin embargo, el horizonte teórico-pedagógico de cada taller es aún más complejo que esta distinción.

Mientras que Castillo dice “enseñar a aprender” (palabras, técnicas, experiencia, lecturas), Heker entiende que un escritor aprende de “las críticas que le hacen otros”. En estos dos talleres “la dinámica de trabajo es similar: se leen los textos en voz alta y se critica en grupo” (Villanueva, 2018: 15). En *Los detectives salvajes* (1998), Bolaño le dedicó unas satíricas páginas a este método, presentándolo como una dinámica perezosa.¹⁵⁵

Para Uhart, por ejemplo, un taller es “solo un motivador y no todos van a salir escribiendo, el taller puede servir o no”. Las clases de la escritora articulan el comentario del texto, sin que eso suponga una demanda crítica y luego lee textos literarios en voz alta para, finalmente, desarrollar algún tema técnico o teórico: la adjetivación, el uso de metáforas, la construcción de personajes o diálogos, los mitos griegos (Villanueva, 2011: 16).

Levrero y Laiseca por experiencia o convicción prefirieron alejarse de las metodologías más clásicas y optaron por trabajar con consignas y ejercicios de escritura que, a tono con sus obras, cultivan el desarrollo de la imaginación, el trabajo con lo onírico, la estimulación sensorial en el mundo y la construcción de situaciones disparatadas o delirantes (Villanueva, 2011: 17). Para Laiseca, la enseñanza de la escritura no se dirige en los ejercicios que pretenden perfeccionar una técnica, sino que apuntan a cultivar o producir una experiencia extra literaria (física teórica, astrológica, cualquiera) o, como dice Selva Almada en el documental *Lai* (2018) dirigido por Alejandro Milán Pastori, “tenía un método que lo acercaba más a un maestro zen que a un maestro de talleres de escritura”: por una aplicación pedagógica del *wu wei*. Se trata de la experiencia total (y final) de ocio dice Barthes (2005: 218), es el principio taoísta que significa “no acción”, es decir, fluir sin influir, vivir sin interrumpir, favorecer sin impedir. De igual manera, Levrero entiende que las consignas técnicas o teóricas “no tocan las cosas esenciales”, es decir, contactar con los sueños, con un espacio espiritual que linda con el inconsciente, donde la literatura anida, pues el arte es hipnosis: “una máquina para hipnotizar a otras personas, para transmitirle vivencias o experiencias anímicas que no se traducen en hechos perceptibles” (Silva Olazabal, 2014 [2004]: s/p).

¹⁵⁵ Escribe Bolaño: “Hasta entonces yo había asistido cuatro veces al taller y nunca había ocurrido nada, lo cual es un decir, porque bien mirado siempre ocurrían cosas: leíamos poemas y Álamo, según estuviera de humor, los alababa o los pulverizaba; uno leía, Álamo criticaba, otro leía, Álamo criticaba, otro más volvía a leer, Álamo criticaba. A veces Álamo se aburría y nos pedía a nosotros (los que en ese momento no leíamos) que criticáramos también, y entonces nosotros criticábamos y Álamo se ponía a leer el periódico” (1998: 13).

La pedagogía de Arreola era aún más compleja.¹⁵⁶ Se asemejaba a Castillo en resaltar la importancia de los clásicos y del conocimiento sintáctico en la formación de un escritor, como en practicar la devolución crítica y utilizar el formato “clase”. Pero la concepción de la enseñanza de la escritura y la imagen de la literatura que asume el mexicano es más similar conceptualmente a la de Levrero y Laiseca. Ignacio Solares recuerda en su novela *El espía del aire* (2001) la primera clase que tomó con Arreola en la que el escritor comparó el arte de escribir a la de un violinista (orden práctico), pues aunque se aprenda la técnica, nadie puede enseñar a “escribir artísticamente” (orden estético), sino apenas abreviar un camino “hacia sí mismo” (vía el cultivo del estilo propio), que implica una distinción entre “lenguaje vivo y palabras muertas” (esto es, distinguir las “criaturas vivas que están siendo y haciéndose en nosotros” de los “objetos ya consumados” y, por lo tanto, muertos). El escritor es, así mirado, una suerte de *médium* que en su trance espiritual practica una actualización cultural y estética. Allí reside lo literario y lo in-enseñable que sólo puede ser descubierto por uno mismo.¹⁵⁷

En este contexto latinoamericano, no resulta extraño que la configuración de una EDDE se presente como una experiencia inclasificable que se distancia al mismo tiempo de los modelos de Escritura Creativa como de los Talleres de Escritura. Alberto Chimal, novelista, dramaturgo y ensayista mexicano, permite apreciar esta doble división de la enseñanza de la escritura que la EDDE opera en el campo:

Hay quienes desconfían de los profesores, talleres y escuelas de creación literaria, que en México se han multiplicado en las últimas décadas con base en el ejemplo de un puñado

¹⁵⁶ En 2011, un grupo de escritores encabezados por Méndez Baillet, salieron de la escuela de la SOGEM y fundaron el Colectivo Juan José Arreola que operará otra escuela de escritores, pero trabajará como una cooperativa de profesores. Desde entonces la escuela-taller funciona en el centro cultural ubicado en la que fuera la casa natal de Arreola.

¹⁵⁷ Cito el fragmento: “—Sé que a nadie se le puede enseñar a escribir artísticamente, así como nadie puede ser violinista si no lo es desde antes de tener un violín entre las manos. Pero alego a la convicción, diariamente renovada por la experiencia, de que a un escritor se le puede abreviar el camino hacia sí mismo, hacia su técnica y su propio estilo, si se le ayuda a distinguir entre el lenguaje vivo y las palabras muertas. Desabroché su apretado chaleco de lana —estábamos en pleno verano— y se puso a pasear entre los pupitres, extendiendo hacia nosotros sus largos dedos de hipnotizador. —Yo vengo a dialogar con ustedes, pero no en plan de maestro, sino de compañero interesado en la creación literaria, en lo que todavía hay de misterio en la ordenación armónica de las palabras, y en el trance espiritual que hace posible lo imposible: transmitir por escrito la experiencia más íntima de que seamos capaces. [...] — Aunque las creaciones del espíritu estén ya hechas, y sean previas a nosotros, no debemos verlas bajo ese aspecto, casi fatal, de las cosas consumadas en que ya no podemos intervenir, sino como criaturas vivas que están siendo y haciéndose en nosotros, que buscan nuestra materia para abandonar, siquiera sea transitoriamente, su mera condición de papel, de piedra, de lienzo. Por eso la verdadera cultura consiste en actualizar el pasado, haciendo de sus elementos vigentes una vivencia personal” (Solares, 2001: 20–21).

de precursores, como el grupo Mester de Juan José Arreola y la escuela de la Sociedad General de Escritores de México. Y en muchos casos la desconfianza no es injusta: abundan quienes reducen todo a la artesanía (a “la oración peinada y el gerundio bueno”, escribe José Manuel Prieto), pero más aún los profesores desprovistos de todo conocimiento, los gurús de medio pelo –esos que premian a los alumnos que más los adoren– y los que se especializan en el halago desmedido de cuanto se les da a leer: el taller como terapia de grupo (2007).

Si al comienzo de este apartado nos deteníamos en el “nombre” de la Escuela Dinámica de Escritores fue porque, como señala Chimal, esos otros nombres –Taller y Academia– parecerían disimular, por un lado, la jerarquía de la enseñanza y lo escolarizable de la “literatura” reemplazándola por una dudosa cuestión colaborativa y práctica junto a un falso discurso de lo “in-enseñable” o, por otro lado, asumirla sin mayores riesgos sometiendo a la experiencia artística y estética a la lógica profesional de las ciencias y al exitismo de los premios y del mercado. Esa es la “desconfianza” tan imaginaria o como real que advierte el mexicano en ambos modelos.

Este panorama, experiencias más o experiencias menos, fue lo que se le figuró a Bellatin al momento de interrogarse por la posibilidad de una escuela semejante.¹⁵⁸ En ese sentido, se propuso pensar la enseñanza no como una institución propia (el taller) o ajena a sí mismo (la escuela), sino como una práctica emergente de su propia obra, pero que a la vez se extiende más allá de forma colectiva y relacional. Como sus libros, experiencias estéticas y performances, la EDDE también gira en torno a una suerte vacío. En ese sentido, la gran invención de Bellatin es vaciar a la escuela de escritura y, simultáneamente, vaciar la enseñanza de la escritura de toda escuela. Estos son, sin dudas, los aspectos que más han trascendido en la prensa y en la crítica. Pero que, paradójicamente, no han sido analizados en detalle. Vayamos por parte.

¿Qué significa, más profundamente, una escuela de escritores en las que está prohibido escribir? Bellatin ofrece una respuesta en la introducción a *El arte de enseñar a escribir*:

Es decir, que los alumnos, tal vez deba decir los discípulos de un número grande maestros, no pueden llevar a ese espacio sus propios trabajos de creación. Ellos deben, en lugar de cotejar sus textos, tener la mayor cantidad posible de experiencias con creadores en plena producción. No

¹⁵⁸ En una entrevista aparecida en *El universal* el 6 de agosto de 2001, a propósito de la fundación de la EDDE, Bellatin la propone como una institución totalmente atípica en relación con el “panorama actual”, y la compara con la Escuela de Escritores de Escritores para marcar el sentido “anti-escolástico” de la EDDE por no tener programa y no otorgar título profesional. En *El arte de enseñar a escribir* Bellatin afirma que “no se quiere llegar al espacio convencional del taller literario, ni tampoco al lugar de lo académico. En ningún momento está en juego el conocimiento tal como se lo suele comprender” (2006: 11).

es posible enseñar a escribir, ésta puede ser la premisa de una escuela semejante y, precisamente por eso, es imprescindible su creación y mantenimiento (2006: 9) [...] Aunque habría que recapacitar y preguntarse qué es lo que define a un escritor. Puede tener que ver con la conciencia que se tenga de lo que se está escribiendo. Con la posibilidad de leerse a sí mismo. Con advertir los distintos elementos que conforman un sistema de escritura. Poder discernir cuándo se está siendo fiel a las reglas que emanan del discurso, o se están poniendo en práctica una serie de ideas que tienen que ver más con un “deber ser” que con la escritura personal. Se pretende por eso que los discípulos adquieran una conciencia, lo más clara y objetiva posible, de cuáles son sus potencialidades, de los modos particulares que poseen para conformar sus textos (2006: 11).

Es casi un lugar común de los talleres literarios partir de esta premisa. Esto, a veces, parece ser un simple *lei motiv*, o una corrección política en la medida que la mayoría de los talleres no asume una metodología radical a la altura de semejante axioma. Para la Escuela de Bellatin, nada de *lei motiv*, se trata de una premisa teórica fundamental, probablemente ética y, por lo tanto, demanda una salida pragmática: sostener que la escritura (y no la literatura) es de un orden que nada tiene que ver con lo enseñable significa que no sólo no se “puede ni debe enseñar a escribir” sino que, en realidad, la escritura “no enseña absolutamente nada” (2006: 11). Por esto último la escuela es, necesariamente, un espacio vacío.

No hay nada de oscuridad en tales postulados, son absolutamente literales. Lo único fijo de la EDDE es su espacio físico: la Casa Refugio Citlaltépetl, un espacio dedicado a albergar escritores y artistas refugiados, pero que también funciona como centro artístico y cultural. Por lo demás, la institución es puramente dinámica. Lo que quiere decir que carece de todo programa curricular, no hay cursos ni profesores regulares, mucho menos “clínica de obra” ni, por supuesto, escritura. Como dijimos, esa es la “regla de oro”: está prohibido escribir. Se trata de la metodología más sensata que la premisa de la imposibilidad de enseñar a escribir podría asumir. Es decir que, en las sesiones de la escuela, en general muy breves, los alumnos tienen reglamentariamente prohibido someter a sus maestros transitorios a la lectura o evaluación de sus escritos. Y si esta apareciera, sólo podría ser un simulacro o experimento totalmente ajeno a la obra del discípulo.

La noción de “leerse a sí mismo” y la forma lateral, extra-literaria o experiencial de acercarse a ella recuerda, en efecto, las propuestas de Laiseca, Levrero e, incluso, de Arreola. José Agustín, que participaría en el 2003 del *Congreso de Dobles de Escritores* orquestado por Bellatin, recordaba allá por el 26 de junio de 1985, en la revista *Unomásuno*, que Arreola “tenía la capacidad inmensa de poder reconocer los estilos incipientes de cada quien y ayudarlo a desarrollarlo”. Sin embargo, las teorías y

métodos que asume la EDDE, la completa invención pedagógica que supone, va mucho más allá de todos estos casos. Si bien es cierto que, como en otros talleres, la EDDE pretende que los discípulos adquieran una conciencia de sus “modos particulares”, estos modos no podrán coincidir con la reproducción de un “deber ser” de la escritura. Bien mirada la cosa, la escuela basa su pedagogía en una noción clave en la obra de Bellatin, la de “retórica”. De hecho, el mismo Bellatin alude directamente a ella en su presentación de *El arte de enseñar escribir*. La literatura, dice el escritor, parece caracterizarse por carecer de una “retórica predeterminada que haya que seguir –y si esto existiera y se acatara daría como resultado precisamente una mala literatura” (10). ¿Pero cuál es el sentido de esta introducción categorial, y por qué se relaciona con la posibilidad de enseñar y de encontrar una voz propia?

Como vimos anteriormente (cfr. 3.1 y 5.2), la noción de retórica aparece en Bellatin no sólo en relación con la búsqueda de una voz propia, sino también con los modos de pensar su obra respecto del boom y de la literatura latinoamericana. En un principio, su escritura se vuelve reaccionaria y pretende escapar no sólo de esa, sino de toda retórica, y eso origina una estética parca orientada al vacío. Con el cambio de siglo, se produce un desplazamiento estético y conceptual. Entiende que todo discurso supone una retórica y, por eso mismo, no hay punto de fuga posible. A no ser que se asuma la lógica de la simulación, es decir, una retórica pero falsa, alejada de cualquier “cómo” del decir, creada como ambientación vacía o artificio discursivo y que, por eso mismo, pueda despertar o perturbar en el lector interpretaciones de todo tipo. Para Bellatin la mala literatura es una forma carente de interrogación, que no ha vuelto la mirada hacia su propio proceso, que reproduce (sea por academicismo o por mercado) un “deber ser”. La reflexión estética de Bellatin delata una gran preocupación por la imagen de la literatura que la EDDE no puede sino replicar prismáticamente: enseñar a escribir, sí, pero sin escribir. Quizás así, hipotetiza Bellatin, el escritor se pueda salvar de las garras de la literatura entendida como institución a reproducir, tradición y patrimonio a amplificar, en suma, museo petrificado.

Con esas orientaciones, semejante proyecto se instala, como el páramo de *Jacobo el mutante*, en

las fronteras, donde de algún modo se desdibuja aquello que conocemos como literatura y se forma un cuerpo en el cual el ejercicio de la escritura toma la categoría de práctica artística [... y por eso] se examinan asuntos, no únicamente relacionados con la literatura sino, especialmente, con las maneras de las que se sirven las demás artes para estructurar sus

narraciones” [...] Como es obvio, la frontera se configura con dos espacios que permiten pensar que la práctica literaria es capaz de transformar asimismo en literatura el ámbito de las demás artes. Se trata tal vez de orientar a los escritores para que se ubiquen en los límites de lo literario para advertir que el ejercicio de la escritura es un arte más, y que está sujeto a los movimientos y reglas que se manejan al considerar la experimentación artística como parte de un todo que no se fragmenta en cada uno de las practicas particulares (*El arte*, 2006: 9).

Así las cosas, una vez prohibida la escritura para los discípulos dentro de los marcos de la escuela, la única práctica lícita es el contacto con la imagen, esa forma heterogénea pero común a todas las artes, no sólo a través de otras artes, sino también de otras prácticas: el primer curso “Hesycaste” fue dictado por Laura Benetti, la psicóloga que, usando la terminología del propio Bellatin, lo curó de su enfermedad de escritura (*Underwood*, 2004). En términos más concretos, la escuela está dividida en tres líneas de trabajo: composición (cómo producir un sistema dentro de los textos), contenidos (cómo el sistema producido por los textos va más allá del puro contenido, en incluso de elementos históricos, nacionales, incluso estéticos que pueden o no fundirse con la forma) y formas de construcción (cómo se puede construir o narrar desde cualquier arte e, incluso, desde cualquier discurso).¹⁵⁹

En una entrevista, Bellatin se refirió a esta pedagogía tripartita como “despejar, acampar, curar” (2008/17/11). Si bien el escritor no ofrece mayor aclaración del asunto, podríamos arriesgar una interpretación: no habría posibilidad de componer, sino despejando las retóricas instaladas; para eso es preciso asentarse en tal campo, no como adquisición de un logos histórico-estético, sino como el despliegue de un conocimiento formal (y jurídico) de los sistemas de reglas y preceptos, por un lado, y la asunción ética de un conocimiento de

¹⁵⁹ Cito en extenso: “En la primera se discuten asuntos relacionados con el lenguaje literario. Se experimenta con aspectos concretos del ejercicio de escribir como el punto de vista, la primera persona, el uso o desuso de los adjetivos, la utilización de distintos tipos de modos, técnicas o formas capaces de hacer que se produzca una suerte de sistema dentro de los textos que se pretenden crear. La segunda línea está relacionada con los contenidos. Es difícil hacer comprender que los contenidos no son importantes en sí, sino que, por encima de ellos, se encuentra la forma de abordarlos. Conlleva cierta dificultad que se entienda cómo en una escuela de escritores se puede hablar tanto de Faulkner como de Kafka sin que tenga mayor importancia lo que se diga de ellos, sino donde lo fundamental es advertir qué elementos, qué puntos son los que se abordar en la discusión. En estas sesiones, el autor o el tema no son sino meros pretextos para establecer un diálogo literario. Por otra parte, abordando la tercera línea de trabajo, estoy convencido de que las formas de construcción narrativas son casi imposibles de mostrar desde la misma literatura. Como en ella no parece contarse con una retórica predeterminada que haya que seguir –y si esto existiera y se acatará daría como resultado precisamente una mala literatura– me parece importante acudir a las formas de construcción de otras artes, para desde la visión que ellas presentan contar con una perspectiva del arte de narrar. Ver que así como la escultura, la pintura, la arquitectura, la danza o la fotografía cuentan con elementos narrativos que, de alguna manera están fuera de lo que en sí se narra, en la literatura ocurre lo mismo, a pesar de que una serie de ideas establecidas digan lo contrario: que se debe escribir siguiendo una serie de preceptos donde muchas veces se confunde la forma con el contenido” (*El arte*, 11).

sí, por el otro; y allí, finalmente, uno cura la escritura. Podríamos entender esto último en el sentido de una curaduría estética, puesto que la noción de “escritura” equivale a producir un montaje de la propia obra, reorganizarla y reconstruirla a partir de otras lógicas. Pero como adelantamos, también tiene un sentido estético-psicoanalítico. Curarse de la escritura es desembarazarse del trance de escribir por escribir, de la máquina frenética, de la reproducción azarosa o vagabunda para, de alguna manera, encontrar una forma, construir un sistema, inventar una máquina. O, en los términos de Bellatin, *domesticar la escritura* (cfr. 2.1). Volviendo al psicoanálisis, esto implica la asunción de una extimidad en la enseñanza artística: llegar por lo Otro (artes, todo tipo de discurso, multiplicidad de maestros, vacío de programa, no-escritura) al Yo (el proceso y no el resultado, el sistema más allá del contenido o la forma, en suma, la invención literaria) que, al final de cuentas, nunca irá a ser “la voz propia”, sino más bien la presencia de un cuerpo extraño en “nosotros mismos”. Esto es un adentro-afuera, la frontera en tanto tal, un espacio ajeno, pero absolutamente privado.

La respuesta del mexicano a la interrogación por la enseñanza de la escritura, su invención pedagógica, es categórica: no se trata de una simple escuela, sino de una obra de arte en sí misma. Difícil sería no advertir en todo esto una tesitura estética.

Philippe Ollé-Laprune sostiene que el rasgo más sobresaliente de la EDDE es que “está hecha de la misma materia y tiene la misma textura que la propia literatura” (*El arte*, 64). En esa misma línea, Bellatin sostiene que la EDDE es, en realidad, un “simulacro de escritura” que ni siquiera existe “dentro del plano de lo real”, puesto que lo que une sus integrantes es “el vacío en el cual se sustenta el arte” y, gracias a una “participación comunitaria y anónima, la escuela puede ser vista como una obra de arte en sí misma”, un espacio que hace evidente que “la obra como solemos entenderla tiende a difuminarse para dar paso a procesos más que a resultados”, se trata más bien “de una gran instalación”, y “las fronteras, quiero creerlo, quedan abolidas” (*El arte*, 13).

Desde otra óptica, bien podríamos entender a la escuela como un proyecto ideado bajo el modelo del teatro, uno alternativo, donde lo que tiene lugar no son situaciones de comedia o drama, sino escenas o simulacros de escritura, en las que los maestros (no necesariamente escritores, no necesariamente artistas) despliegan, ahora en público, su práctica: “una escuela como esta sería un ‘espectáculo de realidad’ [...] o una vasta *performance*. Pero una *performance* donde el espectáculo sería indiscernible de sus espectadores, un poco como sucede en las *performances* del artista británico Tino Sehgal”

(Laddaga, 2007:130). La comparación no puede ser más oportuna, puesto que los paradigmas del teatro y de la danza –Bellatin también ha dictado cursos para bailarines y actores– ponen el énfasis, según Tino Seghal, en la “transformación de actos en lugar de la transformación de materiales, la continua implicación del presente con el pasado en la creación de presentes ulteriores en lugar de una orientación hacia la eternidad, y la simultaneidad de la producción y la deproducción en lugar de una economía del crecimiento” (Bishop, 2005: 217).

Las experiencias que comparten los maestros en *El arte de enseñar a escribir* versan sobre estas conjeturas. El fotógrafo Gerardo Montiel Klint insta a sus alumnos a evocar desde la intertextualidad de medios “mundos imaginarios en donde se perciba una atmósfera sacra, estados rituales místicos o el sentido del ser” (63). El escritor Sergio Pitol sostiene que “la libertad que reina en la Escuela Dinámica de Escritores potencia la imaginación y establece un tiempo y lugar propios a la creación” (74). La escritora y guionista Giovanna Pollarolo admite haber dudado de la existencia de un proyecto semejante cuando Bellatin la invitó en Lima a dar un curso en la EDDE, y no entender cómo enseñar según esas reglas hasta que percibió cómo Bellatin había “resuelto” su pedagogía mostrando los procesos creativos de cocineros y escultores, de psicoanalistas y arquitectos, dejándole al discípulo la elección de dónde posar la mirada, la orientación imaginaria de la experiencia, el punto donde marcar su propia ruta (76). En esto también concluye el escritor Iván Thays, quien piensa que la escuela se caracteriza por “dramatizar” una experiencia creativa: poco importa el resultado, su justo objetivo se logra cuando “el ejercicio literario de un grupo de alumnos se realiza sin interferencias, todos los días, como un ritual o una ceremonia íntima, desde la primera clase hasta el resto de sus vidas” (90). De ahí que *El arte de enseñar a escribir* no incorpore ni la nómina de alumnos, ni ninguna de sus producciones. Sólo la palabra de algunos de los maestros, el programa que se fue formando un poco por azar y otro poco por deseo, y la descripción de cada curso.

El coro de maestros concluye con la voz de Volpi que define a Bellatin no sólo como un creador, sino como un “inventor infatigable” de “todo tipo de experiencias imaginarias y críticas: libros, videos, fotografías, *performances*, exposiciones, piezas teatrales...” y ¡escuelas!, podríamos agregar. Este desfasaje de la “creación” a la “invención” señala, como venimos repitiendo, que la intervención de Bellatin se ubica un punto más allá de sus historias y relatos e incluso de su relieve formal. Radica, más bien, en una búsqueda por reconducir “la experiencia estética a través del diálogo con otros creadores y disciplinas” (94). Es decir, más allá esa institucionalización genérica que llamamos literatura.

Daniel Link, catedrático y escritor, transitó la escuela como maestro. Y si bien su curso aparece en la descripción curricular del libro, su testimonio –como el de otros– no quedó registrado en *El arte de enseñar a escribir*, pero sí en un artículo de la revista *Landa*, y es crucial recuperarlo también aquí, pues sintetiza ejemplarmente mucho de las ideas que estuvimos presentando. Según Link, la experiencia de la escuela dirime la enseñanza de la escritura y la formación del escritor en el “orden de lo imaginario”, colocando la institución “bajo el signo de la conversación socrática”. Así las cosas, lo primero que un escritor debería aprender “es volverse irreconocible a sí mismo, es encontrar en su lugar un espacio vacío, precisamente eso que lo transforma (que podría llegar a transformarlo) en una ‘forma-de-vida’” (2012: 1). Es evidente que esta “operación” se encuentra desarrollada “en todos y cada uno” de los libros de Bellatin (2012: 2). Pero, además del vacío (de la escritura y de sí), lo que se repite también son sus formas de planteamiento: la paradoja y la bipolaridad.

Esto que señala Link nos remite, una vez más, al nombre *Escuela Dinámica de Escritores*. Analizamos en detalle los términos “escuela” y “dinámica”, y aunque reflexionamos acerca de la escritura y la figura del escritor no nos detuvimos directamente en el tercer concepto que articula la escuela: “Escritores”. Este deslizamiento del nombre es fundamental, no sólo porque separa la escritura de su esencia, sino que la vuelve completamente fútil. Una escuela semejante permite que cualquier persona pueda convertirse en un “Escritor” (graduado, con diploma en mano) sin escribir ni dedicarse a ello. Es como si la Escuela de Bellatin resignificará en alguna medida el lema de Lamborghini: publicar, después escribir.

No sería precipitado, entonces, afirmar que con la EDDE terminamos de apreciar un momento de inflexión en la producción de Bellatin en el que un conjunto de operaciones y formulaciones conjeturales de diversos problemas adquieren una orientación específica por la vía regia de la imagen. Sin embargo, para terminar de dimensionar esta inflexión es necesario que nos detengamos en la otra obra expandida: *El congreso de dobles de escritores*.

7.2. El congreso

El congreso de dobles de escritores, no menos polémico que la escuela, fue realizado entre el 19 de septiembre al 1 de noviembre de 2003 en el Instituto de México en París. Como se puede leer en diversos artículos periodísticos y entrevistas, la particularidad de este encuentro de escritores fue que los mismos se encontraron ausentes. Es decir que fue la ausencia conjurada como negación de toda esencia lo que estuvo presente en cada aspecto de la obra. Explica Jorge Volpi: “una exposición que no es una exposición, organizada por un curador que *no es* un curador, un novelista que *no es* un novelista, en la que invita a otros tantos escritores que *no* estarán presentes” (*Escritores*, 226). Los invitados fueron Margo Glantz, Salvador Elizondo, Sergio Pitol y José Agustín.

Ese vaciado, explica Bellatin, tuvo un propósito bien sencillo: trasladar “sólo ideas” más allá de un “contexto” o “circunstancia” como puede ser la presencia del autor. En un reciente libro, *La realidad que intenta parecerse*, Bellatin recuerda el evento e insiste: “La puesta en escena no era un juego. Era algo que me había importado mucho desde siempre: saber si los textos pueden trascender el contexto” e, incluso, “el cuerpo del creador” (2019: 10). La importancia de los dobles, en ese sentido, fue decisiva. Pues “se decía que iba a estar Elizondo, que era una especie de mito en la literatura”. La puesta se proponía explorar de modo directo la fetichización o mitificación de la figura y el cuerpo del escritor.

Puesto que se trataba de una experiencia estética en sí misma, el congreso se armó al igual que la escuela como “una gran obra de teatro”. Sin embargo, lejos estuvo este *no-curador* de resucitar el autor para volver a matarlo, puesto que aunque ausente, sus palabras (sus textos) eran pronunciadas ¡y gestualizadas! por dobles (“representantes”, dice Bellatin), “quienes durante seis meses fueron entrenados –por decirlo de alguna manera– en diez temas por los propios autores” (*Escritores*, 4). Ellos fueron: Gabriel Martínez, Cecilia Vázquez, Marcela Sánchez Mota, Héctor Bourges Valles. Resaltemos el término *entrenado*, caro a Bellatin para nombrar el proceso no de trabajo, sino de *adiestramiento* de las producciones artísticas.

Estas precisiones bien conocidas por la crítica a veces obvian un detalle crucial: la dinámica de la *performance*. El Congreso sucedió en una sala donde se dispusieron cuatro pequeñas mesas, dos sillas por mesa, un micrófono y un “menú literario” con los temas creados por los escritores. Por lo tanto, a la vez que los textos se ofrecían “en forma personal” (cara a cara), las voces de los representantes, amplificadas por el micrófono, podían oírse, simultáneamente, en toda la sala (*Escritores*, 4). Recordemos que se trata de escritores de México en París, por eso a las voces de este coro hay que sumar la de “un traductor que trata de atender al tiempo las cuatro mesas”. Así presentado el Congreso, no sólo cuestiona cualquier objetividad, sino fundamentalmente “el sentido temporal de lo literario, casi siempre atado a una suerte de pesado”, pues la “mediación” estaría a la sazón de insertar tal experiencia “en lo imprevisto de un futuro” (6). Dice Bellatin:

Lo genial con el Congreso es que la obra se llevaría a cabo de acuerdo a cómo el público iba a armarla, de acuerdo a qué cosa iba a suceder, ¡el terror del futuro! ¿No? Yo como escritor tengo una referencia al pasado, o sea yo tengo un texto, es lo real, entonces lo corrijo, lo rompo, lo quemo, porque ya lo tengo, la cuestión del futuro era un reto para mí. Por otro lado, era una pieza de arte que fue hecha en una sala de arte. Fue una instalación en la cual los mismos elementos de instalación eran, no los que estaban allí, sino los autores verdaderos que se prestaron a eso (Azaretto, 2009: s/p).

Esta cuestión del futuro nos demanda introducir aquí una precisión de un comentario formulado en el sub-apartado anterior: el modo de teatro que más influye en Bellatin, o al menos en el *Congreso*, es el de Tadeusz Kantor. No tanto porque una obra del propio Bellatin (2006) evoque la del artista polaco, *La clase muerta* (1975), sino porque este deseo de insertar en la experiencia estética lo “imprevisto de un futuro” es algo propiamente kantoriano: una obra de teatro no se contempla, decía, se vive (17). Lo que el dramaturgo quería señalar con esto era la imposibilidad de la distancia teatral (198-199), por lo que el teatro se *hacía* a la vista del público, esto quiere decir que Kantor no era apenas un director, sino aquél que intercedía en el pasado y el presente ya escrito o ensayado de las obras, en la medida que intervenía el escenario dirigiendo los ritmos y dando instrucciones a sus actores mediante un lenguaje gestual. Este procedimiento se proponía distanciarse de una idea contemplativa de obra, pero manteniendo la noción de autonomía del espacio teatral, es decir, entendido como algo cerrado sobre sí mismo –lo que nos recuerda a la noción de mundo autónomo del propio Bellatin–. Lo que se lograba, según Kantor, antes que dirigir la obra, era crearla en cada momento. Por otro

lado, la comunicación gestual lograba insertar al futuro en la obra a través de la imprevisibilidad interpretativa: logrando que “el desarrollo de los acontecimientos” sea “espontáneo e imprevisible” (17-18).

Volvamos al congreso. Cabe aclarar que no hay registros fílmicos del mismo, pero sí un libro bilingüe: *Escritores duplicados / Doubles d'écrivains* (2004). Allí, además de los “temas” desarrollados por cada autor, un prólogo de Bellatin y un epílogo de Volpi que precisan ese y otros experimentos, se nos muestran las fotografías del proceso de “entrenamiento”. Esa misma mostración del artificio que en el libro otorga un cariz de seriedad a la maliciosa e irónica intervención, fue exhibida originariamente en el congreso. La mayoría de los dobles traspasaban los géneros y/o las edades. Mientras que la *performance*, paulatinamente, se fue vaciando: “El Congreso duró un mes. La primera semana había dobles. Durante la segunda semana se proyectaban videos de los dobles recitando los textos Luego, ya no había absolutamente nada. O bueno, sí: fotos y videos” (Azaretto, 2009: s/p)

Otro detalle que en este contexto se vuelve insoslayable es la edición del libro. Cuando el fondo es blanco, las letras son negras. Cuando el fondo es negro, las letras son blancas. En la portada el libro no tiene título, en su lugar se ven los nombres de los invitados y, en el inferior, se lee “Un proyecto / un projet de Mario Bellatin” junto a una foto de su rostro. En la portada no hay sinopsis sino cuatro objetos que se asocian a los escritores por medio de sus nombres. Si abrimos el libro, la “carátula” que separa a un escritor de otro es su nombre a la derecha y, a la izquierda, el duplicado del nombre pero invertido, como visto a través de un espejo. Luego es importante señalar que en el entrenamiento de Martínez, el “representante”, el primer contacto que tiene con Glantz es con su imagen antes que con su persona. Después nos encontramos con los diez textos de Glantz y, finalmente, con las fotografías: son tiras de fotos minúsculas que se van agrandando a medida que pasan las semanas (uno, dos, tres y cuatro) hasta que una solo foto ocupa dos páginas del libro. Entonces, se aprecia lo obvio, el libro en sí es una acción plástica que homenajea el negativo fotográfico, esa suerte de camino estético que anteriormente analizábamos, a la vez que pone el autor en el lugar de la imagen y su campo de operaciones en una situación teatral: la del representante y sus gestos.



Figura 22. Carátula



Figura 23. Glantz como imagen



Figura 24. Glantz en persona



Figura 25. Proceso de entrenamiento

La conclusión de Bellatin “sobre los efectos de aquella experiencia pura de presente” en el público fue “tajante: ‘no pasó nada’” (Link, 2015: 263). Es decir: “El público no sabía, ni los académicos ni los estudiosos de la literatura latinoamericana estaban enterados de que algo así iba a suceder. Llegaron a la sala y se molestaron al constatar la ausencia física de los autores” (*La realidad*, 2019: 9). Ese era, justamente, el principal interés del escritor: indagar en la molestia que era capaz de producir una experiencia semejante. La “gran sorpresa” era necesaria, dice Bellatin: “ese instante era justo el que yo había estado buscando para hacer la pregunta: ¿a qué vino a un congreso? ¿A tomarse una selfie? ¿Vino para un autógrafo o a ver la vestimenta del autor? ¿O está acá para escuchar las ideas, porque ahí está presente mucho del pensamiento actual de estos autores? (*La realidad*, 12). Quizás al público no le pasó nada, es decir, no fue capaz de convertir esa vivencia en una experiencia de otro tipo. Pero para Bellatin, y quizás incluso para algún otro participante, la experiencia de duplicación fue algo “mucho más fuerte”, ya que “el hecho de que otro te cuente un texto de memoria pone en juego la importancia

de que el texto pueda sostenerse en sí mismo sin necesidad de un entorno de autor” (*La realidad*, 11).

Así las cosas, la experiencia no pudo haber sido más promisoría. Pues el *Congreso* y sus “resultados”, bien mirados, son un canto al carácter paradójal del autor: “el mismo gesto, que niega toda relevancia a la identidad del autor, afirma sin embargo su irreductible necesidad” (Agamben, 2005: 84). No es que el autor haya muerto, precisa Agamben, “sino que a él le corresponde el papel de muerto en el juego de la escritura (2005: 85). En ese teatrillo, el arte no puede aparecer sino bajo una máscara mortuoria y el artista en el lugar del muerto (Link, 2015: 263), es decir, como imagen: pues nuestra forma se torna imagen cuando es capaz de vivir más allá de nosotros (Coccia, 2010: 22).

En ese sentido, la intervención de Bellatin indagaba sobre la relación entre literatura e imagen, vida y muerte, reproducción y descreación. Poniendo estas polaridades en un lugar íntimo y extraño a la vez, cara a cara pero en altoparlante, múltiple pero simultáneo, bilingüe pero bajo el auxilio de una traducción que de igual modo no podía responder cabalmente a demanda alguna. Y el escritor, en la falla de sentido que esa cámara de ecos supone, aparece como una forma-de-vida mutante, una criatura singular pero clonada: algo múltiple que sólo se deja asir por instantes en ese *continuum* sensible llamado escritura. Y que, en este caso, tomó la forma de performance (el congreso) y de acción plástica (el libro).

Esa experiencia bipolar de los medios o de la medialidad adquirirá una nueva formulación en *Condición de las flores*: la contemplación más que la lectura de los textos, ha llevado a descubrir que “la escritura no es más que una sola” (2008: 10). Pero ya en *Flores* (2000) se lee que la “intención inicial” del texto es que “cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara (*Obra reunida*, 2005: 377), y la lectura tomaba la forma de la imagen a través de la metáfora del ramillete floral. Un año más tarde, en *La escuela del dolor humano de Sechuán*, el texto se abre relatando el método de un “teatrillo étnico”: una forma “peculiar de actuación” que comienza, a modo que la cita anterior de *Flores*, explicando “al público” el “contenido y la forma de representación que emplearán para llevarlas a cabo” (437). El teatro es además, como señalamos, el modelo o paradigma que parece configurar la *Escuela Dinámica de Escritores* y también el *Congreso de Dobles Escritores*:

En mi caso lo que busco en una puesta en escena es un texto. Lograr que alguien (otro, ustedes, yo mismo cuando lo hago) transcurra por un espacio paralelo de realidad, en un

tiempo propio. Por eso tengo en común con la gente de artes escénicas, bailarines o coreógrafos, transitar en el tiempo. No estamos frente a un arte fija, como la fotografía o la pintura. Nosotros somos quienes creamos el tiempo (*La realidad*, 2019: 14).

Como vemos, además de la operación de montaje fragmentario reactualizada por la falsa retórica ora “sumeria”, ora “teatral”, lo que cobra relieve en todos estos casos es la idea de que la literatura está soportada por lo visual o mejor, radicalizando esta idea, por esa heterogeneidad medial sin unidad ni especificidad que llamamos imagen. Así, un texto (su contenido, forma, relato) es un elemento que para ser realmente escrito o leído requiere tiempo. Y esa temporalidad supone una puesta en escena, esto es: cargarlo de visibilidad y/o sonido, diagramarlo, performarlo, incluso someterlo a un entrenamiento que lo adiestre. En ese sentido, la experiencia estética que Bellatin llama “escritura” –y a veces, literatura– se propone como un fenómeno del orden de lo suplementario:

Esto que estoy contando para decir lo que hago fuera de mi escritura es verdaderamente parte de mi escritura. No quiero hacer performance, ni siquiera sé exactamente lo que significa esa palabra. En esas acciones trato de dar respuesta a preguntas que surgen de la escritura. El congreso de dobles para mí era una especie de venganza a los académicos europeos quienes de alguna manera, dictaban las normas de lo que se debía hacer en cuanto a la literatura latinoamericana.

Yo comencé a escribir, comencé en un lugar de libertad, por eso menciono la literatura como arte, por la idea del arte unido a la libertad, y todos sabemos o creemos saber que están unidas, pero advertimos cuando lo practicamos que no hay nada libre sino caminos preconcebidos. No puedes hacer lo que quieres, sino debes seguir ciertos preceptos con lo cual perteneces a algo que te precede y no a tu camino propio [...] también era una pregunta en relación a si una obra puede trascender incluso su autor (*La realidad*, 2010: 12-13).

Un suplemento, para Derrida, es “aquello que se añade, [que] no es nada puesto que se añade a una presencia plena a la que es exterior” [*Ce qui s'ajoute n'est rien puisqu'il s'ajoute à une présence pleine à laquelle il est extérieur*] (1967: 238). Así, leyendo a Rousseau o a Platón, la noción de “suplemento” es lo que permite leer en el pensamiento una *coherencia sin cohesión*, “decir al mismo tiempo lo contrario sin contradicción” (1967: 254). El suplemento introduce de manera “económica” una textualidad y temporalidad paradójica, que desplaza el pensamiento a un límite de lo pensable. Pues introduce, como recuerda Homi Bhabha, un *signo a posteriori*, que traumatiza el orden del día (2002). Se trata de una lógica del discurso que no obedece ya al principio racional del tercero excluido: no es su no-contradicción la que asegura su coherencia y su aspecto de sistematicidad, sino su contradicción. Así, a la imagen de la

literatura que configura Bellatin le es necesario contradecirse en relación con cierta imagen de la escritura para ser, paradójicamente, una escritura coherente; ir “más allá” de la literatura para ser, en suma, literatura. De ahí radica que Bellatin no concuerde con cierta idea que postula su intervención como un abandono del orden de la escritura y de la figura del escritor. Pues asume una premisa radicalmente contradictoria, que la escritura y la literatura sólo se afirman expresando su afectación parasitaria por aquello que, en algún momento, fue su más radical exterior y extranjero: la imagen y las artes. Al tiempo que difumina toda frontera y asume un radical anacronismo, Bellatin también quiere mantener afuera lo que ya está adentro y, simultáneamente, situar a posteriori lo que siempre estuvo ahí. Esto también vale para las consecuencias más profundas de este postulado: si la imagen es aquello por definición falso, Bellatin lo hará aparecer como la quintaesencia de lo verdadero, pues es la existencia del mundo sensible lo que multiplica las formas y, por ende, establece que la posibilidad de lo verdadero radica en lo falso, de lo real en lo imaginario, de un primero lógico en uno segundo, en suma, la posibilidad del origen en el suplemento, de la vida en la muerte –máxima de Kantor– y del ser en las apariencias –platonismo invertido, propiamente deleuzeano–.

Son estas las postulaciones que permiten sostener algo así como una relación entre todas las vidas y ninguna, entre todos los textos y ninguno, al tiempo que desplazan a la escritura (y a la figura del escritor) a un lugar pleno de sentido como completamente vaciado del mismo. Ese desasosiego por el sentido y el sin-sentido, por lo visible y lo invisible, por las formas y lo viviente es, si no me equivoco, lo que estuvimos explorando en cada uno de estos apartados. En *Jacobo el mutante* ese linde es formulado con precisión: “no existe nadie” que “no conozca” la frontera, sin embargo “*tanto en los días de verano como de invierno se puede ver en las noches la caseta iluminada con una débil luz amarilla –que parece acercarse y alejarse en forma constante–, lo que transforma la frontera en un punto de engañosa existencia*” (279). Si la frontera es un punto de engañosa existencia es porque experiencias como la *Escuela Dinámica de Escritores* y el *Congreso de Dobles de Escritores* han creado una temporalidad completa, un *shabbat* o un verano, que parece abolirla.

Tercera Parte

Imágenes de la literatura

Introducción

La vida no es más que un breve tránsito y la nada vence al mundo

Jean-Marie Le Clézio

La vida no depende ni se somete a un ser.

La vida misma se juega en sí. Vida impersonal

Guilles Deleuze

En la parte anterior analizamos cómo la irrupción de las fotografías en los libros de Bellatin coincide no sólo con la intensificación de su “falsa retórica” que leímos de diversas formas (los imaginarios exotistas, por ejemplo), sino también con una preocupación por el estatuto literario, especialmente en lo que respecta a las formas de imaginar la literatura en un horizonte artístico y la construcción de la figura de autor/escritor. Por ejemplo, *El jardín de la señora Murakami* pone al autor (y al arte) en el lugar de la traducción; *Shiki Nagaoka*, hace del alter-ego y la propia literatura el lugar del autor favorito, es decir, del otro fantaseado; *Jacobo el mutante*, desplaza todo esto en las fronteras/mutaciones, mientras que en *Perros héroes* el autor es un niño o el Otro y la literatura no es más que un archivo perdido, recuperado por la imagen y la imaginación –que más adelante se presentará como *libro fantasma*– marcando un pliegue éxtimo; por esa misma ruta de lo imaginario se dirimirá el lugar de la formación del escritor en *La escuela*, mientras que el *Congreso de Dobles de Escritores* radicalizará esa senda y colocará al cuerpo del autor en el lugar del muerto, del duplicado, del negativo fotográfico, en suma, de la imagen y del gesto.

Los ejemplos no son azarosos, pretenden proponer una hipótesis: del 2000 al 2003 (la fecha de tales textos, proyectos, performances) se produciría en la obra de Bellatin una exploración e insistente reformulación de las preguntas por la imagen de la

literatura que en 2004, con la publicación de *Underwood portátil. Modelo 1915*, la máquina de escribir y su modelo presentará una suerte de *ars poética* que resumirá todo este campo de operaciones.

En la medida que la escritura de Bellatin trabaja sobre el estatuto perceptivo-sensitivo de los lenguajes, los cuerpos y los sujetos, acaba formulándose una interrogación por lo sensible, que se superpone con la anterior pregunta y la expande. Es en esa perspectiva que la exploración de la relación entre imagen y literatura se volvió ineludible, llevando a la crítica y al mismo Bellatin a situar sus obras y proyectos en relación con otras artes y prácticas. Podríamos decir, sin embargo, que las interrogaciones que se formula Bellatin en el cambio de siglo parten inequívocamente de una serie de preocupaciones inter-artísticas, pero decantan en una inquietud cada vez más bioestética. Y es este último punto, el que exploraremos en esta tercera y última parte.

En el momento que Bellatin ingresa fotografías y dibujos en sus libros, a la vez que realiza acciones o intervenciones como el *Congreso de dobles de escritor* o la *Escuela Dinámica de Escritores* estas dos interrogaciones bien distinguibles entran en resonancias de modo explícito e ineludible. Es decir, la imagen fotográfica o la imagen de autor-escritor aparecen en la escena “literaria” (el libro, el manuscrito, el documento, el congreso, el teatrillo, la escuela) para experimentar e interrogar *in situ* tanto lo sensible como la imagen de la literatura. Ante tales experimentos, las lecturas e hipótesis que hemos planteado tuvieron por objetivo intentar precisar sus condiciones como sus presuntos resultados. Sin el afán de establecer una taxonomía, este momento creativo de Bellatin parece marcar un punto de inflexión en su obra: en el que la *escritura* comienza a presentarse como un puro medio sin especificidad o pertenencia, un *medio sin fin* más acá o más allá de la literatura y de las otras artes, pero inseparable de la vida y del mundo.

En esta última parte seguiremos abordando la relación entre escritura e imagen en la obra de Bellatin. No serán las nociones de archivo, esta vez, la dimensión en la que interrogaremos tal relación, ni un momento concreto de la producción del escritor, sino las formas de contacto –o mejor: de contagio– entre el sistema Bellatin y otras formas. Cuando hablamos de “otras formas”, lo hacemos en dos sentidos. Para señalar, en primer lugar, la relación material o conceptual que la obra de Bellatin mantiene con otras artes como la fotografía, el teatro, el cine, las artes visuales y plásticas en general – algo que ya hemos comenzado a explorar–; y, en segundo lugar, las formas en que ese

sistema, ese dispositivo que llamamos Mario Bellatin, participa de una episteme junto con otras obras, experiencias e instituciones.

En este sentido, la pregunta por el lugar de la imagen en la obra de Bellatin demanda una comprensión de las formas en que su escritura interviene en las literaturas y las artes, como en los modos en que su intervención compone imágenes de la literatura, de la violencia, de lo real y del mundo. Por lo tanto, en este apartado nos dedicaremos con mayor énfasis al estudio y análisis del articulado de teorías explícitas, saberes tácitos, prácticas, instituciones, formas de objetividad/subjetividad, de valoración y de percepción que componen *imágenes de la literatura*.

Como acabamos de recapitular, en la parte anterior analizamos cómo en los primeros años del nuevo siglo se producen en la obra de Bellatin una serie de transformaciones estéticas y conceptuales que, para comprenderlas, exigieron un abordaje puntual de esta etapa. Esta nueva parte, por tanto, se aprovecha de la sistematización de la anterior para ampliar el foco analítico más allá de la obra del escritor. Nos preguntaremos, entonces, cómo participa la obra de Bellatin de la literatura latinoamericana, del arte contemporáneo e, incluso, del mundo. Es decir, ¿cómo se relaciona, si es que se relaciona, con estos nombres, con las literaturas, las artes, las estéticas y las filosofías que esos campos conceptuales designan?

De modo que esta parte será la más anacrónica. En la medida que la lógica del recorrido no asumirá la forma de un paneo temporal, epocal o cronológico, sino que acatará las exigencias que demanden la variación de un problema general y transversal de la obra de Bellatin: la crisis de lo viviente.

Es indudable que de un tiempo a esta parte las producciones de Bellatin han ido configurando entre la literatura y la vida todo un campo de experimentación. Decíamos anteriormente que esta inclinación bioestética cobra un relieve notorio entre el 2000 y 2003, momento en que Bellatin comenzará a explorar la figura de escritor desde operaciones diversas: la escritura se expande o suplementa a partir de otras disciplinas y prácticas artísticas, los imaginarios exotistas hacen de la negociación de la tradición un juego retórico y la pedagogía de la escuela y el congreso aparecen como una preocupación por la mediación institucional y editorial de la literatura. En esta misma serie temática aparecerán, poco a poco, reflexiones estéticas sobre la infancia, lo autobiográfico, lo fantasmagórico, lo imaginario, y la forma de poner la propia vida en un horizonte estético.

Esta inclinación estética expone un conjunto de operaciones que, no exentas de malicia ni de cálculos retóricos, asumen una reflexión sobre lo viviente por una vía informe y múltiple. Asimismo, más que una pulsión, esta intensificación o enrarecimiento de lo viviente se presenta como una radicalización de una estética que encuentra, a lo largo de su obra, un (re)pliegue.

Insistimos con el término radicalización. Si desde *Las mujeres de sal* (1986) y *Salón de belleza* (1994) podemos leer una preocupación bioestética por lo viviente, lo que sucede en el discurrir de la obra no es una revelación temática o nocional alguna, sino otro ciclo de repeticiones y reiteraciones que, sin embargo, harán aparecer una diferencia de estratos. Luego de su primera *Obra reunida* (2005) Bellatin (re)comenzará a explorar la figura de escritor y la imagen de la literatura desde operaciones vitalistas: la escritura nuevamente se expandirá o suplementará a partir de otras disciplinas y prácticas artísticas (la fotografía, pero también el *Cine-vivo* y *Bola negra*), los imaginarios exotistas y la tradición volverán a ser materia reflexiva a través de un trabajo sobre la imagen de otros creadores, y la preocupación por la mediación institucional y editorial de la literatura encarnará en otros proyectos (*Los cien mil libros*). Asimismo, que la repetición se presente como una suma operación del sistema Bellatin subraya la necesidad de una interrogación particular del procedimiento. Y, del mismo modo, que la vida aparezca bajo un horizonte inequívocamente impropio y bioestético demanda una interrogación puntual de lo real y de lo viviente.

Capítulo 8

Belleza

Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. -Et je l'ai trouvée amère. -Et je
l'ai injuriée

Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*

Salón de Belleza (1994) es el relato de un supuesto estilista aficionado a la crianza de peces quien, a raíz de la proliferación de una enfermedad sin nombre, acaba convirtiendo su espacio de estética en un Moridero, es decir, un lugar terminal o final, ya que su función es hospedar a aquel cuya muerte le es inminente: pues el “mal”, se nos dice, “no tenía cura” (*Obra reunida*, 2005: 42).

En el relato el estilista se viste con “ropas femeninas” (33, 44), a veces para atender el salón de belleza (al que mayoritariamente concurren mujeres), y otras veces para salir a la calle o a la discoteca en busca de “aventuras callejeras” (41) con “hombres de la noche” (33). Algo similar parecería ocurrir en ese “baño de vapor” japonés, al que concurren exclusivamente hombres, donde una vez que se llega al sótano “se es despojado de las toallas” y “cualquier cosa puede pasar” (30). Sin embargo, tanto allí como en los espacios públicos antes de caer la noche, hay que tomar “la precaución de usar solo prendas masculinas” (29-30). Este cuerpo andrógino o bipolar (gramaticalmente concuerda con el género masculino y visualmente se presenta con ropas femeninas) está expuesto a la violencia y a la abyección. Por ejemplo, a los ataques de “la Banda de los Matabros” que ronda “por las zonas centrales de la ciudad”, a los que “muchos no sobrevivían”, y “si después de un enfrentamiento alguno salía con vida era peor” ya que “en los hospitales donde los internaban los trataban siempre con desprecio [...] por temor a ser contagiados” (28). Tal vez así, dice el narrador, “se fue formando este triste moridero” (28).

La violencia ejercida por la sociedad y el desamparo administrado por el Estado a una forma de vida que en un momento de esplendor es estigmatizada por una

enfermedad incurable establecen una retórica que, aunque a-tópica (vacía de ciertos nombres, clases y designaciones), no deja de propiciar un efecto discursivo: un juego de asociaciones imaginarias en las que el SIDA en tanto “peste rosa” funciona como una suerte de significante primordial que al restituirlo instauro un movimiento del sentido más o menos direccionado. Es no más que otro avatar de lo que Bellatin ha llamado “falsa retórica”: operación que no implica un punto de llegada sino un punto de camino, de tránsitos por no-tiempos y no-espacios que generan vacíos referenciales, volviendo al significante apenas una cáscara y permitiendo que el lector inmediatamente deposite una serie de elementos que no están en el libro, es decir, dándole al lector la posibilidad de responder a la escritura (3.1 y 5.1).

En febrero de 1997, al reseñar una edición mexicana de *Salón de Belleza*, Christopher Domínguez señaló –quizás por primera vez–¹⁶⁰ que “no puede ser sino el SIDA la enfermedad terminal que padecen los clientes de ese improvisado enfermero que actúa sin motivos filantrópicos o religiosos” (42). Esta línea interpretativa temática o alegórica es una constante crítica que define a *Salón de Belleza* como una reflexión sobre los “espacios de excepción” en los que el SIDA funciona como marco de inteligibilidad (Vaggione, 2013: 147-148); una “escenificación” de la biopolítica y de la historia en “sus aristas más monstruosas” (Quintana, 2009: 503); o como un testimonio de “las diversas formas en que la comunidad *gay* se tuvo que organizar –improvisadamente– para hacerse cargo de la muerte de muchos de sus miembros” (Rocha Osorno, 2015: 171).¹⁶¹

¹⁶⁰ La falta de digitalización de la prensa peruana nos impidió estudiar la primera recepción crítica de *Salón de belleza* que, hipotetizamos, existió en el periodismo cultural y no en la crítica académica. Pero como vimos en 2.1, en la entrevista de 1995, Coaguila insiste en preguntarle al escritor por el tema del SIDA.

¹⁶¹ Ya en el 2003, Diana Palaversich observó cómo la lectura alegórica fue, en realidad, la primera forma que tomó la recepción de la obra de Bellatin, especialmente en los ámbitos del periodismo cultural. Según Palaversich, en “la actitud de los reseñadores y lectores” se observa un empeño por “extraer un sentido, aunque sea alegórico, de los textos. De esta manera [...] se puede decir que *Salón de belleza* habla de la epidemia del Sida, que *Poeta ciego* y *La escuela del dolor humano de Sechuán* ofrecen una crítica de las sociedades totalitarias que se podrían asociar con la ex Unión Soviética y China, respectivamente; que *Flores* critica la arrogancia de la ciencia que en vez de curar produce seres mutantes o mutilados. Estas lecturas, recalcaremos, son posibles y viables, pero también son limitadas porque reducen la complejidad y las aporías del texto” (26). Muchos años después, Mario Cámara vuelve a señalar el mismo problema, pero como una consecuencia de la lectura biopolítica en general: “ha sido en contra de este tipo de lectura que quise construir la mía. Pretendí hacer funcionar estas novelas en una clave interpretativa un poco diferente que permitiría volver a iluminar, y reagrupar, un *territorio* de la literatura y el arte que las lecturas biopolíticas positivas tienden a dejar de lado, o bien a invisibilizar” (2017: 809).

Como puede observarse, lo que subyace en estas constantes críticas es el establecimiento de una relación entre literatura y política o sociedad que recoloca al SIDA en ese espacio que el texto ha dejado vacío. Quizás por eso la mayoría de estas lecturas han desatendido la operación literaria en cuestión. ¿Por qué el relato está orientado hacia dicho vacío nominal? ¿Qué tipo de sentido podría estar jugándose en esa operación? ¿No es más conveniente ensayar allí, en el texto, lo político?

Para Javier Guerrero tampoco “cabe duda de la clase de *plaga* evocada –por sus síntomas, formas de contagio y estigma social” y, por eso, la “decisión fundamental” de supresión “hace que el texto cobre otra dimensión que trasciende la enfermedad sexual –el sida como metáfora de exterminio– para centrarse en la convocada mutación del cuerpo” sexuado que semejante experiencia supone (67-68). La hipótesis es seductora. Sin embargo, Sergio Delgado ha realizado una lectura que, prescindiendo de relacionar “los textos de Bellatin a eventos y problemáticas actuales”, llega a una misma conclusión que Guerrero, pero analizando una politización estética que tiene al “cuerpo como mediador de la experiencia” sensible (69). En otras palabras, haciendo las salvedades correspondientes, lo que Guerrero llama “materialidad sexual” no es muy distinto de lo que Delgado llama “dimensión carnal”.¹⁶² Y, por lo tanto, la interrogación por la operación de vaciado –más allá de que los análisis críticos la respeten o la llenen de un referente– sigue inopinada.

Al respecto, no es menor que la crítica tome estas marcas como “pistas” de cuya función o conjura “no cabe duda”. Según Paula Rodríguez-Abrunheiras, “el hecho de no mencionar la palabra *sida* parece ser una práctica común en la literatura existente sobre

¹⁶² Para Guerrero la “enfermedad sexual y el imaginario que ella organiza son claves y juegan una función en la propuesta” de un “experimento” que se interroga por “los procesos de mutación”, concluyendo que “por esta razón, más que una enfermedad, se trata de una *condición* que convoca y abre las puertas a otras enfermedades que colonizan la materia. Esta docilidad del cuerpo es quizá producto de la enfermedad *perfecta* para el experimento, para incidir materialmente en sus formas sexuales” (68) siendo “los cuerpos enfermos” los que cobran agencia, “no la enfermedad” (89). Por su parte, Delgado opta críticamente por evitar restituir a la lectura cualquier elemento que tenga que ver con el imaginario del sida con el fin de analizar cómo el Moridero es “un espacio que posibilita una experiencia estética de la muerte” (72), es decir, perceptiva/sensible. En ese sentido, Delgado acabará concluyendo de modo similar a Guerrero, pero sin restituir al plano interpretativo ningún elemento relacionado con el sida sino simplemente con la enfermedad como condición perceptiva: pues “precisamente porque la percepción de los huéspedes del Moridero está limitada por los efectos de una enfermedad mortal” es que “pueden vivir una experiencia estética (en cuanto corporal) de la muerte” (73). En suma, si ambos críticos aun partiendo de decisiones opuestas –uno decide hacer funcionar al sida en su aparato analítico y el otro no– llegan a similares conclusiones –la relevancia del enfermo como cuerpo que experimenta su singularísima condición de cuerpo en fuga– la síntesis se revela sola: la supresión del nombre de la enfermedad no parecería orientarse hacia la restitución del imaginario del sida sino hacia otro desplazamiento del sentido.

el tema” (240). Así mirada la cosa, la constante crítica no es “específicamente” crítica, sino un efecto producido ya en la literatura o por la literatura. En síntesis: si el imaginario del SIDA aparece sin que lo llamen, la operación de vaciado no constituye tampoco una simple invención estética del autor, sino que se presenta, fundamentalmente, como la “práctica común” de una literatura. Y, por consiguiente, nos situamos frente a un desplazamiento del sentido no ya alegórico sino genealógico.¹⁶³ En ese sentido, deberíamos interrogar este vacío producido ya en la literatura para comprender el modo en que *Salón de Belleza* se articula con un corpus que lo antecede.

¹⁶³ Para Friedrich Nietzsche la historia de la genealogía era opuesta a la historia de los historiadores a la vez que al egipcianismo de los metafísicos. Es decir, la genealogía se opone a “las significaciones ideales y los indefinidos teleológicos”. Se trata de una oposición a *la* busca del “origen”. Esto no es un a-historicismo nihilista, por el contrario, se trata de llevar el término origen [*Ursprung*] a enfrentarse a sí mismo, a sus respectivas *imágenes*. Foucault, en su monografía sobre la genealogía nietzscheana, dice al respecto: “Buscar un tal origen, es intentar encontrar «lo que estaba ya dado», lo «aquello mismo» de una imagen exactamente adecuada a sí; es tener por adventicias toda las peripecias que han podido tener lugar, todas las trampas y todos los disfraces. Es intentar levantar las máscaras, para desvelar finalmente una primera identidad. [Aprender que detrás de las cosas existe] «en absoluto su secreto esencial y sin fechas, sino el secreto de que ellas están sin esencia, o que su esencia fue construida pieza por pieza a partir de figuras que le eran extrañas»” (10).

8.1. De *Salón de belleza* a la *queerness* latinoamericana

Los años sesenta –en el mundo pero especialmente en Estados Unidos y en algunos países de Europa– se presentan como el umbral de una transformación general de la vida cuya magnitud para Eric Hobsbawm solo es comparable a la producida en el neolítico (cfr. n. 34). En 1966, sin embargo, en una América Latina polarizada por la modernización y el subdesarrollo, tal como se lee en la literatura asociada al boom pero especialmente en *El lugar sin límites*¹⁶⁴ de José Donoso, “el travesti” –esa figura de la sexualidad loca cuya “proliferación genérica hace estallar la noción de identidad, y pone en cuestión la naturalidad de la subjetividad genérica y del deseo heterosexual– no encuentra lugar” (Ostrov, 1999: 348).

Por consiguiente, recién en los años setenta la literatura latinoamericana experimentará esa transformación mundial con una radicalidad propia. Desde París, el primero en anticiparlo fue Severo Sarduy. Así en *De donde son los cantantes* (1967) y luego en *Cobra* (1972) el cubano nos ofrece una radicalización no sólo de formas (la proliferación significativa frente al *horror vacui*), sino también de experiencias (sexuales, sensoriales, cosmopolitas, trans-artísticas y espirituales) como “placeres *en estado de competencia*”, dice Roland Barthes.¹⁶⁵ Estos experimentos de pura superficie que ahuecan cualquier idea de interioridad acaban por posicionar al travesti como el

¹⁶⁴ En *El libro uruguayo de los muertos* (14) Bellatin menciona la participación de *El lugar sin límites* en sus imaginarios estéticos. Pero refiriéndose no tanto al libro de Donoso sino a la película de Arturo Ripstein (1977).

¹⁶⁵ Roland Barthes ha sintetizado estas ideas, por ejemplo, en *El placer del texto* (1973): “En *Cobra*, de Severo Sarduy [...] la alternancia es la de dos placeres *en estado de competencia*; el otro límite es la otra felicidad: *¡más y más todavía!*, otra palabra más, otra fiesta más. La lengua se reconstruye en *otra parte* por el flujo apresurado de todos los placeres del lenguaje. ¿En qué otra parte? En el paraíso de las palabras. Es verdaderamente un texto paradisíaco, utópico (sin lugar), una heterología por plenitud: todos los significantes están allí pero ninguno alcanza su finalidad; el autor (el lector) parece decirles: *os amo a todos* (palabras, giros, frases, adjetivos, rupturas, todos mezclados: los signos y los espejismos de los objetos que ellos representan); una especie de franciscanismo convoca a todas las palabras a hacerse presentes, darse prisa y volver a irse inmediatamente: texto jaspeado, coloreado; estamos colmados por el lenguaje como niños a quienes nada sería negado, reprochado, o peor todavía, “permitido”. Es la apuesta de un júbilo continuo, el momento en que por su exceso de placer verbal sofoca y balancea en el goce” (17-18).

contorno figural de un choque de fuerzas textuales y vitales. En otras palabras, el neobarroco como la experiencia estética y ética de lo múltiple y de la simulación, pero en asociación estratégica con unas formas-de-vida (o conjuntos de experiencias sexo-genéricas: lo heterogéneo figurado en el/la travesti o en la loca) constituye una suerte de “genealogía latinoamericana de lo *queer*” (Rivas, 2011: 70-72) o, en otros términos, una *retombée* de la *queer theory*¹⁶⁶ que, como dice Silvana Santucci, “hace legible” la sutil latencia “del *dinamismo excéntrico*” de los “posicionamientos modernos de la subjetividad” (2016: 188).

Esto último se aprecia no sólo en la construcción estética de la figura del travesti, sino fundamentalmente en su formulación teórica. Para Sarduy “El travesti no imita a la mujer. Para él, *à la limite*, no hay mujer, sabe –y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo–, que ella es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto [...] El travesti no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación” (Sarduy, *Obra*: 1267). Es decir, “el travesti no representa, construye series indefinidas” (Díaz, 2010: 53) y, en ese sentido, convoca también la lógica y la imaginación pop de un modo novomundano. Por otro lado, en la medida que “la mujer no es el límite donde se detiene la simulación”, la figura del travesti como la imagen del arte son hipertélicos (Santucci, 2016). En palabras de Sarduy: van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal” (*Obra*: 1298). Así las cosas, el neobarroco también encarna la sensibilidad camp, cuya esencia Según Sontag “es el amor a lo no natural: al artificio y a la exageración” (1984: 303). Se trata, en suma, de una fuerza estética no representacional sino dramática. Imitación no mimética dirá Roger Callois, en tanto que hipertélica su única función posible parece ser la desaparición de los cuerpos en el mundo: el animal se pierde en el paisaje, la mariposa indonesia en la flora. Una poética semejante hace del nombre su centro descentrado: una vez tachado no queda más que sus insistentes juegos (Sarduy, *Obra*: 1221). De ahí que cuando la *Queer Theory* comienza a formular sus nociones claves a fines de los ochenta y principios de los noventa –por ejemplo, como sostiene Judith Butler que las

¹⁶⁶ La proposición es desarrollada por Link en *Fantasmas* (2009: 409) y nos remite, a su vez, a dos textos: Gabriel Araujo, “Le Néo-Baroque de Severo Sarduy comme retombée de la *Queer Theory*”, *Inverses* n°5 (Châtillon, abril 2005) y Óscar Montero, “The Queer Theories of Severo Sarduy”, *Obra completa* T.II (1999).

diferencias y las identidades sexuales deben entenderse como efectos de la performance de género y de sus apariencias que, dicho sea de paso, anteceden lógicamente la (no)naturaleza sexual— lo que acaba por producirse es una *retombée*: en sus propios términos, un rulo anacrónico que hace del neobarroco el eco anticipado de lo que todavía no existía, la teoría queer.

Esta fuerza, o una parte de ella, atraviesa no sólo a Sarduy, sino también a Manuel Puig, Néstor Perlongher, Copi, Reinaldo Arenas, Glauco Matoso, Pedro Lemebel, Salvador Novo, e incluso, Fernando Vallejo o João Gilberto Noll. Por eso, siguiendo este razonamiento, poco importa que estos escritores sean (o no) neobarrocos, sino si participan (o no, y cómo) “del neobarroco en la medida que el neobarroco sea comprendido como una configuración de fuerzas estéticas que definen la modernidad novomundana” (Link, 2009: 322). Y esta misma pregunta es la que deberíamos hacerle a *Salón de belleza*, naturalmente, y a la obra de Bellatin toda. Repasemos escuetamente este campo de fuerza neobarroco.

La fuerza estética que llamamos neobarroco tiene, entonces, una cualidad negativa o elíptica, pues no nombra sino que finge nombrar y, en ese movimiento, saca de quicio el sentido de las palabras y tacha aquello que denota. No es azaroso que la fuerza neobarroca tenga una experiencia si no predilecta, bastante repetida: la de la sexualidad/textualidad fugada, es decir, enloquecida.

Estas estéticas con sus respectivas micropolíticas se constituyen prácticas o formas comunes por la vía de la asociación y la disidencia. Si todo libertinaje supone una reflexión sobre la libertad (Palmeiro, 2011: 17), la micropolítica de estas formas supuso, tal como insistió una y otra vez Perlongher, una liberación no “del homosexual” sino de “la homosexualidad”. De ahí el deseo de tramar alianzas entre la revolución política y la sexual. Esa alianza, como sabemos, fue una constante que enriqueció su obra literaria, ensayista y antropológica. Signada por el neobarroco también, pero en su versión embarrada, más a tono con las joyas del Río de la Plata cuya iridiscencia encontró en el producto de lo mixto, es decir, en los encuentros heterogéneos entre polaridades.

El año en que estalla el Golpe Militar en Argentina se disolvía el Frente de Liberación Homosexual (1971-1976) y se publicaba *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, esa “revolución literaria” que unió transgresivamente en un encuentro amoroso la revolución política y la sexual (Ludmer, 2010: 5) en el mismísimo momento histórico que se encontraban encarceladas por las rejas y el concreto aunque,

como nos aclaró Puig, desde siempre oprimidas por los roles y las clases (1986). Tal como Link lo ha desarrollado en *Suturas* (611-612), todo el pensamiento de Puig constituye una línea de intervención que conviene sintetizar: diside de la “cultura gay” haciendo alianza con aquello que carece de nombre (lo *queer*); hace de su escritura un asunto de poses, experiencias y devenires (lo *camp*); despliega sus experiencias literarias en un universo serializado (lo *pop*) y escribe “en un español que pudieran leer las peluqueras” (lo *populista-minoritario*).

Como Puig también Copi ha perseguido una heterogeneidad nunca sintética presentada en su escritura como una ética y una estética trans-nacional, trans-lingüística y trans-genérica (Link, 2018). Por eso mismo, el pensamiento de Copi tampoco se asocia con lo latinoamericano sin ambigüedades: su obra, escrita casi en su totalidad en francés, a veces ha sido “pensada en uruguayo” (*L'Uruguayen*, 1973) y otras veces puesta a funcionar en el “Nuevo Mundo” (*La cité des rats*, 1979).

En 1982 con la publicación de *La guerre des pédes* hizo que una tribu amazónica liderada por una hermafrodita milenaria (Conceição do Mundo) acribille a balazos a todos los militantes “homosexuales” parisinos (“maricas de bigotes”): políticos, periodistas de *Libération*, de *París-Match*, de *Charlie-Hebdo*, dibujantes humorísticos y, “entre las celebridades, Michel Foucault estaba tirado sobre las baldosas, aferrado a los cabellos del peluquero Alexandre” (Copi, 1982: 17). En ese texto como en toda su literatura, la sexualidad enloquecida es aquello que concibe un Nuevo Mundo, punto de fuga por el cual se cuela siempre una posibilidad de vida.

Basta este somero recorrido para apreciar cómo en los años ochenta, cuando en Estados Unidos se consolidan los modelos de homosexualidad y, por consiguiente, una cultura en torno a lo gay, la sexualidad loca que aúlla en la literatura latinoamericana y la imaginación novomundana se encuentran, más allá de todo pacto clasificatorio o normativo, sentando las bases para un Nuevo Mundo. Es por eso que la aparición del SIDA es inmediatamente captada como una iniciativa normalizadora.

Un guiño semejante puede leerse en *Colibrí* (1984) de Sarduy. Allí la enfermedad tampoco se nombra sino por su cualidad viral que es asociada al dengue o a los monos del África. Luego de su fuga por la selva africana, Colibrí regresa a enfrentar a La Regente para imponer en La Casona la prohibición del alcohol, la hierba y las “mariconerías”, todo “lo que corrompe y debilita” (177). En otros términos, la única cura posible supone la instauración de un orden masculino, un cuidado del cuerpo higiénico y la erradicación de cualquier rasgo femenino (Meruane, 2018).

Apenas unos años después, Perlongher en “El fantasma del Sida” (1988) y en “La desaparición de la homosexualidad” (1991), definirá la enfermedad como el último “fantasma” de la “normalización”, un dispositivo completo. Explica Ignacio Iriarte:

Por una parte, el dispositivo del sida busca terminar con las formas contestatarias respecto de las formas disciplinarias de la sociedad, pero por la otra busca transformar la sociedad misma en la medida en que se propone aceptar a los homosexuales como nuevas identidades admisibles. En otras palabras, el desbunde, la homosexualidad y el dispositivo del sida contribuyeron a terminar con las sociedades de la Guerra Fría y comenzaron a plantearse como redes abiertas cuyas normatividades fluctúan en el tiempo. Como demuestra Perlongher a través de los consultorios médicos, en ese tipo de sociedad ya no hay un afuera: “Antes los anormales estaban afuera: afuera de la familia y afuera del consultorio. Ahora ya pueden entrar, sacar número y recibir el consuelo del complejo” (79). El dispositivo del sida, agrega en otra página, no se dirige “tanto a la extirpación de los actos homosexuales, como a la redistribución y control de los cuerpos perversos, que apunta a hacer del homosexual una figura aséptica y estatuaría, especie de estatua perversa en el parque nacional” (81). Las retóricas que Perlongher emplea en la primera y la segunda parte del ensayo sugieren que en los años ’80 el sida se convirtió en uno de los focos a través de los cuales se transformó tanto el pensamiento sobre la enfermedad y las identidades sexuales como las formas de organización de la sociedad. A principios de los años ’80, pero de acuerdo con un sistema que tiene su epicentro entre los años ’50 y ’70, la sociedad se comprende a partir de la guerra. Fuera de Perlongher, ese modo de analizar las cosas lo encontramos, por ejemplo, en el Foucault de *Defender la sociedad*. [...] Cuando en 1984 se desmaya en su casa, para morir poco después de sida, Foucault tiene listos los dos últimos volúmenes de *Historia de la sexualidad*, en los que se propone pensar una sociedad nueva, marcada por la independencia del individuo, el cuidado de sí y esa nueva forma que es la gubernamentalidad, que no busca reducir con lógica militar al individuo, sino que se propone persuadirlo, sin sacarle esa cierta libertad que lo define. En *El fantasma del sida* este proceso se encuentra concentrado en sus 100 breves páginas (2021: 127).

Tal como señala Iriarte, el pensamiento de Perlongher es contemporáneo de Foucault al advertir que el “modelo gay” vaciado de su subjetividad enloquecida podría funcionar luego del SIDA como un dispositivo de normalización:

el “modo de vida gay” podría constituir una experimentación de vanguardia en la creación de modelos cada vez más individualistas de subjetivación. Esto es, ciertas características de la vivencia gay –soledad, desarraigo, desgajamiento de las redes familiares, etc.- se transformarían en funcionales o pasarían a ser imitadas por sectores de la población no necesariamente homosexuales. Si así fuera, sería entonces preciso ‘desinfectar’ al homosexual para que encarnase, sin peligros ni fugas, ese ‘estilo de vida’ disociado de la práctica de la promiscuidad socialmente indeseable (1988: 81).

Al finalizar la década de los ochenta, Perlongher ya había asumido una postura concreta sobre sus anteriores opiniones. En “La desaparición de la homosexualidad” y en el post-

facio de *La prostitución masculina* se lee cómo, tras el sida, se desvanece el gesto contestatario de la homosexualidad para integrarse a una “nueva sociedad”: el gay producido por el dispositivo SIDA es “una subjetividad aprovechable porque presenta algunos rasgos que se ajustan al mercado del trabajo global: sin lazos comunitarios ni familiares, solitario, prolijo, maleable, es un experimento de lo que será el trabajador global, conectado a Internet” (Iriarte, 2021: 131).

Pero las apreciaciones de Perlongher no son las únicas. Si bien su lucidez es singularísima, en ese periodo también se producen otras experiencias estéticas en las que resuenan similares apreciaciones geopolíticas sobre el “dispositivo sida”.

El 12 de octubre de 1989, en el hall central de la Comisión Nacional de Derechos Humanos de Chile hay un mapa de Latinoamérica, y sobre él, vidrios de Coca Cola rotos. Pedro Lemebel junto con Francisco Casas se encuentran encima de él; en cueros bailan *La cueca sola* de Violeta Parra. En sus pechos un corazón pintado del cual se desprenden sondas de transfusión sanguínea que, en realidad, son los cables de walkmans que reproducen la cueca *solo* para ellos.

Sus imágenes remiten a la Frida Khalo del cuadro *Las dos Fridas*, que dos años después Casas y Lemebel representarían por más de tres horas en una foto-intervención en la Galería Bucci. La imaginería de la performance es compleja, Coca Cola, Frida, el mestizaje, Latinoamérica, el sonido, el silencio, la sangre y la soledad. Aunque de todas las lecturas posibles, una es evidente: Latinoamérica se llena de la sangre de las locas. De hecho, la performance del dúo denominado *Las yeguas del apocalipsis* se llama “Conquista de América”.

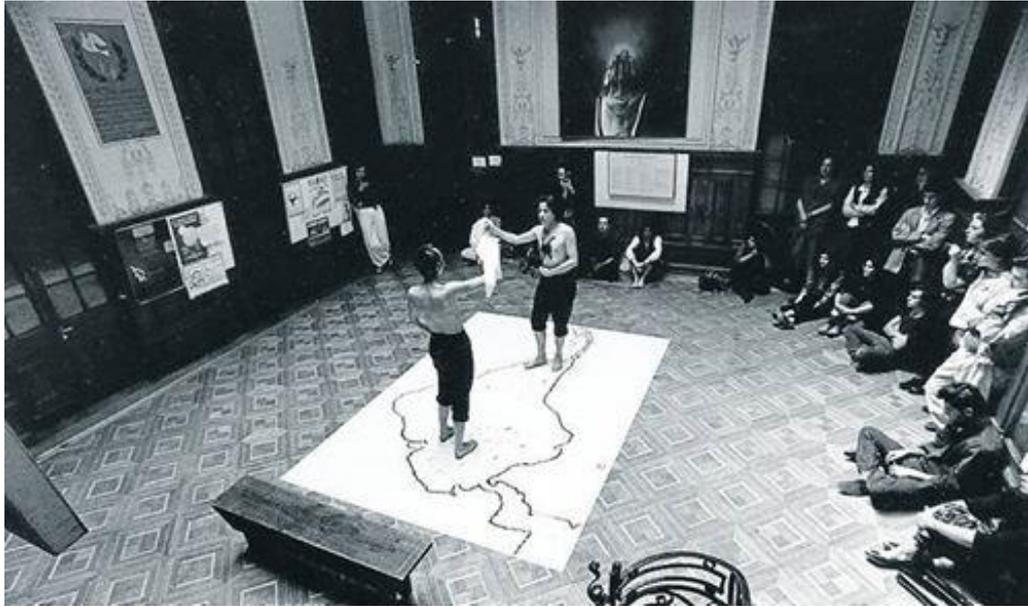


Figura 26. Fotografía de la performances “Conquista de América” de Las yeguas del apocalipsis.



Figura 28. Frida Kahlo (1939), *Las dos Fridas*.



Figura 29. Las yeguas del apocalipsis (1991). *Las dos Fridas*. Fotógrafo: Pedro Marinelo.

La síntesis se revela sola: si el sidario nos recuerda la colonialidad, tal como unos años después *Loco Afán* (1996) anunciará desde su epígrafe –“La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario” (1996: s/p)–, es porque la violencia de la colonialidad es actualizada en el sidario; y la loca, ese sujeto trans-

nacional, trans-lingüístico y trans-genérico, se revela como el objeto de esa violencia: calladx es su sangre la que canta y baila, es decir, denuncia.

La constelación catastrófica explica el nombre del dúo, apocalíptico y mesiánico, pero además plantea una interrogación por el testimonio y las formas que lo constituyen: cuya lógica recuerdan a la heterogeneidad nunca sintética de la loca, es decir, el testimonio como la pura superficie de una interioridad vacía, es decir, un *corpus no construido* solo expuesto en su intensidad.

Estas formas comunes (las elipsis, las parodias, las con-figuraciones heterogéneas, las simulaciones, las poses) que no dicen sino que exponen la guerra, apenas unos años después de la “Conquista de América”, se repiten de diversos modos en *Antes que anochezca* (1992) de Reinaldo Arenas,¹⁶⁷ en las “Cartas a Sarita Torres” (1990-1992) de Néstor Perlongher¹⁶⁸ y en *Pájaros de la playa* (1993) de Severo Sarduy. En suma, tal como señala Dieter Ingenschay, estas experiencias exponen cómo, a partir del sida, la literatura latinoamericana desarrolla una conciencia de su propio Yo bajo el signo de la poscolonialidad: “el sida no sólo ha transformado la estructura de la homofobia”, sino también toda una “*queerness* latinoamericana” (178). O, en nuestros términos, son las experiencias estéticas latinoamericanas un claro campo de fuerzas que se opone al poder ejercido por el dispositivo sida. Es ejemplar al respecto, una de las crónicas de Lemebel:

Y cómo te van a ver si uno es tan re fea y arrastra por el mundo su desnutrición de loca tercermundista. Cómo te van a dar pelota si uno lleva esta cara chilena asombrada frente a ese Olimpo de homosexuales potentes y bien comidos que te miran con asco, como

¹⁶⁷ Por ejemplo: “Los gobernantes del mundo entero, la clase reaccionaria siempre en el poder y los poderosos bajo cualquier sistema, tienen que sentirse muy contentos con el SIDA, pues gran parte de la población marginal que no aspira más que a vivir y, por tanto, es enemiga de todo dogma e hipocresía política, desaparecerá con esta calamidad [...] Pero la humanidad, la pobre humanidad, no parece que pueda ser destruida tan fácilmente (15).

¹⁶⁸ Escribe Perlongher: “El problema es que pocos médicos entienden de SIDA. Es el paraíso de la más cruel alopatía. Lo cual mi extranjería complica, pues me tratan cual a un fugitivo otomano. Y mi francés sigue pésimo!” (444, 14/05/90). Fugitivo político y bárbaro lingüístico, la extranjería se extiende al propio cuerpo en relación con los otros: “Preciso un poco de mimo, porque en general me siento solo. Esta enfermedad provoca un aislamiento progresivo porque uno no consigue acompañar el ritmo de los otros y va quedando rezagado” (458-459, 08/1992). Así, al bando de todo, lo que queda es el monstruo biopolítico: los medicamentos, dice, “me transforman en una verdadera creación química” (449). Lo elíptico, lo in-nombrable de la enfermedad, se presenta en Perlongher como la porosidad propia de la escritura y, más específicamente, de la carta: “Es difícil decir lo que me pasa por carta, o implica desgarramientos que la afectuosidad del tete à tete atenúa” (451-452, enero 1991). Pero, paradójicamente, este “deseo de mantener un diálogo, un lenguaje afectivo” despliega una estrategia, “incluso ética, de sobrevivencia” y, en este sentido, las cartas parecen querer funcionar como una escritura que, más allá de la muerte, “*hace* la vida presente” (Gasparri, 10).

diciéndote: te hacemos el favor de traerte, indiecita, a la catedral del orgullo gay. Y uno anda tan despintada en estos escenarios del gran mundo [...] ¡ay qué dolor! [...] Cruzaba la calle y caminaba tiesa fingiendo mirar a otro lado. Pero aquí en el Village, en la placita frente al Bar Stonewall, abunda esa potencia masculina que da pánico, que te empequeñece como una mosquita latina parada en este barrio del sexo rubio [...] [Manhattan] luce embanderada con todos los colores del arcoíris gay. Que más bien es uno sólo, el blanco. Porque tal vez lo gay es blanco. Basta entrar en el Bar Stonewall [...] para darse cuenta que la concurrencia es mayoritariamente clara, rubia y viril [...] Y si por casualidad hay algún negro y alguna loca latina, es para que no digan que son antidemocráticos (Lemebel, 1996: 26-27).

Es *ese* el contexto en el que *Salón de Belleza* se crea y circula por Latinoamérica, primero en Perú en 1994 y dos años después en México. Entre la primera y segunda edición –más elíptica, por cierto– hay que subrayar un acontecimiento importantísimo: en 1996 se crea el primer antirretroviral que hará que el SIDA deje de ser una enfermedad mortal para pasar a ser una crónica. Es decir, *Salón de belleza* emerge como una oposición a un imaginario fuertemente patológico, normativo y moralizante, y en ese movimiento se asocia a o participa de estas experiencias artísticas y literarias que han intervenido contra ese mismo dispositivo. Recuerda Perlongher:

En las reuniones de información convocadas por el recientemente creado Grupo de Apoyo y Prevención del SIDA (GAPA), el público asistente –básicamente homosexual– era bombardeado con diapositivas de nalgas carcomidas y rostros desfigurados. Más tarde, en 1986, el pintor Darcy Penteado se retira a los gritos de “¡Terrorismo médico!” de una conferencia del entonces secretario municipal de Salud de San Pablo, donde era exhibido en la pantalla un hombre deformado por el mal. La reacción de Darcy no es sólo emocional: según él, “el problema del SIDA no es la enfermedad en sí, sino la paranoia que los medios de comunicación están creando”, y denunciaba que “esos medios están solapadamente atados a poderosos esquemas médico-farmacológicos multinacionales que pretenden ciertamente cobrar un precio altísimo por los costos del SIDA; la medicina deshonesto, aliada a grupos conservadores, extremistas y salvajes, *pretende restaurar horrores encima de todo ese horror* (ISTOE, de enero de 1986) (56-57. El resaltado es nuestro).

Es curioso lo que dice Perlongher, porque Bellatin formula su combate literario con una fórmula similarísima:

Sí, pero el campo literario yo creo que va más a la cosa social, o sea se expande. Lo que encuentras en ese libro [*Poeta ciego*] es cierto y es porque en realidad es Sendero Luminoso. Los años que yo viví cercano a Sendero Luminoso, a los horrores cotidianos, donde *el horror ya genera más horror y horror*, y siempre hay un lugar para el horror mayor, no hay límites. Entonces, de alguna manera era como una respuesta a eso, interna. Pero, obviamente no podía yo, no me interesa, hablar de política ni mucho menos, pero sí ver qué mecanismos pueden generarse para que se establezca un espacio tan terrible de

violencia. Y por eso es que de alguna manera puede verse esa tendencia a como querer comprobar algo. Puede ser, pero lo único que yo quería comprobar allí era *cómo hacer literariamente un texto que sin ser horroroso, me permitiera hablar de horrores*. Que no te dé la sensación de que tienes las páginas llenas de sangre. Entonces un poco por allí era el reto, de poner una cosa y otra y darlo, pero que tú ya lo leas como un comic. Eso no lo puedes trabajar como novela realista [...] Entonces volvamos a lo de Sendero Luminoso que era así, está todo. Me gusta salir de esta cosa, porque sí había una idea, y era la idea de la violencia. Y ahí ya hay un problema, porque hay una idea, entonces yo siempre lo primero que trato de seguir y de decirme a mí mismo, es en contra de una idea. No puede haber ninguna idea de ningún tipo, de ningún orden, porque tan peligroso puede ser un libro social, como un libro con una idea estética, o con una idea de lectura, de demostrar que la literatura también es esta otra cosa. De alguna manera en *Poeta ciego* sí había una idea, muy abstracta, hablar sobre qué pasa con la violencia, cómo se puede generar una conducta social de ese tipo, y ya. Establecer este tipo de conducta, de muerte, de no saber qué más podía pasar, ¿y ahora qué? Estaban también en el fondo todos esos escritores sociales, que se quedaron mudos de pronto, porque claro, no podían competir con los noticieros de televisión. Hubieran tenido que escribir novelas de veinticuatro horas para poder ganarle a la realidad. Todos esos escritores que en los años sesenta, setenta, hablaban de liberación, de Latinoamérica, cuando las cosas estaban, entre comillas, de alguna manera tan definidas. Entonces, cuando esta reivindicación se dio por sí misma y se vio todo el horror, entonces te quedas callado, o agarras un arma o matas, o no sé. Entonces ahí fue que yo me dije cómo puedo yo fijar esto, cómo congelar esto, como puedo hablar de esto, cómo lo puedo nombrar. O sea, por qué no lo puedo nombrar. Porque hay una retórica previa, porque yo no quiero entrar en ese juego ya determinado, porque no quiero entrar en una literatura que no me interesa. Entonces tuve que inventar esto, este código personal (Goldchluk, 2000: 6-7. El resaltado es nuestro).

Si bien estas palabras de Bellatin son a propósito de *Poeta ciego*, la pregunta por el horror es propia de *Salón de belleza*. De hecho, como abordaremos en el siguiente capítulo, al presenciar la representación teatral de esa obra es que Bellatin se formula la pregunta “¿Qué clase de espanto ha producido una escritura semejante?” (*Biografía ilustrada*, 2009: 51). Y, con ella, se produce un sentido: descubrí que usaba el horror como un escudo frente al horror, dice el escritor (cfr. 9.2).

Consciente o no, Bellatin opera contra las retóricas del sida. Y, por eso mismo, no es casual que esta oposición lo lleve a ser atravesado por la fuerza neobarroca. Pues el sujeto que *Salón de Belleza* nos presenta, justamente por el vacío categorial al que está expuesto, contornea una figura que si bien no puede identificarse plenamente ni con lo gay ni con lo travesti, de modo más andrógino e inespecífico sí lo hace con *la loca*: esa pura rareza que se sostiene en lo innombrable y, por eso mismo, se presenta como la forma latinoamericana (es decir: poscolonial) de lo *queer*.

Ese peluquero que se viste en femenino pero que se nombra en masculino, que se ha fugado de su familia para entrar en otros tipos de asociaciones (comerciales, de

convivencia, de contagio) no puede definirse sino, en los términos de Perlongher, como “una fuga de la normalidad”, incluso de la homosexual (esa “generalidad personológica”), pues la “la desafía y la subvierte” (2008: 33). Los yires de loca que nos relata Bellatin, lúgubres, festivos y a veces moralizantes, son ya “una enfermedad fatal” que “corroe a la normalidad en todos sus wings” (2008: 33). La loca es el punto de fuga de los modelos normalizadores, y devenir loca es hacer la experiencia de ese puro entre-lugar donde la sexualidad y el género han enloquecido.

Por eso, más allá de las lecturas alegóricas o temáticas, la lectura genealógica desliza un sentido que a estas alturas se debería hacer evidente: en *Salón de Belleza* está operando –tras las bambalinas, en silencio, tachada incluso– una literatura signada por la loca y el neobarroco. En esa estela, es verdad, la loca se presenta como *homo sacer*, pero de un modo excéntrico a la teorización biopolítica clásica de Foucault que luego retomará Agamben: pues no es el campo (de concentración) sino la colonialidad el paradigma o *nomos* de la modernidad latinoamericana. En ese marco, la separación violenta y reificante del *continuum biológico* no sólo es producto de una diferencia sexual, sino también racial. La loca, excéntrica a cualquier Olimpo gay como a sus atletismos del Yo, experimenta la im-posibilidad de sostener la belleza que una vez signó su cuerpo y los salones que transitaba. Fuera de sí, no puede ni reconocerse, la única comunidad posible es la muerte. A comienzos de los noventa no es que la loca no tenga lugar, sino que al tiempo que unas instituciones la abandonan y otras intentan normalizarla, son los Morideros en todas sus formas la única posibilidad de vida, *esa* su salud de/en la Literatura. Pues, como veremos más adelante, el Moridero de Bellatin, esa comunidad terrible, tiene como propósito “liberar la vida allá donde esté encarcelada por y en el hombre, por y en los organismos y los géneros” (Deleuze, 1993: 15-16).

8.2. Las formas del vacío y el método barroco

Necesito un pequeño vacío
Lezama Lima, “El pabellón del vacío”

Según lo que sostuvimos en el apartado anterior, la loca, genealógicamente, es una figura que se encuentra fuertemente atravesada por un conjunto de fuerzas estéticas –el neobarroco– que Bellatin parecería convocar en su escritura. Sin embargo, esta alianza o reminiscencia no es directa, sino soterrada. Al mismo tiempo, la lógica de esta asociación o referencia no es la que gobierna las citas de autoridad, sino al contrario: así como Bellatin es arrastrado por la fuerza neobarroca, con idéntico rigor produce en ese campo de fuerzas una diferencia. Para percibir ese gesto tendremos que detenernos en el procedimiento decisivo que gobierna tanto *Salón de belleza*: el vacío.

La operación es clave al sistema de Bellatin, pero antes lo fue en el barroco y en el neobarroco. Como recuerda Sarduy en *La simulación* (1982):

Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad –servir de vehículo a una información– el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del objeto parcial. El “objeto” del barroco puede precisarse: es ese que Freud pero sobre todo Abraham, llaman el objeto parcial: seno materno, excremento [...], mirada, voz, cosa para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar (se) del otro y de sí mismo, residuo que podríamos definir como la (a)lteridad, para marcar en el concepto el aporte de Lacan, que llama a ese objeto precisamente (a) (Sarduy, *Obra*: 1401-1402).

El lenguaje barroco es un dispositivo que opera elaborando ausencia y suplementación de sus objetos. Diríase que su objetivo es abolir esa totalidad llamada “Dios” o “Universal”, en principio para establecer una secularización del universo, y luego para darle al mundo un paganismo generalizado, o una inmanencia, el barroco será necesariamente elíptico:

El objeto (a) en tanto que cantidad residual, pero también en tanto que caída, pérdida o desajuste entre la realidad (la obra barroca visible) y su imagen fantasmática (la saturación sin límites, la proliferación ahogante, el horror vacui) preside el espacio barroco. El suplemento [...] interviene como constatación de un fracaso: el que significa la presencia de un objeto no representable, que se resiste a franquear la línea de la Alteridad (A: correlación biunívoca de (a)), (a)licia que irrita a Alicia porque esta última no logra hacerla pasar del otro lado del espejo. (Sarduy, *Obra*: 1402).

Del barroco al neobarroco, la artificialización de la metáfora gongorina se apoya en las teorizaciones psicoanalíticas y en el vacío estético construido por diversas operaciones caras a las artes latinoamericanas de mediados de siglo: la *sustitución* de Lezama Lima en *Paradiso* (1966), la pintura de René Portocarrero, la arquitectura de Ricardo Porro; la *proliferación* que practica con naturalidad *El siglo de las luces* (1962) de Carpentier y la poesía de Neruda, y la *condensación* en Torre Nilson o Glauber Rocha. En Sarduy, el foco de las teorizaciones sobre el neobarroco como en su obra estética supone una serie de infinitas operaciones sobre el significante. Tanto al suplantar un significante por otro, al hacerlo proliferar en una órbita de múltiples significantes, como al condensar la cadena fónica de uno con la de otro.

Habríamos señalado la similitud epistemológica de las formas del vacío neobarroco y de la loca como forma de vida constituida en el vacío, es decir, en una pura imagen o simulación. Sin embargo, las elipsis neobarrocas son, como sostiene Lina Meruane, los procedimientos a través de los cuales Sarduy se vuelve “precursor de la escritura seropositiva” (2018), pues es esa la enfermedad que aparece por primera vez en *Colibrí* (1984), sobrevuela en *El cristo de la rue Jacob* (1987), se presiente en *Cocuyo* (1990) y atraviesa todo en *Pájaros de la playa* (1993).

Si volvemos a traer el SIDA a colación, es por la hipótesis que parece formularse según esta idea. Si desde la década del setenta hasta finales de los ochenta, la forma de vacío que domina la teoría y estética neobarroca de Sarduy se define en el despliegue exuberante de imágenes y significantes, la cercanía que lo lleva a la muerte –de la mano del sida y sus retóricas– lo lleva a la búsqueda de una nueva forma de vacío. Relata François Wahl: “El último verano, en agosto de 1992, dijo, en el claustro de Moissac, después de un larguísimo silencio, que ‘sería el lugar ideal para morir’” (2018: 131). Este sentido se vuelve a producir con idéntico rigor sobre el final de *Los fantasmas de masajista* (2009): el narrador de Bellatin también concluye que aquel espacio que contempla es un lugar apropiado para morir “saltando al vacío”, pero no se

trata de una abadía francesa del siglo VII, sino apenas una morro cercano al mar, imagen que el texto asocia a San Pablo.

Pero volviendo a Sarduy, lo interesante es contrastar esta ponderación del silencio inducido por el claustro Moissac, frente al ruido de la proliferación significativa que se produce en *Cobra*, por ejemplo. Concluye Walh: “Severo sentía más bien la sintonía con el cuadrado sin orientación del claustro, rodeado y ritmado por la impasible regularidad de las columnas que lo marcan” (2018: 131). Es decir, sobre el final de su vida Sarduy encuentra otra forma de vacío: no la de la abundancia y la estridencia proliferante o de la hibridez condensatoria, sino algo más bien clásico pero serial, desorientado pero en silencio. La reminiscencia al minimalismo de Bellatin parece deslizar un sentido ineludible: allí donde termina la obra de Sarduy comenzaría la del mexicano.

En Bellatin el vacío es una operación de primer orden y aparece de las formas más diversas. Ya en su primera novela podemos observar cómo el vacío se presenta por turnos y de manera heterogénea.

En el libro se lee una “imagen de vacío”, tal como sostiene Huamán: “la ficción nos devuelve en el juego de su producción, en su productividad textual, nuestra propia imagen de vacío, de inautenticidad donde aún no hallamos cómo volver al pasado y entenderlo sin recibir la ineluctable sanción de una Historia, de una vida, que día a día discurre hacia el absurdo o la barbarie (1986: 254). Esta “sanción” de *Las mujeres de sal*, Beatriz y Dorila, es lo que nos remite a la referencia bíblica de Sodoma y Gomorra que revisamos en el primer capítulo de la tesis.

También habría un primer vaciado en la performance editorial: Bellatin vende un texto que todavía no existe. Como dijimos anteriormente, esa operación invirtió el orden lógico de la producción de un libro, en la medida de que antepuso la invención de un público, de un rumor y de un autor antes de la existencia del libro. Captar ese vaciado primigenio, llevó a Bellatin a explotarlo posteriormente de manera imaginaria. Recordemos su deseo: entregar ese libro en blanco. Quizás por eso, ese deseo se materializó en el libro: no sólo en el silencio que le sobrevino, sino también en su no-edición subsiguiente. Para llegar, finalmente, al borrado de su título: desde la *Obra reunida* (2005: 502-505), Bellatin se referirá a su primera novela como *mujeres de sal*. Es decir, la novela se reduce al imaginario bíblico que instala su título, pero filológicamente desarticulado (~~Las~~ *mujeres de sal*).

Recordemos el pasaje bíblico y la imagen de Leyden: mientras Sodoma, esa ciudad declarada por Dios como abyecta, se purifica con el castigo divino, unas vidas merecen ser salvadas y otras no (los “perversos” que antes de la figura médica del “homosexual” serán llamados “sodomitas”), sin embargo esas vidas salvadas violan otras leyes (las del incesto) mientras experimentan su excepción. En ese diagrama, una mujer de sal expone la experiencia de un puro entre-lugar en el que una vida se rehúsa a pagar el precio de su salvación, pues entre su vida y la muerte de los otros está por producirse una relación biopolítica inaceptable.

El primer vacío gira en torno a estas mujeres de sal, que reclaman con un solo gesto, por sí y para sí, el lugar de la monstruosidad ascética, convirtiéndose en un monumento de la destrucción y de la disidencia de la salvación y en un emblema del eterno retorno. El “volver la mirada” que como analizamos signará la estética de reescritura de Bellatin y que es, sin lugar a dudas, una afectación *queer*.

De modo que no hay que esperar hasta *Salón de belleza* para leer en la obra de Bellatin una estela *queer*. Esta disidencia estética y política supone un gesto que no subrayamos lo suficiente: comenzar una literatura no sólo con una imagen del anonimato sino con una imagen del anonimato femenino y, no nos olvidemos, de la destrucción del sodomita. Uno de las causas del fracaso artístico de Montiel, nos dice Ricardo, fueron los rumores acerca de su homosexualidad. Es decir, tanto la novela como el imaginario con el que es readquirida posteriormente, hace de la mujer y del sodomita sus sujetos, y el esquema punitivo bíblico y artístico el campo jurídico-político de las operaciones novelísticas.

No puede ser casual que *Efecto invernadero* siga un sendero similar. Publicada en 1992 –un año antes que *Salón de belleza*–, también pone al cuerpo de su personaje en un entre-lugar signado por la vida y la muerte. El texto se abre y se cierra con la mención a un cuaderno de ejercicios de Antonio en el que se apuntan “las indicaciones sobre la forma correcta de enterrar a un niño” y la afirmación de que “así como los niños tienen la obligación de obedecer y cumplir con los deberes, así también están forzados a entregar a los padres sus cuerpos muertos” (*Obra*, 2005: 57).

Los fragmentos de *Efecto invernadero* discurren narrando, entre otras cosas, los últimos momentos de Antonio, en los que tomado por el *rigor mortis* de una enfermedad incurable, se encuentra preparando su muerte como quien preparara una novela; y, al mismo tiempo, se nos relata las circunstancias de su concepción. Así, la cuestión del pecado de la carne se nos presenta tanto al inicio como al final de la vida de

Antonio. Lo que en *Efecto invernadero* se denomina primera y segunda “inmundicia”. Es decir, la inmundicia que supone tanto el contacto con la carne muerta como con sus fluidos relativos a la reproducción (el semen y el periodo). Es decir, Antonio nace inmundo y al morir vuelve inmundo a quienes lo tocan: el Amante, la Madre, etc. Se produce, entonces, en los comienzos de *Efecto invernadero* una suerte de saturación de la referencia bíblica cuyo clímax se lee en la cita, entre paréntesis, de Levítico y Deuteronomio.

Hay otra referencia fundamental en *Efecto invernadero* que no apareció sino hasta la tercera edición de 1996 publicada en México junto con *Salón de belleza* y en la que ya nos detuvimos con otros propósitos: el epígrafe “Antonio es Dios” de Cesar Moro (cfr. 2.2.2.).¹⁶⁹ La operación establece un vínculo *pre-textual*, podríamos decir, con la ficción de Antonio y la biografía del poeta peruano. Vínculo que progresa a lo largo del texto en relación con una serie de elementos: el pacífico, la poesía, el regreso, la enfermedad y la homosexualidad. De hecho, en un manuscrito previo a la primera edición de *Efecto invernadero* titulado “Y si la belleza corrompe la muerte” se lee: “La mañana de la muerte de Antonio, ocurrida en el verano de 1956...” (*Condición*, 2008: 58). Enseguida, Goldchluk responde, a pie de página, la pregunta que cualquiera podría formularse: “Cesar Moro murió el 10 de enero de 1956. Este dato tan preciso no aparece ni siquiera en la primera edición de *Efecto invernadero*” que es, por cierto, muy diferente de las que le siguieron. De hecho, ese manuscrito está repleto de nombres que luego serán remplazados: Margot por la Amiga; Alida por la Madre; Julia por la Protegida y Aubert por el Amante. Es decir, Bellatin vacía el texto de nombres, pero al pasar del contexto peruano al mexicano agrega el epígrafe para que esa experiencia vital, jurídica, ese paso de vida —el de Moro, pero sobretudo, el que expresa su poesía— quede al menos como una huella lejana. Finalmente, en la versión de las *Obras reunidas* tanto *Efecto invernadero* como el resto de los textos experimentará una reescritura más o menos final: todas las oraciones son más escuetas, suprimen el exceso de la frase para alcanzar otro exceso, el del minimalismo.

Del mismo modo que en *Salón de belleza*, todo este campo de operaciones de *Efecto invernadero* no nos tiene que hacer perder de vista el sentido que podría

¹⁶⁹ La primera edición limeña de 1992 abre con una dedicatoria a Reina María Rodríguez. La segunda edición titulada *Tres novelas*, ya que además de *Efecto invernadero* venía acompañada de *Salón de belleza* y *Canon perpetuo*, suprime esa dedicatoria. Recién en la tercera edición, que es la primera edición fuera de Perú, aparece el epígrafe sustraído del poema de Cesar Moro cuya única modificación son las mayúsculas de “ANTONIO” por minúsculas.

deslizarse que, como dijimos anteriormente (cfr. 2.2.2, p. 199), tiene una consistencia claramente jurídica: el derecho de una “madre” (o de los Padres) sobre el cuerpo de un “hijo”. No por azar estas categorías son las que se encuentran vaciadas: pues además de elidir y luego reemplazar los nombres biográficos por adjetivos nominalizados, Bellatin tampoco incluye la categoría “Padre” y, salvo el incipit que la incluye en plural, también está ausente el término “Hijo”. La decisión estética de llamar al personaje “Antonio” y no “el Hijo”, produce un sentido arrollador: pues Antonio, que “es Dios”, artista y homosexual, quiere recuperar para sí su cuerpo una vez muerto. Y, ante la imposibilidad de supervisar su entierro, lega tal responsabilidad a “el Amante” que, en 1956 o en 1994, en Perú, no podría haber sido “el Marido”: es *ese* el nombre –como “Padre” y como “Hijo”– que no puede *ser* en tanto experiencia singular del cuerpo a cuerpo con los dispositivos clasificatorios. Así vista la cosa, *Efecto invernadero* trata de reflexionar estéticamente acerca de un problema antro-po-jurídico, es decir, de *gobierno*.

Formas de vacío, dijimos. *Las mujeres de sal*, esa “primera novela”, no se vuelve a editar y su articulación es borrada o tachada; mientras que el segundo libro se reescribe (o mejor: se vacía) en cada edición según el contexto geográfico o textual con el que se relaciona (Perú, México, *Salón de Belleza*, las *Obras reunidas*). No hay última palabra, porque tampoco hay primera palabra, lo que leemos es una estética articulada lógica, formal y materialmente por el alejamiento y la errancia. Y me excuso de una latente ingenuidad: alejarse implica infinitos acercamientos, como cualquier errancia implica infinitos asentamientos. Lo que se juega ahí es una ética-estética en la que el vacío se presenta no como el efecto de la ausencia o del sin-sentido producido por la proliferación significativa, sino como la materialidad de la escritura y la posibilidad de imaginación que se genera en el silencio, en la ausencia y en lo no-dicho, no sólo de la escritura, sino de toda letra, de toda ley y de todo dispositivo.

Muchas veces lo ha señalado Bellatin: *Efecto invernadero*, “novelita” de unas cincuenta páginas, surgió del recorte de un archivo de unas quinientas, mil quinientas, dos mil, tres mil páginas. El número varía. Mientras más exuberante, mayor también el efecto retórico que produce la operación. Independientemente de lo verdadero o de lo falso del relato, lo importante aquí es su imagen. El des-hacer del archivo causado vía el montaje o la des-escritura es lo que expone una imagen de la literatura como lastre, incluso cadáver, del cual es preciso librarse cuál inmundicia, sea esta un flujo o un cacho-de-carne. A saber: la imaginación desbordada, la cantidad de personajes complejos y sus nombres, el lenguaje poético, cierto tipo de referencialidad, etc. Pero

para des-hacer, parece decir Bellatin, primero hay que atravesar: escribir, archivar, publicar-alejar-diseminar, volver la mirada (vía la imaginación o el montaje) para (re)leer-escribir (es decir: recortar, desordenar, perturbar). De la Biblia a Cesar Moro, de la alusión a la elisión, del archivo a su imagen, del vacío (por exceso) al vacío (por supresión) se produce una travesía radical que interroga lo viviente en su dimensión mortuoria o quizás al revés: la muerte en su dimensión vital.

En ese sentido, se va perfilando una hipótesis. En *Salón de Belleza* como en toda la literatura de Bellatin se produce, sin embargo, una diferencia que conviene atender: el relieve formal que presenta no tiene tanto que ver con la proliferación a la que el neobarroco como fuerza estética negativa (es decir: múltiple, discontinua, superficial) nos tenía acostumbrados. Aunque similar conceptualmente, encuentra otra forma de llegar al vacío y hacer con él una experiencia. Salvo el encuentro de Sarduy con el silencio, podríamos decir a fuerza de generalización que el neobarroco llena para vaciar, *esa* es su paradoja medular. ¿Pero qué implicancias supone semejante proceso formal? Al respecto, concluye Valentín Díaz:

Esta política del vacío, por cierto, es un elemento que resulta central en su idea de lo imaginario: la simulación [...] es una estrategia vital que opera en pos del vaciamiento de toda originalidad, de toda centralidad; es la excentricación de la imagen. Así, la religión del vacío se revela como una de las condiciones que definen la especificidad del Neobarroco –no en la contradicción entre lo lleno y lo vacío sino en la postulación (decididamente histórica) de que el vacío es una condición del mundo que se habita. Pero ese vacío, lejos del lamento que en muchas oportunidades se señala (y que lleva al equívoco de la identificación ente Neobarroco y posmodernismo) es una celebración: el Neobarroco afirma (y así se incluye en una línea específica del pensamiento contemporáneo, aquella que nace con la lectura francesa de Nietzsche) el vacío y la fuerza que esa verificación alberga, en términos de invención ética de sí y de mundos posibles (2017: 45)

El vacío neobarroco como política, idea de imaginario e, incluso, religión supone la celebración de la invención ética de sí y del mundo. Es este carácter celebratorio de la invención lo que, a nuestro juicio, Bellatin propone interrogar no al resolver sino al invertir la paradoja neobarroca.

8.3. Redención

La inmundicia del cadáver de artista y del mismo arte como cacho-de-carne cuyo monumento no es otro que aquella estatua de sal, presentan una suerte de saturación temática y meta-literaria en *Las mujeres de sal*, *Efecto invernadero* y *Salón de belleza* cuya densidad filosófica y estética no podemos pasar por alto.

Aristóteles aun decía que ciertos animales, formados espontáneamente en la tierra o en el agua, habían nacido de la corrupción. Según George Bataille “el poder que tiene la podredumbre para engendrar es una creencia que responde al horror, mezclado con atracción, que esa podredumbre despierta en nosotros” (1957: 54). Pero justamente, esa relación entre inmundicia y (pro)creación es indisociable: lo recuerda San Agustín al constatar que *inter jaeces et urinam nascimur*. Más allá de que nuestras materias fecales no son objeto de una prohibición, análoga a la que cayó sobre el cadáver y sobre la sangre menstrual; todo este conjunto fue “formando un ámbito común a la porquería”:

El cadáver, que sucede al hombre vivo, ya no es nada; por ello no es nada tangible lo que objetivamente nos da náuseas; nuestro sentimiento es el de un vacío, y lo experimentamos desfalleciendo [...] Más allá de la aniquilación que vendrá y que caerá la muerte anunciará mi retorno a la purulencia de la vida. (Bataille, 1957: 54-56)

En la literatura de Bellatin ese sentimiento de vacío donde no sólo el hombre sino la literatura es nada, implica que la extenuación de las formas no sea lo que produzca un efecto de vacío (paradoja neobarroca) sino que las formas en sí mismas son aquello que experimentan y habitan el vacío y, en consecuencia, son en concreto su producto (inversión paradójal). En relación con esto, *Efecto invernadero* compone una escena/momento ejemplar al respecto:

En aquel último invierno, Antonio se refirió mucho al estético que su cuerpo iba sufriendo. Por eso su primer acto en las mañanas era mirarse desnudo. Tenía un gran espejo giratorio, sobre cuya luna se hallaba el poema escrito con lápiz de labios rojo. Estuvo allí desde antes de la llegada del Amante a la ciudad. Antonio nunca reveló quién lo había escrito. Lo mantuvo como *aparecido de la nada*. El poema se refería a lo

incierto que son los reflejos tanto en los espejos como en el tiempo; y a lo peligroso que se vuelve perseguir sus iluminaciones. Antonio pareció convertir en sagrados aquellos trazos [...] Durante aquel invierno, Antonio y la Amiga se encontraron hablando en muchas ocasiones de las relaciones que podían existir entre la belleza y la muerte. En un principio, ella aseguraba que la muerte destruía en forma total cualquier belleza. [...] Viendo a través de la ventana del baño, que era el lugar de la casa donde se reunían a conversar, Antonio cierta vez dijo que la belleza y la muerte guardaban entre sí la misma relación que el agua con los espejos [...] Se refirió al espejo, que chirriaba con cada movimiento, y a las letras rojas del poema. Volteó entonces y le preguntó a la Amiga si no podía ser que la belleza fuera la que corrompiera a la muerte. (*Obras*, 2005: 77. El resaltado es mío).

Así las cosas, morir no implica morir sino retornar, vía la purulencia, a la vida. No es que la muerte corrompa la belleza sino al revés.¹⁷⁰ La afirmación no debe entenderse como una conclusión sino como el punto de partida, presunto e hipotético, de un relato, de una imagen de la literatura, de cierta lógica de un sistema-de-saber que se presenta como “aparecido de la nada”. Si el neobarroco reemplazaba el trabajo por un juego excesivo, reemplazando a su vez la productividad por ocio operativo o gasto puro; la literatura de Bellatin no negará sino que atravesará tanto la experiencia del trabajo como del juego para vaciarla: no es que “no quede nada”, lo que queda –lo que vemos– es precisamente *la nada*. ¿Sino en qué términos podemos leer el deseo de entregar su cuerpo no a la Madre sino al Amante y a la Amiga estéril? Si, como acabamos de señalar, reparamos en la decisión estética de llamar al personaje “Antonio” y no, sencillamente, “el Hijo”, como así también la elección del nombre “el Amante” en vez de “el Marido”; se percibe inmediatamente que estamos frente a una reflexión estética de un drama conceptual y antropo-jurídico, que repara en las experiencias singulares del cuerpo a cuerpo con los dispositivos clasificatorios. Es ese y no otro el sentido estético y ritual que supone la preparación de la muerte y de la novela que es Antonio: no un culposo “preferiría no haber nacido”, sino un ascético “no nos reproduzcamos”. Es ejemplar, al respecto, el final de *Efecto invernadero*:

En ese momento, mirando a una anciana que estaba preparándose a morir pues seguramente consideraba antinatural estar viva después de la muerte del hijo, la Amiga recién se dio cuenta que había visto facciones de gozo en Antonio cuando el médico le anunció que había quedado totalmente estéril (*Obras*, 2005: 54).

¹⁷⁰ Ideas como estas se encuentran presentes en el *Elogio de la sombra* (1933) de Tanazaki Junichiro. Texto que, nueve años después, ingresará al universo ficcional de Bellatin, especialmente en *El jardín* y en *Shiki Nagaoka*.

Cuando en *Underwood portátil. Modelo 1915* leemos “Poco a poco, la belleza que buscaba Antonio, el personaje de la novela *Efecto invernadero*, debía transformarse en algo tangible. Fue así como surgió la idea de crear un salón de belleza ubicado en un barrio marginal” nuestras sospechas se revelan solas: el cuerpo de Antonio es a *Efecto invernadero* como el local estético es a *Salón de belleza*. En otras palabras, la problemática formal del vacío supone un conflicto biopolítico del cual la estatua de sal no sólo atestigua sino que le sobrevive como la imagen en donde se jugará la posibilidad de una comunidad futura. Esa en la que

oponemos la epidemia a la filiación, el contagio a la herencia, el poblamiento por contagio a la reproducción sexuada, a la producción sexual. Las bandas, humanas y animales, proliferan con los contagios, las epidemias, los campos de batalla y las catástrofes. [...] La propagación por epidemia, por contagio, no tiene nada que ver con la filiación por herencia [...]. La diferencia es que el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos (Deleuze y Guattari, 1980: 247-248).

Así mirada la cosa, se produce en *Salón de Belleza* un nuevo deslizamiento del sentido. La loca, ese sujeto colonial que a lo largo del S.XIX fue normalizado como “estilista” (o, sencillamente, peluquero),¹⁷¹ es agente de una administración de los cuerpos que presenta a la belleza como una cosmética de la superficie: “lo más importante era la decoración” (33), que esas “mujeres viejas o acabadas por la vida” (35) salgan “rejuvenecidas y bellas a la superficie” (33), sin embargo “debajo de aquellos cutis gastados era visible una larga agonía que se vestía de esperanza en cada una de las visitas” (35). Algo similar pasa en los baños públicos: si bien la superficie cosmética difiere del cuerpo desnudo que expone la voluptuosidad del deseo, ambas imágenes de lo viviente –incluso la sobrevivencia de los peces– son formas (economías, temporalidades) de la “larga” y “lenta” agonía (35): ese aferrarse “de manera extraña a la vida” (34). Por eso, el ocaso del Salón transformado en Moridero como de la vida voluptuosa del estilista transformado en anémico regente, acaba por exponer toda una dietética de la muerte para-estatal, para-legal, para-hospitalaria, excéntrica tanto de la urbe como de toda moral, de toda individuación como de toda esperanza y caridad. Es decir, radicalmente *queer*.

¹⁷¹ Entre “1813 (la década de las naciones novomundanas) y 1882 (la década de la integración al mercado mundial) las morfologías y comportamientos que se hubieran preferido inexistentes [...] han sido totalmente normalizadas por el dedo del científico, la lengua (la lengüeta) del demócrata y el ojo (modernista) del poeta: monstruo, peluquera o esnob (cuando no una meditada combinación de esas tres formas de vida) son los lugares comunes de la loca como sujeto colonial (colonizado)” (Link, 2015: 468-467).

Con esa operación, Bellatin expone la vida de la loca como capturada por un conjunto de formas articuladas por el imperativo de vida y/o de salud, es decir, de normalización: la cosmética, el deseo desnudo, el amor, el Estado, la clínica y los cuidados de sí.

La crueldad del regente como de las reglas del Moridero es tan “lúcida” como “rígida” pues “es la conciencia lo que le brinda al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, ya que está claro que la vida es siempre la muerte de alguien” (Artaud, 2014: 107). En semejante pensamiento, el bien es “una crueldad añadida a la otra” y, por consiguiente, la única salida posible es “regresar al caos” para hacer, podríamos agregar nosotros, un nuevo mundo: un *caosmos*. Recordemos el epígrafe de *Salón de Belleza* que más adelante volverá a aparecer en *Flores* (1998) y en *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001): “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana” (Kawabata Yasunari). En efecto, las palabras son de Kawabata y se encuentran en *La casa de las bellas durmientes* (1961), ese texto que también trata sobre un salón o espacio donde la belleza y la muerte se enfrentan: ancianos al borde de la muerte pagan por dormir “un sueño semejante a la muerte junto a muchachas drogadas hasta parecer muertas” (68).

Esa diferencia en el vacío neobarroco supone, como ya es deducible, un corpus menor y profano que Bellatin va armando a lo largo de su obra: la poesía surrealista de César Moro, el teatro de la crueldad que también ha insistido en la recuperación de los Textos Sagrados como en la dimensión vital/pasional de la peste, el teatro de la muerte de Kantor, cierta literatura japonesa y francesa¹⁷² que ha explorado la relación entre muerte y erotismo.

¿Acaso un corpus semejante no estaría participando estratégicamente de esta liberación –no ya literaria sino sensible– de la belleza que se encuentra presa por las garras de la vida y de la cosmética?

Sobre el final del texto el estilista/regente fantasea con preparar la escena de su muerte: borrar las huellas del Moridero y restaurar el antiguo esplendor del Salón de Belleza. Esa fantasía, similar a la preparación funeraria de un cuerpo muerto, no es

¹⁷² Posteriormente Bellatin utilizará motivos robbe-grilleteanos. Incluso, podríamos pensar referencias indirectas a *Farabeuf* (1969) de Salvador Elizondo, novela que se ha asociado tanto al *nouveau roman* como al neobarroco. Pero un libro recientemente publicado hace de esta lateralidad referencial un motivo explícito, nos referimos a *Un kafkafarabeuf*.

casual. Lemebel, en *Loco afán*, hará que el cuerpo muerto de las locas componga una pose última de belleza y de felicidad:

Chúpese de muelas mijita, chúpese de muelas como la Marilyn Monroe, le decía, dejándola con ese gesto por mucho rato. Casi una hora le tuvo los pómulos apretados con esa tenaza. Hasta que la carne volvió a tomar su fúnebre rigidez. Sólo entonces la soltó, y todas pudimos ver el maravilloso resultado de esa artesanía necrófila. Nos quedamos con el corazón en la mano, todas emocionadas mirando a la Loba con su trompita chupona tirándonos un beso. Habrá que teparle los moretones, dijo alguna sacando su polvera Angel Face. ¿Y para qué? Si el rosa pálido combina bien con el lila cerezo (1996: 33).

Nada de celebración o de cosmética frente al cuerpo muerto, el estilista de Bellatin prefiere no “morir en el decorado” y presentar a la vida frente a la muerte como una forma o experiencia radicalmente *neutra*: el afecto/sentimiento de soledad, que no puede disociarse del vacío formal que lo sostiene.

En sus seminarios sobre *Lo neutro* (1977-1978), Barthes llegaba a la conclusión que del *qual* –esa “vida inquieta”, ese “tormento atroz que está en el fondo del ser y de la nada– solo “hay liberación mediante el nirvana (Schopenhauer)”, es decir, en “la negación de este mundo, la negación de la voluntad” (146). El nirvana como suspensión del lenguaje (‘si es fantasmada seriamente’) es suicida”. Más allá de la muerte, es posible otra resolución: la interrupción discursiva de Blanchot como muerte en el lenguaje. Confiesa Barthes (146): “La interrupción del lenguaje: gran tema, gran demanda mística: la mística oscila entre la ‘posición’ del lenguaje (de la nominación): *catáfasis*, y su suspensión, *apófasis*. (Toda mi vida vivo este vaivén: atrapado entre la exaltación del lenguaje (goce de su pulsión) (→ escribo, hablo, incluso como ser social, pues público y enseño) y el deseo, el gran deseo de un descanso del lenguaje, de una suspensión, de una exención)”. En otras palabras, podríamos decir que Barthes se ha mantenido en un movimiento inmóvil frente a las dos paradojas del vacío (yendo y viniendo, sin habitar cabalmente ninguna).

Bellatin, por su parte, ha encontrado la apófasis en la propia catáfasis. En la medida que se ha entregado no al silencio, sino a la exaltación del lenguaje, absolutamente privada, para luego llenarla de un vacío público y productivo: el silencio o el vacío se presenta no como un efecto negativo, sino como un elemento constructivo. Es lo que, en los términos de Bellatin, implicar escribir desde lo no-dicho, no por un automatismo negativo, sino para dirimir ese vacío de la escritura en la lectura. Este vacío o neutro que construye *Salón de belleza*, supone un sentido bioestético último: la

belleza (o beatitud) no está meramente del lado de la muerte (universal) sino del momento (singular) en que *una* vida juega con la muerte, es decir, del lado de la experiencia más allá de todo pacto, de toda persona/sujeto, de toda conceptualización y, naturalmente, de todo nombre: es la vida *neutra*.

Una vida... Nadie mejor que Dickens para haber contado lo que es *una* vida teniendo el artículo indefinido como índice de lo trascendental. Un canalla, un sujeto despreciado por todos es restituido, arrancado de la muerte; y sucede que los que lo curan y lo cuidan manifiestan una especie de solicitud, de respeto, de amor por el menor signo de vida del moribundo. Todos se ocupan de salvarlo hasta el punto en que desde lo más profundo de su coma el hombre siente algo dulce que lo penetra. Pero a medida que vuelve a la vida, la dulzura se hace más fría y encuentra toda su grosería, su maldad. Entre su vida y su muerte hay un momento que no es otro que el de *una* vida que juega con la muerte. La vida del individuo ha cedido el paso a una vida impersonal y sin embargo singular que desprende un puro acontecimiento liberado de los accidentes de la vida interior y exterior, es decir, de la subjetividad o de la objetividad de lo que acontece. «*Homo Tantum*» frente al cual todo el mundo sentía compasión y que llegó a una especie de beatitud. Es una “heceidad” que no es una individuación sino una singularización: vida de pura inmanencia, neutra, más allá del bien y del mal porque sólo el sujeto que la encarnaba en medio de las cosas la hacía buena o mala. La vida de tal individualidad se borra en provecho de una vida singular, inmanente a un hombre que ya no tiene nombre aun cuando no se confunde con ningún otro. Esencia singular, una vida... (Deleuze, 1995: 37-38).

En todos los entre-lugares que la escritura de Bellatin compone, el vacío no es apenas un procedimiento estético sino la ética de una comunidad por venir. La bioestética del vacío supone una ética radical no sólo en relación con la salvación de lo humano sino de lo viviente en su conceptualización más completa: la imagen como forma de vida. Es en la imagen en general y en este caso la imagen de vacío la vía por la cual la obra de Bellatin produce una redención de lo viviente o, en otras palabras, readquiere la loca (esa experiencia) con una fuerza renovada.

Para Lezama Lima, “Las culturas van hacia su ruina, pero después de la ruina vuelven a vivir por la imagen” (1972: 462). Es decir, en esa readquisición de lo viviente la cultura como dispositivo de clasificación, como máquina dilemática se opone a la imagen, a la imaginación y a lo imaginario como potencia de desclasificación, como máquina paradójica (Link, 2015).

En ese sentido, deberíamos concluir que la literatura de Bellatin produce una potencia de desclasificación que desde sus comienzos trae emparejada una readquisición de la vida y de sus formas: allí la mujer de sal y los ciudadanos de Sodoma –todas esas locas– vuelven a la vida, no ya por la felicidad de la plasmación de Pigmalión o de un

vacío exaltado sino por un vacío más bien neutro que, como advertía Nietzsche, también vuelve la mirada. Pero esa agentividad del vacío no supone un drama sino una ascesis que hay que asumir como una bioestética o, mejor, como una post-filología futura: renunciar a la salvación, renunciar a la reproducción y, a su vez, rechazar la soberanía de lo viviente de la “lenta agonía” o de la cosmética para ejercer otra alterna, elementos que componen desde *Las mujeres de sal* (1986) a *Salón de belleza* (1994) un gesto ético-político de tenebrosa contemporaneidad. Un *non sequitur* que no podría interpretarse como una pura pasividad, sino como lo que Agamben ha llamado la “destrucción de la destrucción” en la “Apostilla” de la edición del 2001 de la *Comunidad que viene*, es decir, una inoperatividad que “no significa inercia, sino *katagersis*”, una operación en la que “el *cómo* sustituye íntegramente al *qué*, en la que la vida sin forma y las formas sin vida coinciden en una *forma de vida*” (94).

Capítulo 9

Violencia

*Podría decirse que el grito es una imagen de horror;
de hecho, yo quería pintar el grito más que el horror*

Francis Bacon

En la década de 1930, especialmente en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), Walter Benjamin presentaba el problema de la experiencia moderna como un choque de fuerzas del que participaban la anestesia y la sensibilidad. Enfrentamiento que era bien apreciable no sólo en la guerra o en la experiencia de la ciudad moderna sino, ejemplarmente, en las artes en general y en el cine en particular: allí, un instante de peligro.

El futurista Filippo Marinetti espera en “la guerra la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica” (1936: 133). Ese gesto, insistía Benjamin, dramatiza la anestesia fascista: ir a la guerra contemplando su belleza. Pues la anestesia es sintomática del shock de la modernidad que hace la cotidianeidad perceptiva asimilable. Por ese camino, la humanidad se transforma en objeto de contemplación de sí misma y entra en un proceso de auto-alienación de semejante valía, “que le permite vivenciar su propia aniquilación como un goce estético de primer orden” (136). Esto es, de un modo manifiesto, sentencia Benjamin, la realización absoluta del *l’art pour l’art* (136). En ese contexto, el deber del comunismo era poner en relación la experiencia política con la experiencia estética. Desatender la problemática implicaba abandonar el arte a la muerte: *fiat ars pereat mundus*.

En 1949 Theodor Adorno escribe “Kulturkritik und Gesellschaft” que dos años después se publicará en *Soziologische Forschung in Unserer Zeit*. Allí realiza, tal vez, su más polémica sentencia, declarar la imposibilidad de poesía y cultura después de

Auschwitz al asumir el diagnóstico benjaminiano en la negatividad pura: cultura igual barbarie. Recientemente, Jean-Luc Nancy ha vuelto al tópico de la “prohibición de representación” argumentando que tal proposición tiene como supuesto una representación garantizada por la “voluntad de presencia”, así el campo de concentración es, en realidad, “sobre-representación” y “espectáculo del aniquilamiento” (2006: 21).

En los años sesenta, vía el tercer cine (cinema novo, cine de liberación, etc.), el concepto resonó en América Latina. Glauber Rocha, director de películas icónicas como *Deus e o diabo na aterra do sol* (1964) y *Terra em transe* (1967), separó inmediatamente la estética de la violencia de una lectura estetizante (complaciente, contemplativa). Pues

esta violencia no está impregnada de odio sino de amor, incluso se trata de un amor brutal como la violencia misma, porque no es un amor de complacencia o de contemplación, sino amor de acción, de transformación (...) Nuestro cine es un cine que se pone en acción en un ambiente político de hambre, y que padece por lo tanto de las debilidades propias de su existencia particular (1967: 32-33).

Las palabras de Glauber resuenan en el presente en las teorizaciones de Bourriaud, que también se ha acercado a la cuestión de la estetización de la violencia sosteniendo que la repetición del mensaje es “la función principal de los instrumentos de comunicación del capitalismo” [the main function of the instruments of communication of capitalism], cuyo fin es perdurar la estabilidad de las “estructuras” [frameworks] mediante la decoración. En tales términos el único gesto político del arte es con la “difusión de la precariedad”: “socavar todas las edificaciones materiales e inmateriales que constituyen nuestra decoración [undermine all the material and immaterial edifices that constitute our decor]” (2009).

Al momento de pensar *este* cambio de siglo, en América Latina, se produce una suerte de *retombée*. Solo que ya no se trata de *un* gobierno fascista o una dictadura sino de sistemas económicos y de formas de administrar lo viviente. El escenario, también diferente, no se definiría como una guerra mundial/imperial sino como la guerra-civil en curso. Y tampoco habría guerreros o héroes sino más bien, bandidos. Agamben dice que:

La relación de excepción es una relación de bando. El que ha sido puesto en bando no queda sencillamente fuera de la ley ni es indiferente a ésta, sino que es abandonado por

ella, es decir, queda expuesto y en peligro en el umbral en que vida y derecho, exterior e interior se confunden. De él no puede decirse literalmente si está dentro o fuera del orden jurídico (es decir, a voluntad propia, a la merced de, libre, excluido como en el caso de la acepción “bandido”) [...] La relación originaria de la ley con la vida no es la aplicación, sino el Abandono. La potencia insuperable del *nómos*, su originaria “fuerza de ley”, es que mantiene a la vida en su bando abandonándola (1998: 43-44).

Entonces, el *bando abandonado* de un nuevo campo biopolítico signado por el narcotráfico, las enfermedades, la racialización, la explotación y el feminicidio. Se trata de una “esclavitud anónima”. Las existencias susceptibles de ser transformadas en vidas sacrificables son la barbarie fantasmática de los documentos de la cultura y de las artes. Esta experiencia del horror es lo que constituye “la regla” del “estado de excepción en el que vivimos” (Benjamin 1989:182, Tesis 8). Y las artes, claro, vuelven a presentarse como un campo atravesado por tales fuerzas.

Otra vez en América Latina, pero ya más cerca del cambio de siglo, Héctor Abad Faciolince (escritor y periodista colombiano) acuñó en 1994 el término sicaresca para referirse a un “boom” de novelas parecidas a “la picaresca en el sentido de que es un sujeto que narra en primera persona sus fechorías”.

La aparición de *Rodrigo D. No futuro* (1989) del director colombiano Víctor Manuel Gaviria anticipa la serie que la crítica asocia, simultáneamente, a un interés antropológico que vía una estética del desecho reflexiona sobre la violencia y la marginación. Es decir: *No nacimos pa’ semilla* (1990) de Alonso Salazar, *La vendedora de rosas* (1998) y *El peladito que no duró nada* (1999) de Gaviria, *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, llevada al cine por Barbet Schroeder en 2000 y *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco Ramos, llevada al cine en el 2005 por Emilio Maillé. El fenómeno se extiende de diversos modos en Latinoamérica, es decir, más allá de la sicaresca: *Pizza, birra, faso* (Stagnaro y Caetano, 1997), *Ratas, ratones y rateros* (Cordero, 2000), *Amores perros* (González Iñárritu, 2000), *Cidade de deus* (Lins, 2002), *Un oso rojo* (Caetano, 2002), *El polaquito* (Desanzo, 2003), *Carandirú* (Babenco, 2003), *María llena eres de gracia* (Marston, 2004), *Tropa de Elite* (Padilha, 2007).

En síntesis, lo que Faciolince avizoró fue una problemática que se encontraba germinando en la literatura y que el cine, como muestra la serie en absoluto exhaustiva, explotaría apenas unos años después y, más tarde, la televisión: *El patrón del mal*, *El señor de los cielos*, *La viuda negra*, *Narcos*, etc. Sin embargo, ese “boom” no sólo tendría únicamente que ver con la temática del narco (y, con ello, con la constitución de

un género) sino con un gesto de *fascinación* por la violencia (la asunción de una posición, lógica o forma) que estructura la reflexión crítica y creativa del periodo.

Por consiguiente, lo que se pone en juego no son sólo textos que se acercan o alejan a una tendencia o a otra sino, esencialmente, los modos de leer. En ese sentido, si bien habría un “boom” (mercadotécnico) que responde más directamente a este fenómeno de fascinación, también hay lecturas que entienden estos textos como el producto de un deleite morboso por la violencia y lo abyecto. Asimismo, si bien podríamos pensar que hay textos que desde su producción misma son reticentes al mercado y, por lo tanto, se relacionan más críticamente con la problemática, también hay lecturas que permiten leer de diversas formas esos acercamientos. En síntesis: la problemática de la representación de la violencia configura una bipolaridad que atraviesa no sólo de las producciones literarias y cinematográficas sino, fundamentalmente, los modos de leer que podemos ver sintetizados en la crítica.¹⁷³ A su vez, esta bipolaridad tampoco convendría desligarla de la particularidad del caso, es decir, de América Latina en el sistema-mundo capitalista.

En 1998, en el marco de la vigésimo cuarta Bienal de São Paulo (1998) cuyo eje conceptual y núcleo histórico fue la “antropofagia”, Vik Muniz presentó varios montajes fotográficos de niños de São Paulo compuestos con basura. La antropofagia, en el marco de los estudios latinoamericanos, remite a la noción introducida por Oswald de Andrade en 1928, sintetizada por la fórmula “tupi or not tupi, that is the question”. Los tupí-guaraníes eran las tribus que vivían en Brasil antes de la conquista y que devoraban a sus enemigos en un acto ritual que suponía la absorción de las virtudes del otro. La metáfora tupí es la forma en que el arte brasileño de vanguardia pensó la relación (estética y geopolítica) entre lo local (los tupis) y lo global (Shakespeare): reproducir un estilo europeo es, desde este punto de vista, no una subordinación sino un acto de soberanía. Podríamos leer a finales de siglo, un retorno antropofágico en “el canibalismo social del consumo y los desperdicios humanos que este consumo produce”

¹⁷³ Para consultar tales producciones artísticas como las propuestas críticas que las articulan ver Ospina, Claudia. *Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cine colombiano contemporáneo*. University of Kentucky Doctoral Dissertations, 2010; León, Christian. *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Ecuador: Editorial Abya Yala, 2005; Ludmer, Josefina. “Territorios”. *Aquí América Latina: una especulación*. Bs. As.: Eterna Cadencia; Noemi-Voionmaa, Daniel. *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*. Lima: Cuarto Propio, 2004; Adriaensen, Brigitte y Valeria Grinberg Pla (comp.). *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlin: Lit. Verlag Münster, 2012; Link, Daniel. “Violencia”. *Suturas: imágenes, escritura, vida*. Bs. As.: Eterna Cadencia, 2015.

(Jáuregui, 2008: 593). Es decir, la intensificación global del capitalismo en América Latina pone a las producciones artísticas en una encrucijada no sólo estética sino, sobre todo, ética.

En 2009, cuando Cuauhtémoc Medina le preguntó a Teresa Margolles de qué podrían hablar en la 53ª edición de la *Biennale di Venezia*, ella le reprochó: “¿De qué otra cosa podríamos hablar?”. La inquisición posteriormente se convertiría en el título de la exposición: sábanas bañadas en la sangre de personas muertas en la guerra del narcotráfico mexicano, restos de vidrios dispersos y personal de limpieza lavando el piso de una sala reducida a un vacío de objeto. El curador de la muestra, Cuauhtémoc Medina, sostiene que el presente latinoamericano de “violencia sacrificial” y “necropolítica” es “una historia imprescindible de registrar”, es decir “la memoria de la brutalidad del presente” (AA. VV., 2009). ¿Pero de qué orden es el registro de una obra semejante? ¿A qué tipo de “memoria” aspira? ¿Será que el vacío en el que la obra se convierte no tematiza una situación de ilegibilidad estética sino, más bien, un no-decir que, como mandato ético, el arte debe afrontar? Es decir, ante un presente de anestesia decorada, ¿el gesto político del arte es la difusión de la precariedad que atraviesa lo viviente mediante un choque sensible, vía la extenuación, la perturbación o el agotamiento?

Recordemos las palabras de Faciolince: la fascinación produce un “regodeo macabro” y ello supone un “peligro”. En términos de Horst Nitschack dicho peligro tiene que ver con la representación de la violencia relacionada con un goce literario de la misma, tanto del autor como del lector. Para Nitschack, “La parte de los crímenes” de 2666 de Roberto Bolaño (2004) es ejemplar al respecto, pues “la repetición es permitir que el yo vuelva a funcionar, porque en la enésima repetición se produce una distancia” (2001). En esa “parte” un lenguaje forense describe múltiples asesinatos de mujeres en conjunto con los abusos policiales, la violencia carcelaria, la frialdad de los manicomios y la explotación de las maquiladoras.

Dicho procedimiento, insiste Nitschack, vendría a interrogarnos sobre “cómo representar la violencia sin estetizarla”. Por ende, la salida de Bolaño propone el establecimiento de un foco no en la representación sino en el acto performativo; de ese modo la escenificación no reproduce lo que tematiza.

En este caso la distancia no se debe a un “alejamiento” del autor (una “presunta” objetividad como fundamento del buen registro, principio en el que se funda el realismo

clásico e, incluso, sus versiones contemporáneas), sino a un choque intempestivo debido a un acercamiento táctil. En ese sentido, la cuestión de la distancia y del contacto en torno a la representación de la violencia no sólo es una disquisición teórica central en el pensamiento estético del siglo XX que retorna en el nuevo siglo, como veremos en el capítulo siguiente en relación con el realismo, sino también una problemática que atraviesa la obra de muchos artistas de estas últimas décadas –Cesar Aira, Washington Cucurto, Lina Meruane, João Gilberto Noll, Fernando Vallejo, Valeria Luiselli–, y especialmente la de Bellatin. En este capítulo nos proponemos analizar en detalle las reflexiones sobre la violencia en la obra del escritor mexicano, especialmente en sus intervenciones fílmicas.

9.1. Registrar: pornografía y erotismo de las imágenes

En un fragmento de *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2000) de Mario Bellatin, titulado “Noticias del pedagogo”, hay una imagen en la que cuerpo, fotografía y máquina entablan un contacto:

Entre otras manifestaciones, aún más inverosímiles, los ciudadanos, campesinos principalmente, empiezan a fotografiarse empuñando armas rudimentarias. Casi todas las representaciones muestran a los personajes haciendo coincidir el momento exacto del disparo de la fotografía con la acción violenta que el arma empuñada es capaz de llevar a cabo. En algunas provincias se han suscitado una serie de situaciones trágicas al haber sido despedazado el fotógrafo en el preciso instante de obturar su disparador. Es común asimismo apreciar álbumes familiares con las fotos totalmente mutiladas por acción de un arma punzo cortante (2005: 442).

Captar el movimiento original de la acción violenta implica una coincidencia temporal con la acción de su registro (“el disparo de la fotografía”) cuya consecuencia “trágica” no es solo el despedazamiento del fotógrafo sino, también, la mutilación de la imagen (familiar). En otras palabras, captar *ese* momento demanda un principio de presencia (“estar justo ahí”) que expone no tanto una pasión por el testimonio o el documento, sino por el registro de una violencia que no haría más que expandir su potencia.

Pero si nos detenemos en la imagen, se puede percibir cómo la “noticia” del pedagogo funciona, más bien, como una suerte de aviso (notificación) de nuestra relación vital y erótica con las imágenes. Que, como señala Jean-Luc Nancy, no es otra cosa que su disponibilidad a ser tomadas. Es decir:

tocadas con los dedos, con las manos, con el vientre o con la razón, y penetradas [...] Pero penetrar la imagen, así como una carne amante, quiere decir ser penetrado por ella. La mirada se impregna de color, el oído de sonoridad. Nada hay en la mente que no esté en los sentidos: nada en la idea que no esté en la imagen. Me convierto en el azul del retrato de Olga, la disonancia de un acorde, la cabriola de un paso de baile. «Yo»: ya no es cuestión de «yo». *Cogito* deviene *imago* (2002: 18).

El devenir–imago implica una suplantación de la racionalidad del *cogito* por la de la imagen. Allí el sujeto entra en una inmixión con la imagen y deja de percibirse exterior

e individual para recaer en la continuidad sin afuera de lo sensible. Nancy llama a esto con-venir: entrar en la imagen, ya no mirarla –si bien se sigue ante ella–, “el espectador la penetra, es penetrado por ella: de ella, de su distancia y de su distinción, al mismo tiempo” (17). Al parecer Nancy sigue a Georges Bataille, puesto que el erotismo de la imagen se sostiene en la medida que “toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego” (1988: 17).

Pero el erotismo demanda una distinción y una distancia como «puros medios», que no se encuentra, por ejemplo, en la lógica del dispositivo pornográfico que captura y neutraliza la “capacidad humana de hacer girar en el vacío los comportamientos eróticos, de profanarlos” puesto que el “consumo solitario y desesperado de la imagen pornográfica sustituye, así, a la promesa de un nuevo uso” (Agamben, 2005: 118). Si bien Nancy no usa esta palabra, nos deja al igual que la imagen mutilada de Bellatin una notificación problemática: “distinguir entre la atracción del deseo y la seducción de lo espectacular no es, con todo, tan fácil como algunos quisieran...” (2002: 14).

Otros fragmentos de *La escuela del dolor* parecen insistir con este pensamiento. Por un lado, tenemos el relato de un grupo de voleibol llamados *Los democráticos* cuyos integrantes carecen de dedo pulgar. Y por otro lado, tenemos el relato de un conjunto de personas cuyos pulgares fueron amputados a modo de castigo, puesto que “faltaba” la tinta del sufragio en sus dedos, es decir, no había marca para constatar un voto, una presencia. Como el texto deja ver, el momento del acto violento se encuentra sugerido eróticamente, pero esa última imagen o palabra, que funcionaría como la imagen originaria de la violencia se encuentra en falta. Los indicios están al alcance de la mano (ya sin dedos). Y, aunque la posibilidad asociativa se ubique en una proximidad máxima, asintótica podríamos decir, hay una distancia (interpretativa) que solo puede atravesarse imaginariamente.

Hacer esa experiencia imaginaria podría llevarnos a pensar que *Los democráticos* han configurado una tecnoestética: en el deporte (voleibol), ahí donde superviven los restos de un patriotismo bélico, han politizado una falta: notan o registran una ausencia que coincide con el quebrantamiento de una obligación o una transgresión de las reglas de juego. Como burlándose, ellos *posan*: se han aprovechado del espectáculo para extraer su potencia especular. Es decir, han encontrado las formas

y las circunstancias para mostrar algo: “entre otras cosas, cómo una mano sin dedos es capaz de duplicar la potencia del golpe en una pelota” (Bellatin, *Obra*, 2005: 444).

Estamos frente a una lógica recurrente en el sistema creativo de Bellatin y que, a lo largo de su obra, ha funcionado de diversas formas. En *Salón de Belleza* (1994), por ejemplo, la enfermedad incurable carece de nombre. Haber vaciado el nombre es lo que instaura un clima de indeterminación y despliega las fuerzas de la imaginación. Los lectores, pensando en el sida, han querido librar la ficción en este último fin de siglo u, optando por las pestes antiguas, han perseguido el moridero hasta la Edad Media. Lo mismo sucede en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001). El libro se presenta como un supuesto comentario sobre la vida de Shiki, un escritor cuya nariz enorme llevó a que muchas personas lo consideraran un “personaje de ficción”. Y, así, cuando se nos muestra la foto de Shiki, está rasgada justo en el lugar de su nariz. En el mismo sentido, su último libro, el más radical de todos es, sencillamente, intraducible. Leerlo es ver un único anagrama. Como ya dijimos: a lo real hay que imaginárselo. O mejor: lo real es del orden de la imagen.

Pero esto no es un daño colateral, sino que *Salón de Belleza* ha dispuesto a la sazón esos posibles referenciales o alegóricos como mecanismo de atracción. Esa “falsa retórica” permite que, al igual que *Los democráticos*, Bellatin se aproveche de la seducción de lo espectacular –la literatura testimonial, lo autobiográfico, el imaginario del sida, de lo medieval y de lo oriental– para sacar de ese orden de cosas una diferencia que “duplica la potencia del golpe”. *Salón de belleza* sería uno de los experimentos estéticos de una pregunta que Bellatin ha formulado directamente: “cómo hacer literariamente un texto que sin ser horroroso, me permitiera hablar de horrores” (Goldchluk, 2000).

Es curioso que esta pregunta entra en resonancia con los modos en que Bellatin ha regresado a la versión teatral de *Salón de Belleza* adaptada por Alberto Chimal e Israel Cortés y presentada en el 2002 por la Compañía Mexicana de Circo de Cámara, Circo Raus. Este pasaje se encuentra en varios textos, como *Lecciones para una liebre muerta* (2005), “Una cabeza picoteada por los pájaros” (2007-2008), *Las dos Fridas* (2008), *Demerol sin fecha de caducidad* (2009), *Biografía ilustrada de Mishima* (2009), *Gallinas de madera* (2014) e, incluso, en algunas entrevistas y presentaciones públicas. La versión de la *Biografía* tiene la cualidad de encontrarse en tercera persona del singular y, justamente por eso, el protagonista del relato no es un sujeto sin nombre sino

“Mishima”, que habría comprobado el terror del carácter profético de la palabra escrita cuando se vio envuelto, quince o veinte años después de haberlas concebido, en situaciones similares a las que aparecían en sus textos:

Recordaba con mucha claridad, por ejemplo, cuando se realizó el montaje teatral de su libro *Salón de belleza*. Desde un comienzo había decidido no intervenir de manera directa en aquella puesta en escena. Confió el texto a un director a quien admiraba (...) No había asistido a ninguno de los ensayos. Todo era sorpresa. En aquel teatro fue la primera vez que pudo leerse a sí mismo. El texto original había sido respetado por completo, pero su estructura estaba absolutamente modificada (...) *¿Qué clase de espanto ha sido capaz de generar una escritura semejante?*, recuerdo que fue la pregunta que surgió en ese momento.

Sin embargo, en el aparente universo abyecto que veía representarse en escena, Mishima creyó descubrir la existencia de una realidad plena. Lo que fue sucediendo en el escenario apareció con una luminosidad de la que carecía la vida cotidiana. En ese momento advirtió que quizá una de las razones que lo habían llevado a la escritura [fue] la necesidad de apreciar ese estado paralelo de la realidad semejante al que se mostraba en la obra de teatro, al cual debía pertenecer para poder vivir plenamente. Daba la impresión de que mientras más sórdido fuese lo representado, se cumplía de una manera más clara el cometido. Mishima se dio cuenta de que el mecanismo podía consistir en colocar un universo terrible como si fuese una suerte de escudo contra lo que ese mismo mundo iba produciendo (2009: 50-51).

Al igual que en los fragmentos de *Los democráticos*, la imagen que ha producido semejante espanto/horror gira en el vacío, se sustrae y, por eso, lo terrible no puede ni debe restituirla, sino funcionar como un escudo contra lo que eso mismo produce.

En el 2014 se cumplió el vigésimo aniversario de *Salón de belleza*, y Andrea Pallaoro, director de *Medeas* (2013), ha comenzado a filmar una versión del texto. Sin embargo, Bellatin ha optado por realizar su propia versión de aniversario. Pero no se trata de un mero texto fílmico, puesto que recurre a la potencia del acontecimiento de la performance o del *happening*: el resultado es el *cine-vivo*.

9.2. Arqueologías: el *cine-vivo* y *Bola negra*

El miércoles 15 de julio de 2015 se presentó en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata, por segunda vez, *Salón de belleza*. Se trata de una película desarrollada por Bellatin, pero que se presenta junto a una lectura realizada por el escritor de un texto propio, aunque eventual, es decir, un texto que no está escrito para tal fin, sino que siempre va a fluctuar. La propuesta es, entonces, explorar la pérdida de unicidad temática y temporal entre imagen, sonido y palabra.

Expuestos a semejante multiplicidad azarosa de sentido, los materiales se revelan como la persistencia de una escritura. Y, por eso mismo, Bellatin –esa vida– sería el principio de acción o de realización de dicha puesta, performance, cine, escritura, etc. Su presencia se vuelve, así, el principio de actualización –o mejor: de vaciado constitutivo– que permitiría que el texto funcione y el lector no esté solo frente a tales imágenes (escritas, sonoras, visuales) sino que con–venga con ellas a través de una temporalidad singular y cualquiera.

Es interesante detenerse en la película que, lejos de mostrar un tinte abstracto, cita directamente al texto homenajeado. Se tratan de cuatro partes y una suerte de *ending*. La primera son secuencias de planos cerrados de peceras. La segunda, el recorrido de una suerte de casona o salón en el que una serie de cuerpos se encuentran tapados totalmente con mantas. En la parte tercera la cámara deambula por las calles de una ciudad deteniéndose, especialmente, en los tratamientos cosméticos que se realizan al aire libre. Finalmente, la última parte es una incursión en un sauna.

Como vemos, los espacios de la película restituyen directamente los del texto *Salón de belleza*: las peceras, el salón de belleza vuelto moridero y el paseo urbano hacia los baños públicos. Sin embargo, hay una diferencia tajante en la topología de los elementos y el montaje de los mismos. Si el texto y sus relatos van intercalando estos elementos, el film evitó homologar tal montaje. Si en el texto el salón de belleza se transforma en un moridero al ritmo que arrastra consigo a las peceras y al cuerpo del

estilista que se estigmatiza, clausurando las salidas a los baños públicos; en el film estos elementos están dispuestos en una continuidad que no los relaciona ni intercala, solo los pone en sucesión y distinción.

En la película no vemos ninguna pecera en un salón de belleza, sino un conjunto de peceras que, además del infinito, nos sugieren la idea de pecera, no tanto como espacio cerrado, sino como un fragmento de un espacio mayor que se ha cerrado en sí mismo estableciendo una distancia no tanto espacial sino visual: la división de la luz provocada por el agua, la transparencia material del vidrio. Lo mismo pasaría en la casona, especialmente en la escena en que se sale a una terraza: es decir, a un umbral que abre *la casa* al mundo. Continuando esta idea, la mayoría de los tratamientos cosméticos sucede en la calle. Otra vez no es un espacio cerrado, sino un fragmento de un espacio que se cierra sobre sí por medio de acciones que lo distancian y distinguen de un fondo (tránsito urbano indiferenciado): mujeres sentadas, recostadas, estilistas exfoliando su piel, etc. Si bien el baño público es *el* espacio cerrado del texto ya que a diferencia del resto no hay margen de apertura a nada, el vapor potencia la cuestión del encierro no tanto como algo espacial sino como una forma de visualidad. Por eso, mientras que avanza el texto la salida a los baños es lo que se suspende; en la película, el baño público es el lugar sobre el que se cierra esa suerte de no relato. La película concluye, sin enfermedad alguna, luego de mostrar la versión de la canción infantil *El diablito loco* realizada por Teresa Brewer en 1958, titulada *Pickle up a doodle*. Que es, en realidad, exponer la base audiovisual de la estridente banda sonora del film: se trata de unas treinta y dos variaciones de *El diablito loco*.

Una vez concluida la proyección, se generó un espacio de intercambio del que Bellatin participó. Ante la pregunta por la realización de la película, el autor contó que fue realizada, en mayor medida, por niños. Que todas las locaciones quedaban cerca de su casa en México. Algunas, como la calle de tratamientos cosméticos, a la vuelta de su manzana. La única parte del film que registró exclusivamente Bellatin fueron las imágenes del baño público. El método fue sencillo: el creador adaptó una cámara a su prótesis esperando que “la corrección” de las personas impidiera que miraran su brazo y, así, evitaran percatarse de que estaban siendo filmadas. A su vez, la cámara estaba ubicada tras su brazo, de modo que él no era totalmente consciente de lo que se encontraba registrando. La única imagen que tomó voluntariamente es la de su hijo, Tadeo Bellatin, afeitándose.

En otras palabras, ante la pregunta de ese lector imaginario frente a la realización teatral de *Salón de belleza*, la nueva respuesta que el *Salón de belleza* del *cine-vivo* esboza veinte años después sería: el espanto que produjo esta escritura es un simple paseo por la ciudad latinoamericana de fin de siglo. Se trata del horror producido por la destrucción de la experiencia que, como sabemos, para que suceda no es de “ningún modo necesaria una catástrofe y que la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad es, a ese fin, perfectamente suficiente” (Agamben, 2004: 7).

Y, aunque el autor insista que el *cine-vivo* pone a prueba lo rudimentario como principio creativo (un presupuesto mínimo, pocos recursos técnicos) demostrando que lo único que se necesita para crear es el deseo. Fue más interesante comprobar la persistencia de una inquietud arqueológica o archi-gráfica que, aunque soslayada por la crítica, insiste en el sistema creativo de Bellatin. Como si para formar parte de la ficción («estado paralelo de realidad») fuera necesario atravesar lo real: la exigencia de hacer la experiencia de un viaje, no a lo otro, sino a lo mismo, a lo inmediato, a lo naturalizado, a la realidad-ficción fabricada por los medios, a lo que estaría formando parte del drama biopolítico que es el presente. ¿Por qué alguien que defiende la composición de mundos autónomos filmaría a su hijo, a su barrio e incursionaría en un baño público? ¿Por qué no simplemente montar una escenografía, convocar amigos y recrear lo que sea necesario? Preguntas similares podríamos hacerle al film *Bola negra, el musical de Ciudad Juárez*.

En el 2012, Mario Bellatin y Marcela Rodríguez se formularon una pregunta: ¿qué pasa en Ciudad Juárez? La pregunta no surgía de la desinformación sino que el escritor y la compositora sospechaban que los relatos instalados por los medios de comunicación, la industria cultural, la política y el rumor eran falsos. Por eso, Bellatin y Rodríguez tomaron como primera medida ir al lugar y atravesarlo. Quien pretende aproximarse a lo “sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava”, dice Benjamin (1992: 118). *Bola negra, el musical de Ciudad Juárez* (56’) es el registro de esa empresa y experiencia arqueológica. Excavemos, pues, ese resto.

La primera imagen es una afirmación: este lugar. Al principio vemos un conjunto de casas que nos sugieren la idea de un poblado, pero en la medida que sube la cámara abriendo el plano, el poblado se difumina en la extensión de lo que sería una ciudad que, a la vez, se pierde en el desierto. No se trata de tres cosas diferentes (el pueblo, la ciudad y el desierto). Por eso, la imagen insiste en su continuidad y repite la

transición: vemos dos hombres haciendo un fuego al pie de una montaña, unas casas rudimentarias y, otra vez, la extensión urbana. Ahora la cámara se pone en movimiento. Rodea la montaña, nos muestra una suerte de muralla natural de tierra y arena cuyos límites superan el encuadre: ¿Una frontera? La imagen se detiene en un vehículo policial que a la vez se detiene cuando intercepta otro vehículo. Se escucha un coro que repite: “En realidad, se trataba del bicho deglutido por sí mismo”. El plano se corta, y lo que la cámara comienza a recorrer son predios industriales. Ya no hay calles de tierra, sino asfalto; no hay vehículos policiales sino autobuses y autos. Por fin vemos la imagen del coro: solo sus manos sosteniendo unos cuadernillos. El coro pasa de tararear acordes a repetir una suerte de aspiración brusca. Junto con esa opresión sonoro-respiratoria, empieza y termina el film a la vez que aparecen y desaparecen los rostros de los cantantes del coro: unos jóvenes. En ese momento, la voz de Bellatin comienza a leer un texto.

La película repite esa estructura bífida. Por un lado, un recorrido por Ciudad Juárez y, por otro, la filmación de los ensayos del coro. El montaje va intercalando las respectivas imágenes y sonidos generando solapamientos y simultaneidades que disparan los sentidos. La cámara se mueve rápidamente, mostrando edificaciones vacías y destruidas que parecen el resto de una catástrofe. De fondo el coro, con fuerza y con estridencia, insiste: “hasta hartarse”, “consumido por sí mismo”, “descarnado pero vivo”, “el profeta”. Las transiciones son cortes que muestran las antípodas de lo mismo: el asfalto, los predios industriales y sus estacionamientos repletos de autos —el coro insiste—. Otra transición: Un local comercial con letreros: “se vende”, “se renta”, “se vende barato”. Vemos, incluso, un local de estética y un club deportivo. Pero no hay nadie, no pasa nada. Rara vez, una persona: un joven caminando en una calle desierta con dirección a la montaña (min. 6–11).

En el salón el coro se encuentra ensayando, Rodríguez los dirige y Bellatin retoma la lectura:

la receta consistía en destazar el pez hasta dejarlo descarnado pero vivo, para luego introducirlo en una pecera que sería puesta en el centro de la mesa de los novios. La pareja de recién casados comería la carne mientras el animal seguía nadando, moribundo, mostrando sus órganos internos a todo el que quisiera verlos. Como señal de buen augurio para el matrimonio, la comida debía durar el tiempo exacto que tardaba el pez en morir.

Mientras la lectura se desarrolla el coro sigue repitiendo sus frases y la cámara se mueve encuadrando los pies de los jóvenes y las botellas de agua que hay en el suelo. Vemos a Rodríguez que dirige, hasta el silencio, una suerte de canto animal similar por su simultaneidad y variación al de ciertas aves o incluso al croar de las ranas. La cámara enfoca a Bellatin que, enfocado por el silencio, continúa con la lectura:

Mientras la vieja sirvienta suplicaba y se negaba a separar nuevamente las mandíbulas, Endo Hiroshi entendió que aquella bola era el estómago del insecto. El estómago de los insectos si es que los insectos contaran con estómago. En realidad, se trataba del bicho deglutido por sí mismo.

Bola negra se publicó por primera vez en 2005 en dos ediciones simultáneas: *Tres novelas* (Ediciones El Otro El Mismo) y *Obra reunida* (Anagrama). El texto breve relata un viaje en el que Endo Hiroshi, entomólogo japonés, descubre un insecto. En el viaje de regreso transporta el insecto en una caja. Al abrirla, lo que encuentra no es el insecto sino una diminuta bola negra que, supone Hiroshi, se trataría del “bicho deglutido por sí mismo”.

En síntesis, Bellatin no realiza un texto exclusivo para la película y sus circunstancias, sino que escoge uno ya escrito. Algo verdaderamente curioso de *Bola negra* es que bajo ese mismo nombre Federico García Lorca comenzó a escribir un texto que dejó inconcluso.

En el *Teatro inconcluso* de Lorca, editado por la Universidad de Granada en 1987, se pueden leer unas páginas de una obra en preparación titulada *La bola negra*, que iría a tratar sobre la represión de la homosexualidad. A diferencia de Duchamp, Kantor o Beuys, no hay grandilocuentes referencias a Lorca en la obra de Bellatin. Sin embargo, otra de las obras inconclusas de Lorca titulada *La destrucción de Sodoma* evoca el tema bíblico que signa el primer libro de Bellatin, es decir, *Las mujeres de sal*. Por otro lado, *Formotón asai* –texto publicado por *Fractal* en 1999, y que evoca temáticas que luego serán desarrollada en *El gran vidrio* (2007)– tiene por epígrafe unos versos de Lorca: “Ni el oscurísimo pantano donde sumergen a los niños. / Federico García Lorca”. Los versos corresponden a la “Oda a Walt Whitman”.

Con esta resonancia lo que quiero señalar es la potencia filológica que tanto Bellatin como Lorca supieron escuchar en la “bola negra”. Pues se “pone bola negra” en los miembros de un tribunal para afirmar la culpabilidad del reo. En las regiones caribeñas “dar bola negra” es impedirle a alguien realizar alguna actividad o excluirlo.

En el billar la bola negra es la última en meterse y, por lo tanto, la que concede la victoria al jugador que lo haga. Sin embargo, si esta bola se emboca por error antes del momento correspondiente implica la derrota automática del jugador. Por lo tanto, la bola negra se fue convirtiendo en un motivo recurrente en tatuajes de desgracia. Del billar también viene otro sentido para la “bola negra”: en la medida el resto de los números de bolas vienen en pares, un “bola negra” es el sujeto solitario en una población llena de gente en relación amorosa o al que un grupo social excluye. En síntesis: sea en un contexto español o latinoamericano, la expresión “bola negra” remite a un imaginario de exclusión, sea por una desgracia azarosa o por una condena social y/o jurídica.

La operación de selección de un texto semejante –que hace serie con otro escritor y con diversos sentidos de una misma expresión popular– presenta a la creación como una suerte de montaje, pero impersonal que vuelve al texto un *archivo* o *pretexto* de la película. Al mismo tiempo, la película se transforma en una relectura del texto (un *post-facio*), a la vez que el origen foráneo y cualquiera del texto, vía el azar y la experimentación, instaura un efecto de distanciamiento. El film, de hecho, no oculta sino que expone el procedimiento desde el título: *Bola negra*.

Según Rodríguez, acercarse e intervenir en lo social es uno de los problemas de la composición contemporánea. Bellatin, de acuerdo con esta idea, escoge *ese* texto (y no otro) cuyo carácter extremo tuvo como objetivo incrementar exponencialmente el reto (MacMasters, 2013).

Entonces, si entendemos por distancia “la puesta en manifiesto de la ajenidad respecto de lo que se filma” (Oubiña y Felipelli, 2007: 36),¹⁷⁴ no podríamos adscribir semejante operación al film sino manifestando su complejidad o problemática. Puesto que el texto pre-concebido instala posibilidades de sentido cualesquiera. No para distanciarse de lo real, sino para exponer la dificultad que semejante contacto implica. Es decir, si hay distancia es del orden de lo imaginario.

Por eso, hay una particularidad y una proximidad que también se establece desde el título: Ciudad Juárez. Lo que vemos, en efecto, es eso. No se trata de ningún montaje. Incluso los adolescentes no son ni actores ni cantantes profesionales sino asistentes a

¹⁷⁴ Es ese texto los autores celebran *Copacabana* de Martín Rejtman por recurrir mediante el uso de los lentes como el tamaño de los planos al “sistema más pertinente que el cine y todas las artes tienen para hacerlo: distanciándose”. Lo que constituye “una mirada austera, discreta y precisa: la de un cineasta responsable” (37).

clases de canto ofrecidas en Ciudad Juárez por el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes): es decir, son ciudadanos. El film, en ese sentido, es documental. Pero al no tratarse del buen registro de un material probatorio tal designación también es compleja ya que no se clausura la ficción por aspirar a verdad alguna. Se trata, más bien, de mostrar algo que ni siquiera se sabe qué es. Sin embargo, en tanto archi-grafía lo que sí sabe el texto es, como dice Benjamin, exponer una “imagen de quien recuerda” e “indicar no sólo de qué capa provienen los hallazgos sino, ante todo, qué capas hubo que atravesar para encontrarlos” (1992:118). Ese pensamiento cobra mayor tesitura en cierta escena. (Min 18:00) Rodríguez fuma sentada en el marco de una ventana y Bellatin merodea las casas vacías encontrando diferentes objetos que va colocando en dicho marco, al lado de Rodríguez: dos zapatos, un tenedor, una lata, etcétera.

El film, entonces, no es tanto la respuesta a ¿qué pasa en Ciudad Juárez? sino la formulación estética de semejante pregunta. Las imágenes son puras: al no tener relato son, como quería Kafka, musicalmente silenciosas.¹⁷⁵ Las voces son puras: no la articulación de un lenguaje, sino la potencia del canto como forma de señalar los cuerpos. Pues allí donde hay voz, hay cuerpo.¹⁷⁶

Al vibrar la materialidad de las imágenes sonoras y visuales transforman el texto en una interrogación de sí: ¿qué son esas imágenes? ¿Qué pasa en *Bola negra, el musical de Ciudad Juárez*? El horror, dicen los creadores. En efecto. Pero un horror completamente distinto al que cuentan los relatos instalados. Puesto que, en Ciudad Juárez, en realidad, no pasa nada. Es decir, si algo pasa no tiene que ver con un descontrol y un caos que el Estado no puede manejar (la espectacularidad mediática), sino todo lo contrario, como dice Agamben, la destrucción de la experiencia sucede tranquila y cotidianamente sin catástrofe alguna en cualquier día de una ciudad actual: es el horror biopolítico de la administración de lo viviente. Por eso mismo, como el título lo dice, un musical. El gesto es una incorrección política y una provocación, pero, sobre todo, una potencia de vida que, como *Los democráticos*, sustrae del espectáculo lo que tiene de especular y de vital no para decir cosa alguna, sino para *mostrar algo*: en el

¹⁷⁵ Recuerda Barthes: “La condición previa de la imagen es la vista”, decía Janouch a Kafka. Y Kafka, sonriendo, respondía: «Fotografiamos cosas para ahuyentarlas del espíritu. Mis historias son una forma de cerrar los ojos». La fotografía debe ser silenciosa (hay fotos estruendosas, no me gustan): no se trata de una cuestión de «discreción», sino de música. La subjetividad absoluta sólo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en el silencio). La foto me conmueve si la retiro de su charloteo ordinario: «Técnica», «Realidad», «Reportaje», «Arte», etc.: no decir nada, cerrar los ojos, dejar subir sólo el detalle hasta la conciencia afectiva” (1990: 104).

¹⁷⁶ Dice Leonardo: “allí donde hay voz, hay cuerpo” (Cfr. de Agamben, 2004: 7).

medio de una sociedad que se ha devorado a sí misma hay, todavía, canto. Descarnado pero vivo, dice el coro. En fin: la potencia del golpe.

La última imagen de ese trilema singular (Bola negra, el musical, Ciudad Juárez) es el rostro de una muchacha (53 min). Ella se encuentra sonorizando una respiración brusca, parece un chillido. Y, de repente, el sonido se pierde. Su rostro, angustiado, continúa respirando. Al verla, ante ella (la muchacha/la imagen/el texto/lo real) se sabe que, como en *Josefina la cantante*, lo que chilla no es el chillido. Pues, como señala Link, el sonido se propaga entorno a un vacío y lo importante no es encontrar origen alguno sino captar el movimiento que siempre deja un residuo y seguirlo, aunque el origen del sonido se pierda. Y el *movimiento*, recuerda Agamben (2005) a partir de Aristóteles, no es aquello que va de la potencia a su acto, sino que es el acto de una potencia como potencia. Y, por eso mismo, imperfecto, residual y atético: el modo de actuar de la potencia en tanto que potencia. Esa es, pues, la lógica de movimiento de sentido en Bellatin.

No es nada azaroso, entonces, este final donde el sonido se va perdiendo y lo que resta es el rostro. Si lo pensamos, al igual que el título y la película misma, el rostro también es un trilema: una compleja síntesis donde convergen “la sensación física, la reacción motora, y el significado psíquico” (Buck-Morss, 2005: 184-185). Y la unidad de esa convergencia que es un lenguaje mimético y no conceptual, es el *gesto*. En semejante encrucijada trilemática “a lo real no accederemos nunca sino a través de los fantasmas de la imaginación, entendida ahora como enunciación colectiva, deixis pura, misticismo”.¹⁷⁷ Esa, la insistencia de *Bola negra*: lo indecible, lo necesario de la historia se juega en esos señalamientos.

¹⁷⁷ Para la relación sonido-memoria y vacío-verdad consultar Link (2009: 118).

9.3. Alianzas contra natura y formas-de-vida

Así las cosas, la distancia y el contacto en Bellatin son formas de darse una misma operación que busca entablar nuevas relaciones con el mundo. Lo mismo podríamos decir de lo particular y lo cualquiera, de la escritura y de la imagen, del relato y de la materialidad del lenguaje. Se trata de exponer las lógicas y puntos de fuga que atraviesan el registro de cada dispositivo artístico. Donde “dispositivo artístico” no aludiría, en absoluto, a las políticas que resguardan *un* “tipo”, *un* “género”, *unas* “unidades” o *unos* “materiales” sino, más bien, al abandono de toda ontologización para buscar, no tanto una especificidad o una especie, sino una alianza contra-natura (Deleuze y Guattari, 1980: 247). Esa también sería la “advertencia-noticia” de *La escuela del dolor humano* y, por eso mismo, el cine se alianza con la performance, como la escritura y la música con la imagen visual.

En los textos de Bellatin siempre hay una alianza u operación bipolar. Y muchas veces aparece como vimos, ejemplarmente, en lo que respecta al tratamiento de la violencia. Se trata, dice el autor, de utilizar al horror como escudo contra el horror. O, por otro lado, de instaurar una “falsa retórica” que ponga al texto ajeno de todo, menos de sí mismo.

Lo que las operaciones de Bellatin provocan es la generación de un espacio vacío (índex, deixis) allí donde también podría haber una presencia (relato, discurso, historia, verdad). No una disyunción (esto o lo otro) sino una simultaneidad y una multiplicidad. Por consiguiente, ya no hay antinomia entre narrar o describir, mostrar o participar, distanciarse o contactar, estetizar la violencia o politizar la estética, erotismo o pornografía, autonomía o heteronomía. En la medida en que los dos elementos así como se diferencian (A y no-A) se vuelven indiferentes (ni A ni no-A) dándose una tensión que constituye un tercer elemento que no puede ser, sin embargo, un nuevo elemento homogéneo y similar a los anteriores sino “la neutralización y la transformación de los dos primeros” (Agamben, 2007: 12-13). En la medida que “todo

fenómeno es el origen y toda imagen es arcaica” (Agamben, 2009:41), el autor como el lector se vuelven (cada uno a su manera) los arqueólogos de ese espacio agujereado, empresa que Bellatin llama escritura pero que también tiene por nombre imaginación (Didi-Huberman, 2007). Atravesar ese espacio, hacer la experiencia en vez de salvaguardarse en un relato, en su ausencia o en su prohibición, implica recuperar la posibilidad de ver, de oír, de sentir: no ya una pedagogía de la mirada, la escucha, o el refinamiento de los sentidos para capturar tal cosa, sino una experiencia radical del contacto con el mundo, es decir, con la vida de las imágenes.

Dicho gesto no es coetáneo a huir de la realidad o a separar las formas de la vida: “el gran error, el único error, sería creer que una línea de fuga consiste en huir de la vida, evadirse en lo imaginario o en el arte. Al contrario, huir es producir lo real, crear vida, encontrar un arma” (Deleuze y Parnet, 1980: 58). Bellatin lo sabe, y por eso mismo, lo que vemos en sus producciones no solo es una radical interrogación de lo viviente, sino también el viaje de huida siempre hacia adelante que produce lo real, crea vida, encuentra armas. Esa, su bioestética.

Capítulo 10

Dispositivo

En el 2001, como recordarán (cfr. 4.1), invitado a hablar de su autor favorito, Bellatin decidió inventarlo, convirtiendo su disertación en una suerte de pre-texto performático de un libro por-venir *Shiki Nagaoka, un autor de ficción*. Al incluir en su primera y segunda edición (Sudamericana y PUC de Perú) un relato anónimo del siglo XIII y la “La nariz” (1916) de Akutagawa en un apartado titulado “Dos narraciones clásicas sobre el tema de la nariz” se volvía evidente que Shiki no era otra cosa que un ser de ficción producto del montaje. Pero la operación no sólo enrarecía la construcción de una imagen de autor, sino el proceso autofigural mismo: si en *Shiki Nagaoka* se puede leer algo así como un “alter ego”, este no se presentaba como producto de la “propia” figuración imaginaria, sino de la reescritura de dos textos japoneses que datan del siglo XIII y XX. Es decir, la interrogación resultó aún más paradójica: pues que un alter-ego aparezca ante semejante experiencia anacrónica de montaje y de reescritura, lo que acabó por interrogarse no fue sólo la imagen del autor, sino una radical experiencia del “yo” entre la literatura y la vida.

En 2007, con la publicación de *El gran vidrio. Tres autobiografías*, algo de esa experiencia entre la literatura y la vida parece repetirse. Decimos “algo” pues lo que convoca la escritura del mexicano no es elegir su autor favorito, sino escribir sobre su propia vida.

Al final de *El gran vidrio*, el autor se detiene a reflexionar sobre semejante experiencia, montando una escena íntima que reproduciré *in extenso*:

Existe la posibilidad de hacer una biografía filmada [...] Delante de la cámara, de una vez por todas voy a dejar atrás las personalidades necesarias para seguir escribiendo. La imagen del niño encerrado en una institución mental, donde idea una serie de visitas a unos baños públicos para que su madre saque provecho de su cuerpo desnudo. La

representación de números de marionetas para evitar los seguidos juicios de desahucio que amenazan la familia. No sé, en cambio, cómo puede representarse ante la cámara una comunidad musulmana en Occidente, dirigida por una sheika. ¿Qué hay de verdad y qué de mentira en cada una de las tres autobiografías? Saberlo carece totalmente de importancia. Hay una cantidad de personajes reales comprometidos. Un antecedente personal que tiene que ver con la estirpe de corte fascista de la que provengo, una secretaria enferma, la imposibilidad de habernos conformado como una familia normal. La necesidad de borrar todas las huellas del pasado, de difuminar lo más que se pueda una identidad determinada, basada principalmente en la negación del tiempo y el espacio que supuestamente debían corresponderme. Cambiar de tradición, de nombre, de historia, de nacionalidad, de religión, son una suerte de constantes. Evitar el recuerdo, por ejemplo, de que provengo de una familia que se dedicaba a transportar esclavos negros en barcos. O hacer como si olvidara que una parte de ella huyó de su país de origen tras la caída del Duce Mussolini. Pero no para crear nuevas instituciones a las cuales adscribirme. Sencillamente para dejar que el texto se manifieste en cualquiera de sus posibilidades [...] Continúan existiendo en mí, eso sí, elementos inalterables. La presencia de la deformación de los cuerpos, los miembros faltantes con la parafernalia, a veces densa y complicada, que ese fenómeno suele llevar consigo. La aparición de una enfermedad incurable y mortal, ya anticipada por mí mismo en textos como *Salón de belleza* y *Poeta ciego*. Los juegos con las identidades sexuales. El pasar, sin solución de continuidad, de ser un niño exhibido en los alrededores de la tumba de un santo a una ladrona de cerdos, o a un personaje indeterminado, desfasado en su sexo y en su edad, que es además sojuzgado por un padre intransigente. Todo para no llegar sino a la figura de un adolescente tímido de gafas cuadradas, quien muy pronto decide renunciar a la comunión con los demás –esto ocurrió en los primeros años de la escuela secundaria– para irse a refugiar en la compañía de ciertos animales domésticos, que alguna respuesta tendrían que haberle dado [...] Este periplo parece que sirvió para, después de algunos años, convertirme simplemente en un escritor contemporáneo, que casi sin darse cuenta ofrenda su vida no a la crianza de animales ni a una serie de ejercicios espirituales capaces de darle a su existencia una dimensión onírica mayor, sino que el verdadero deseo terminó siendo la palabra, no sólo crearla sino compartirla [en la Escuela Dinámica de Escritores y junto a amigos que han elegido] la escritura por la escritura (159-161).

Como puede apreciarse, en esta figuración con tintes confesionales el autor-narrador se nos presenta “por última vez” no ya como niño, mujercita, escritor o acólito sufi sino como lector de su obra-vida, pero amparándose en el comentario de una obra por-venir “fílmica”. La impostura no sólo delata una manera de leerse, sino también una forma de leer el arco de experiencias que acabamos de transitar. En el fragmento citado la ficción no cesa, sin solución de continuidad se encadena con una serie de reflexiones sofisticadísimas que exponen a la autobiografía como un suceso de escritura inseparable de las formas que literarizan lo viviente.¹⁷⁸ Así las cosas, distinguir lo verdadero de lo falso nunca podría ser un valor. Sin embargo, que en la escritura nada se trate de “pura

¹⁷⁸ Desarrollamos este concepto en 4.1, pág. 177, a partir del concepto desarrollado por Benjamin en su “Pequeña historia de la fotografía”.

imaginación” supone que lo que está escrito implica y compromete ineludiblemente lo viviente. Por eso, la “biografía filmada” demanda realizar un viaje para mostrar unas series de locaciones: “se debe visitar también la casa situada en una zona conocida como *la bajada*, hoy convertida en un lugar de venta de comida regional, donde pasó sus últimos años el poeta César Moro” (*Efecto invernadero*), o el “barrio llamado Miramar” donde “transcurre” el texto tercero (*Canon perpetuo*); el cuarto “surge de mis pesquisas realizadas a discotecas frecuentadas por transexuales” (*Salón de belleza*); el sexto, por ejemplo, es “un intento de representar [...] la politización extrema que viví en las instituciones en las que transcurrieron mis estudios” (*Poeta ciego*). Sin embargo, “a pesar de los escenarios concretos” que la “la película mostrará”, estos libros fueron escritos “a partir de la no-tierra y del no-espacio”. Así las cosas, a la vez que coinciden con “una serie de vivencias de orden personal”, instauran un “verdadero tiempo que en efecto no existe, y que por eso mismo considero más real que el real” (*El gran vidrio* 163).

¿Pero en que consiste esta temporalidad? ¿Cómo la vida y su escritura participan de una inexistencia (temporal) y de tamaño ultrarealismo? ¿Por qué si estas obras fueron escritas a partir de la “no-tierra” y del “no-espacio” la biografía –que coincide con una suerte de obra reunida filmada– deberá mostrar “escenarios concretos”? Este entramado, bien mirado, es un diagrama que se presenta en general en la obra del escritor y que despliega una serie de interrogantes: ¿Bellatin es un escritor realista? O, mejor: ¿podríamos leer un tipo de realismo en Bellatin? ¿Cómo su obra participa o reflexiona sobre lo real? Y de manera más importante aún: ¿Por qué lo real aparece límpidamente formulado en un marco que debería preguntarse por la escritura y la vida?

10.1. Objetividad y totalización

Aunque quizás su arquitectura esté en un ocaso epistemológico o simplemente haya pasado de moda, el realismo ha funcionado como aquella figura de la “casa” sobre la que Deleuze y Guattari supieron meditar en *Mil mesetas*:

La casa no nos protege de las fuerzas cósmicas, como mucho las filtra, las selecciona. Las convierte a veces en fuerzas bondadosas [...] Pero también las fuerzas más maléficas pueden entrar por la puerta, entornada o cerrada: las propias fuerzas cósmicas provocan las zonas de indiscernibilidad [...] y estas zonas de indiscernibilidad desvelan las fuerzas ocultas [...] Se da una complementariedad plena, un abrazo de las fuerzas como perceptos y de los devenires como afectos (1980: 187).

De seguir la analogía, la casa es la teórica-crítica del realismo en tanto institución que, como sabemos, no puede protegernos de las fuerzas pero que, sin embargo, las filtra y las selecciona. El realismo no es meramente una cuestión de forma representacional, sino que *ese* es el término bondadoso que nos ha sido impuesto: el realismo como una forma de equilibrio “entre mimesis y distancia, entre rigor (en la verosimilitud) y libertad (en la experimentación)”, incluso “en el propio ejercicio crítico, equilibrio entre el horizonte de una definición precisa” (que nos prevenga de la disolución conceptual) y “una disposición a la libertad de formas” (que nos salve de la normatividad) (Contreras, 2017: 11). Así como para Eric Auerbach el realismo era una cuestión de escalas o de niveles, para Franco Moretti es una cuestión de “regularidad”: si bien Auerbach subraya los puntos de inflexión en que el realismo adquiere una máxima expresión, Moretti propone desplazar la mirada de lo excepcional a lo cotidiano, de los textos extraordinarios a la gran masa de hechos literarios. Siguiendo esa lógica, no es curioso encontrar en la crítica argentina o en la latinoamericana una lógica realista que da carácter fundacional a lo epigonal (Contreras, 2017: 10).

Más que una casa –corrijamos la figura– el realismo ha sido confinado a la prisión gris de los promedios y, por eso mismo, nos sigue formulando una pregunta crucial; ¿cómo leer el realismo de esas literaturas desmesuradas, divergentes,

ambivalentes o vacías que insisten en inclinarse por la experimentación de lo real olvidándose o desconociendo tal tradición? Es curiosa cuanto paradójica la formulación del problema en la escritura de Bellatin. Siendo una literatura calificada de anémica y parca que reposa en lo innombrable, ¿acaso no es singular la aparición del realismo como una desmesura, como una ambición por lo real, más allá de lo real mismo, un *ultra* realismo? Y al mismo tiempo, ¿No es curioso que para lograr tal temporalidad ultrarealista el escritor postule la aplicación de un método negativo: la no-tierra y el no-espacio?

El retorno de lo real no es algo que afecte en soledad la obra de Bellatin. Sumado al retorno de las vanguardias, como señaló Hal Foster, la vuelta de lo real adquiere sentidos bien específicos al ponerla en relación con la noción freudiana de “acción diferida”. Ya que un acontecimiento se registra como “traumático únicamente si hay un acontecimiento posterior que lo recodifica retroactivamente, en acción diferida” (1996: 10).¹⁷⁹ Así, la vuelta de lo real en las literaturas, en el cine y en las artes latinoamericanas en general subraya la cuestión sintomática del asunto. Basta pensar en las variaciones sobre la conceptualización del realismo: delirante en Laiseca, atolondrado en Cucurto, sucio para Pedro Juan Gutiérrez, infra para la disidencia surrealista chilena y su deriva en un Bolaño en México. Asimismo, proliferan un arte y una literatura de archivo, construidas a partir de documentos lingüísticos o jurídicos como *Padre mío* de Eltit (1989) o *Los niños perdidos* (2016) y *Desierto sonoro* (2019) de Luiselli. Otras producciones funcionan a partir de o junto con fenómenos glotopolíticos, migratorios y biopolíticos como la gran mayoría de los textos de Lina Meruane, Fernando Vallejo y Bolaño, o de fenómenos multimediales como las estéticas narco, de la pobreza, de la violencia que mencionamos en el capítulo anterior. La lista es inmensa y la crítica viene reparando en el fenómeno desde hace, por lo menos, dos décadas.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Explica Foster: “Un acontecimiento únicamente lo registra otro que lo recodifica; llegamos a ser quienes somos sólo por acción diferida (*Nachträglichkeit*). Ésta es la analogía que quiero aprovechar para los estudios modernos de finales del siglo: la vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de protensión y retensión, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto. origen y repetición” (1996: 40).

¹⁸⁰ Se trata de un fenómeno que ha tenido una clara recepción crítica. En 2000, *América : Cahiers du CRICCAL* publica un dossier titulado “Les nouveaux réalismes”. Esa misma expresión utiliza la revista *Mil palabras* para titular su dossier sobre la cuestión. En ambas revistas, más allá del lado del globo, se constata un retorno del realismo en el cine, en la fotografía, en la pintura, en la escultura y en la literatura.

Habría, en efecto, una vuelta de lo real. Pero no menos cierto es que muchos de estos nombres escapan de la estela traumática. A su vez, sus conceptualizaciones u operaciones estéticas son heterogéneas y, por lo tanto, resisten una síntesis crítica. No obstante, lo que sí podemos apreciar es una inquietud, preocupación o inclinación por lo real. Como si algo que por mucho tiempo estuvo obstruido por una serie de dilemas o preceptos escolásticos, de repente, se destrabara para comenzar a obrar en serie. En este punto cabe preguntarse otra cosa. Si pensar lo real a partir de la forma es inviable, pero aun así se constata tanto su insistencia contemporánea como anacrónica, ¿el realismo no será, más bien, una cuestión de fuerzas? Dice Deleuze en *Nietzsche y la filosofía*: “No hay cantidad de realidad, cualquier realidad ya es cantidad de fuerza” (1962: 60). No habría, en ese sentido, más o menos realismo, sino una fuerza de lo real que, de un momento a otro, parece recobrar ímpetu, desplazarse a mayor velocidad, ejercer más fuerza y, en ese movimiento, producir sentido.

Así las cosas, es más que singular la intervención de César Aira. Un poco para operar en el canon argentino –fundar la tradición realista argentina en su punto más alto con Roberto Arlt– otro tanto para operar sobre su legibilidad –atribuirle a la invención formal una fuerza de real– Aira ha hecho retornar al presente crítico y literario el concepto de realismo que elabora el joven Lukács, el ensayista, leyendo a Balzac.¹⁸¹ El resultado es, como señala Contreras, una mala lectura:

Lukács insiste, y mucho, en la necesidad histórica de la posición del escritor: no es que Zola elija colocarse en la de puro observador, sino que es la evolución social de la burguesía la que ha transformado la vida del escritor y su “colocación” en la sociedad. Con

Ya para el 2005, la discusión experimenta una clara maduración reflejada en el heterogéneo panorama crítico que convoca las jornadas organizadas por Sandra Contreras y Analía Capdevila en la Universidad Nacional de Rosario (las intervenciones más destacadas fueron reunidas en el dossier “Realismos” del *Boletín/12*).

¹⁸¹ Ver por ejemplo “La innovación” en *Boletín/4* (1995) y “El dandi con un solo traje” en *Babelia*, el suplemento cultural de *El país* (31 de enero de 2002). En este último texto dice Aira: “la función social del artista, y su deseo más profundo, es hacer realismo [...] No me refiero al viejo realismo positivista, chivo expiatorio o enemigo útil de todo vanguardismo, sino al realismo siempre nuevo y distinto, siempre en estado de nacimiento, que es el estímulo y punto de partida de la vocación del escritor. Lukács lo describió bien, hablando de Balzac o de Tolstói: no es la posición del que ve desde afuera la realidad, sino la del que se ha instalado en el núcleo que la genera, y habla y actúa desde allí. Para hacerlo es preciso practicar el *amor fati* de los antiguos dioses, la identificación con la realidad como Historia. ¿Y cómo hacerlo en nuestros tiempos de deshistorización y periodismo? ¿Cómo inventar nuevos realismos si se ha roto el vínculo creativo entre lo real y el artista? La deshistorización en resumidas cuentas consiste en invertir el curso del tiempo, y reemplazar la variedad incontrolable de lo que pasa por las tranquilizantes previsiones de lo que pueda pasar. En esos cálculos uno está limitado por las pequeñeces de la personalidad. Librado a su psicología, el escritor queda ante el mundo como el que quiere vestir bien en toda ocasión, pero tiene un solo traje”.

lo que la idea airiana de que para Lukács la participación del escritor en lo real exige un desprendimiento de sus determinaciones históricas es, con toda claridad, un error (Contreras, 2017: 41-42).

El gesto crítico de Contreras es decisivo, pues escoge señalar el error sólo para seguir su pura potencia de sentido –desde tiempos remotos sabemos la potencia de la *mal-dicción* en la que se funda la misma imagen de América Latina–.¹⁸² A través de esta grieta que abre la mala lectura, el realismo lukacsiano podría retornar al presente como un método que

postula la *captación* de las fuerzas latentes de una sociedad y su *expresión* a través de la *invención de una forma* que *crea* sus propios paradigmas. Que esa forma suponga, en su composición, una superación, una turbación, un alejamiento del verosímil no es más que la consecuencia formal de la exigencia artística de desenvolver, al máximo, las posibilidades de la expresión (Contreras: 2017: 70).

Pero esa invención formal, si reponemos los términos lukacsianos, supone un valor que se dirime no en la forma representacional, sino en su efectividad metódica para revelar, captar, exponer las fuerzas de lo real. Dice Lukács: a mayor arte de la transfiguración –“expresionismo” usa Contreras para hablar de Aira, y Aira a su vez para hablar de Duchamp– mayor realismo.

La operación ensayística de Aira, y su retorno crítico en el trabajo de Contreras, pone en entredicho los cánones, multiplica los corpus y las formas de leer para, finalmente, entornar la puerta de la casa del realismo y, con ello, descomprimir el problema. Quiero decir: es este el Lukács que no puede leer Adorno al señalar él mismo un “equivoco realista” para sostener que “sólo en la cristalización formal el arte converge hacia la realidad” y “sólo en virtud de la contradicción” entre realidad empírica e imagen artística la obra se hace a su vez “arte” y “justa conciencia: conocimiento negativo y crítico de la realidad” (1974: 251-2).

¿No es acaso banal –retomando una palabra del propio Adorno– una teoría estética que reduce la obra al conocimiento olvidándose de la experiencia, que reduce la forma a la representación olvidándose de la acción, pues *encontrar una forma es crear un mundo* (Aira, 1993).

¹⁸² Ver *Todo caliban* de Fernández Retamar, o los comentarios a la biopolítica canibal en *Suturas* de Daniel Link.

Por esta misma estela cierta vanguardia buscó un equilibrio entre experimentación formal y compromiso. El *punto de vista* de la autonomía articula, no sólo en nuestra tradición teórico-crítica, sino también en el plano internacional, una denostación en bloque de la teoría lukacsiana. Jacques Rancière sostiene en *El espectador emancipado* (2019) que un arte político es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia. Más acá, David Oubiña y Rafael Felipelli objetaron *Estrellas* de León y Martínez para ponderar *Copacana* de Rejtman por sus “planos equilibrados”, por acertar en la “distancia justa” (2007). Con la misma lente, Beatriz Sarlo (2006) leyó a Washington Cucurto en *Punto de vista*.

Frente a esto, deberíamos asumir que el problema de lo real no sólo supone una dicotomía entre construcciones “referenciales” e imágenes puramente “simulacrales”.¹⁸³ En tanto fuerza, sus puntos bajos son el equilibrio, lo armónico, la distancia justa. Mientras que su altura y ambición es un tipo de desmesura. Y esto va más allá de toda forma: un minimalismo extremo puede ser igual de desmesurado que una proliferación irresoluble.

En ese sentido, este modo vanguardista de leer tampoco puede captar la fuerza de lo real que atraviesa cierta imaginación estética. Podríamos ensayar una respuesta a esta sensibilidad crítica contraponiéndola con el Barthes de *La preparación de la novela* que ve en la “notación” –es decir, en la búsqueda de la forma entendida como método y no representación, como dispositivo óptico y no como conocimiento crítico– un retorno del realismo. O, incluso, podríamos oponer al equilibrio de la distancia estética el ya citado real traumático de Hal Foster que se propone como una tercera vía a tales dicotomías. O bien, como hace Contreras, bastaría con contraponer el discurso consigo mismo: ¿No será acaso que Rancière naturaliza el régimen estético del arte que el mismo define como histórico?

En el fondo se trata de una lección lukacsiana. Narrar o describir no son meramente dos técnicas diferentes de representación, sino un dilema que Lukács hace corresponder con otro previo: participar u observar. Son dos posiciones o colocaciones de los escritores en relación con *la vida* –y con el mundo– en dos periodos históricos

¹⁸³ Explica Foster: “Nuestros dos madejas básicos de representación apenas comprenden lo esencial de esta genealogía pop: que las imágenes están atadas a referentes, a temas iconográficos o cosas, reales del mundo, o bien, alternativamente, que lo que todas las imágenes pueden hacer es representar otras imágenes, que todas las formas de representación (incluido el realismo) son códigos autorreferenciales. La mayoría de las explicaciones del arte de posguerra basadas en la fotografía se dividen a uno y otro lado de esta línea: la imagen como referencial o como simulacral. Esta reductora disyunción constriñe tales lecturas de este arte, especialmente en el caso del pop” (1996: 130).

sucesivos del capitalismo.¹⁸⁴ Lukács lo dice literalmente sobre el final de su texto: “Entre el narrar y el escribir se constituye, también, otro problema: la relación del escritor con la vida” (1955: 216).

Sabemos que la polémica no suscitada en torno al realismo, o mejor, suscitada a des-tiempo, es con Bertolt Brecht. Sin embargo, resulta más interesante poner a dialogar este Lukács con Walter Benjamin que, un año después, escribe su célebre ensayo sobre la obra de arte en donde le achaca a la humanidad no estar a la altura de la técnica creada, en la medida en que una guerra esencialmente técnica ha destruido la experiencia a niveles insospechados. El enemigo es el mismo: el capitalismo, pero sobre todo, el capitalismo entendido como dispositivo de cosificación de lo viviente. Compárese la idea de Lukács, por ejemplo, de que observar es tratar a lo humano como cosa –es decir, mercancía– y, por otro lado, el final del ensayo de Benjamin cuando dice que la humanidad alienada por la técnica contempla su aniquilación como un espectáculo estético de primer orden.

En efecto, narrar es para Lukács tomar partido, y ese tomar partido habría que entenderlo como un compromiso con lo viviente. El hecho de que los objetos analíticos de Benjamin sean otros, el cine y la fotografía, no debería hacernos perder de vista la similitud del planteo. La preocupación por la destrucción de la experiencia –es decir, la cosificación de lo humano– la encontramos también en *El narrador* (1932). Es un verdadero equívoco suponer que Benjamin o Lukács esencializan la narración. Lo que ambos están pensando son estados históricos de la técnica. Y por “técnica” deberíamos entender no un mero recurso o procedimiento, la narración es un dispositivo completo: supone una forma de vida que crea y es creada por un modo de leer (digo: de *producir e intercambiar experiencias*) que estructuró la subjetividad de las sociedades (*la experiencia común*) y un tipo específico de episteme (el lado épico de la verdad, *la*

¹⁸⁴ Ángel Rama coincide con Lukács en este punto. Sólo que él no prefiere hablar de “realismo”, sino de expresión de la realidad: “Quizás sea mejor hablar meramente de ‘realidad’, entendiendo que su reconocimiento, su hallazgo y explotación puede hacerse a través de mil formas diferentes y que obligadamente cada época, en cuanto es distinta y corresponde a una etapa distinta del desarrollo social (y por ende económico, etc.), inventa un determinado tejido básico con el cual tejer la expresión de esa realidad (lo que deberíamos llamar el estilo, los sistemas formales) y que aun dentro de ese tejido, que corresponde a la escuela, al tiempo, al movimiento, debe admitirse la más individual y original elaboración que propone el autor. Lo importante es que, desde el ángulo creador privado, desde el del estilo, desde la filosofía puesta en funcionamiento, se llegue a ese adentramiento en la realidad (insisto, como inflexión del hombre en una circunstancia determinada verazmente, originalmente) que hace el centro más duradero, el carozo resistente de la creación artística” (1982: s/p).

sabiduría). Por eso mismo, cuando Benjamin analiza al surrealismo lo que intenta precisar es cómo el conjunto de técnicas a las que apela el movimiento supone una reconfiguración de la experiencia.¹⁸⁵ Es preciso entenderlo: en un momento dado la narración funcionó como la estructura específica de la producción de experiencia. Esto supone, si seguimos la generalización teórica, que la experiencia no se produce sino en relación con las técnicas de una coyuntura. En la “Crisis de la novela”, reseña sobre *Berlin Alexanderplatz* que escribe en 1930, Walter Benjamin sostiene que:

Escribir una novela significa, en la representación de la existencia humana, llevar lo inconmensurable hasta el extremo. Quien sea que piense en la obra de Homero o de Dante, siente lo que separa a la novela de la epopeya. La transmisibilidad oral [*mündlich Tradierbare*], la materia de la épica, es de naturaleza diferente de aquella que constituye la novela. La novela se eleva encima de las demás formas de la prosa —cuentos de hadas [*Märchen*], leyendas, proverbios, cuentos burlescos— por el hecho de no nacer de la tradición oral [*mündliche Tradition*] y de no entrar en ella. Se alza, sobre todo, contra la narración, que representa la más pura esencia épica en la prosa. Nada contribuye tanto al peligroso enmudecimiento del hombre interior, nada mortifica más radicalmente el espíritu de la narración, que la desmesurada expansión que adquiere en nuestra existencia la lectura de novelas. Es por eso que la voz del narrador nato se levanta de este modo contra el novelista: “No me quiero extender sobre la tesis de que considero útil... la liberación del elemento épico en la obra escrita; útil, sobre todo, en lo que concierne al lenguaje. El libro es la muerte de los lenguajes auténticos. Al poeta épico, que sólo escribe, le pasan inadvertidas las más importantes fuerzas creativas del lenguaje.” (1981, III: 230-231).

Luego de introducir la cita, acota: “Flaubert jamás se habría manifestado de este modo. Aquella es la tesis de Döblin”. Esto ilumina, a mi juicio, este asunto. ¿Pero a qué tipo de épica se puede aspirar y qué supone tal cosa? Benjamin encuentra tales respuestas en la novela de Döblin: ella no está compuesta por novísimas operaciones técnicas, ni por grandes diálogos

¹⁸⁵ Dice Benjamin: “En el andamiaje del mundo el sueño afloja la individualidad como si fuese un diente cariado. Y este relajamiento del yo por medio de la ebriedad es además la fértil, viva experiencia que permite a esos hombres salir de su fascinación ebria. Pero no es éste el lugar de acotar la experiencia surrealista en toda su determinación. Quien perciba que en los escritos de este círculo no se trata de literatura, sino de otra cosa: de manifestación, de consigna, de documento, de ‘bluff’, de falsificación si se quiere, pero, sobre todo, no de literatura; ése sabrá también que de lo que se habla literalmente es de experiencias, no de teorías o mucho menos de fantasmas. Y esas experiencias de ningún modo reducen al sueño, a las horas de fumar opio o mascar haschisch. Es un gran error pensar que sólo conocemos de las “experiencias surrealistas” los éxtasis religiosos o los éxtasis de las drogas. Opio del pueblo ha llamado Lenin a la religión, aproximando estas dos cosas más de lo que les gustaría a los surrealistas. Hablaremos de la rebelión amarga, apasionada, en contra del catolicismo, que así es como Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire trajeron al mundo el surrealismo. Pero la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no está, desde luego, en los estupefacientes. Está en una *iluminación profana* de inspiración materialista, antropológica, de la que el haschisch, el opio u otra droga no son más que escuela primaria” (1989 II 2: 303).

interiores, ni reminiscencias; el procedimiento de Döblin es el montaje. Y el montaje, dice Benjamin, se basa en el documento. Eso es lo que ejemplarmente lee en el dadaísmo y en el cine, especialmente en el ensayo sobre *La obra de arte*.

Si el realismo es un problema técnico, lo es en la medida en que entendamos la técnica como un medio o sistema productivo, es decir, método, aparato, dispositivo; y, por eso mismo, lo es en la medida que compromete al escritor con lo viviente, como así también los aparatos comprometen a los sujetos que atraviesan. Así, “documento” es sinónimo de la vida que allí está puesta en juego.

Hay otra cosa que Lukács dice literalmente: “la mayor complicación de las relaciones sociales exige” para el nuevo arte “el empleo de nuevos medios” (1955: 198). Es decir, en la medida en que nuestra realidad cambia, deben cambiar también los métodos para captar las fuerzas que la componen. Esa lección es la que Benjamin pone en práctica cuando, sutil e indirectamente, nos dice: *el montaje es el nuevo narrar*.

En un presente molecular y mass-mediático donde, robando las palabras de Donna Haraway, ¡ya somos *cyborgs*! (seres ambivalentes de realidad y ficción, definición que resuena en las literaturas posautónomas de Ludmer), ¿seguiremos pensando que el realismo –y con él la literatura y nosotros mismos– es una cuestión de promedios, tipos, equilibrios, distancia, geometría, clases: un universal abstracto, en todo tiempo, en todo lugar? Nada de eso: ¡Particularidades absolutas!

La ciencia acumula documentación de lo general, el arte lo hace con lo particular, es decir, con lo que nace. Anota particularidades que serán generales a partir de ese momento, gracias a la fórmula que al inventarse como origen crea el tiempo y lo pone en marcha bajo la forma de historia. Una particularidad expresada con una fórmula vieja se subsumirá en lo general, mientras que la expresada con una fórmula propia creará lo nuevo. Se trata de “servir” al tiempo, pero en lo que el tiempo tiene de creador (Aira, 2001: 37).

O también: ¡Particulares concretos!

César Aira y Mario Bellatin (y, por supuesto, también João Gilberto Noll) son autores fuera de catálogo, cualquier catálogo, y sus obras se reconocen por aparecer publicadas, precisamente, en cualquier parte. Son ‘autores’ que, como sus ‘obras’, han decidido vivir en la intemperie del mundo, fuera de todo sistema de categorización y de normalización, en la errancia de una escritura que se quiere excéntrica y cada vez menos reconocible como idioma nacional, como novela, o incluso como estilo y hasta como literatura [...] Como Kafka, [...] Bellatin ha hecho un uso menor, intensivo, del lenguaje, un uso que pone en primer término al arte bajo sospecha de desaparición, un uso que prescinde, en segundo término, de universales abstractos, como la nacionalidad y todo su folclore, o los

reemplaza por particulares concretos: *esta* experiencia de la intemperie, *este* desasosiego del yo” (Link, 2009: 305-306).

Lo que nos conduce, vía anacronismo deliberado y atribución errónea, al Lukács de *Ensayos sobre realismo*: “El dominio de la particularidad como principio creador y organizador de la objetividad conformada en la obra consigue finalmente levantar aquel ‘trozo’ de realidad de su mera particularidad, de su fragmentariedad, y darle el carácter eficaz de un ‘mundo’ cerrado en sí, representante de la totalidad” (272)

Así mirado, el realismo se expresaría más bien en la singularidad de su fuerza y, por consiguiente, su enemigo es la homogeneidad, las relaciones métricas, los catálogos, las normalizaciones, los universales. Las nociones de “totalidad” o de “objetividad” no deberían alarmarnos y llevarnos a confundirlas ni a asociarlas con las de significado (total) o de referencia (objetiva). Son, en realidad, la ambición de un sentido que totaliza (en su extensión), y la de una obra que se vuelve objetiva (por su intensidad e insistencia) al sostener la coherencia de su mundo.¹⁸⁶

Antes que una casa gris, el realismo es una conjunción virtual, un puro lugar de lo posible donde cada singularidad –una estética, una obra, un escritor, una vida– despliega una riqueza de potencialidades. Contra el tacaño y mezquino equilibrio, la fuerza de lo real. Su faz mutante, dada la coyuntura: hay un Bellatin que opone la pasión por la literatura menor al costumbrismo peruano y latinoamericano, otro que opone la literatura a una búsqueda de escritura que yace en otras artes y prácticas, a su vez un tercero que opone el trabajo de invención a una expansión viral del “yo” en lo “otro”, incluso un cuarto que opone el trabajo de la escritura al no-trabajo que realiza la máquina ya automatizada –y adentro de este, un quinto, que abandona la *Underwood portátil* por el *iPhone*, lo analógico por lo digital–.

Lo real –esa ambición, esa desmesura– es un choque de fuerzas que se opone a los promedios y a las catalogaciones, incluso a los propios. Es desde esta óptica donde Bellatin encuentra una línea de contemporaneidad y una afinidad ni conceptual ni estética con Aira, apenas gestual: una inclinación, una curiosidad, un enrarecimiento común que

¹⁸⁶ En este punto, es muy clarificador el tándem que construye Valeria Sager entre realismo y *gran obra*: “Es en la invención de magnitudes de alcance abarcador y en el despliegue de una calidad extensa del tiempo que la gran obra hace posible como forma, donde el realismo y la gran obra se aproximan porque el realismo es en la historia literaria, en sus obras y en las teorías de la literatura que lo definen más enfáticamente (Lukács, Watt, Williams, Auerbach) un modo de ver absoluto y prolongado, un intento de escribir totalidades” (2014: 11).

les cubre la faz de tinieblas y los hace participar de una misma línea de contemporaneidad.

Al igual que Aira, también hay en Bellatin una forma testamentaria por medio de la cual deja un *documento* –entendido como compuesto de fragmentos de lo real, “resto” supo decir Garramuño en *La experiencia opaca* (2009) o “Tratado” promete Bellatin en *Perros héroes*– para una civilización futura, para cuando Latinoamérica –o el mundo mismo– haya desaparecido, o mejor: un sentido para que Latinoamérica ni el mundo desaparezcan. La idea me lleva a recordar que “el percepto es el paisaje de antes del hombre o en la ausencia del hombre” (Deleuze y Guattari, 1991: 169). Y lo que queda allí, en ese paisaje, no es el artista ni mucho menos la obra, sino ese bloque de perceptos y de afectos, lo que Bellatin llama sistema, pero que también podría ser un método de notación, una invención formal, una máquina de escritura, es decir, un mundo entero. Pues si hay mundo es porque hace sentido, esto es, el sentido está estructurado como mundo, el mundo es, apenas, sentido.¹⁸⁷

Finalmente, hay en Bellatin una pasión por lo real, es decir, por lo viviente. Una obstinación antropológica y etnográfica, una inquietud de explorador y de arqueólogo que no puede construir, sino a partir de restos de lo real, de fragmentos y de excavaciones de mundo, de personajes reales, de escenas que suceden inesperadamente en la vida misma, cual *reality*. Pero estos elementos disonantes que se contraponen a la idea de “mundos autónomos” no implican dicotomía alguna. Su biografía futura –que necesariamente debe ser filmada y no escrita, para que la analogía cobre aún más fuerza– supone que a lo real no accederemos nunca, sino vaciándolo de todo realismo. El no-espacio y la no-tierra no son más que elementos de una negatividad generalizada que se propone volver a la realidad irreconocible para, finalmente, liberar su fuerza pura. Esa temporalidad es, así entendida, “más real que lo real”. Porque extrae de la realidad no su relato, no su sucederse, ni su referencia –que allí está aunque a veces borrosa o irreconocible– ni su faz de simulacro –que reposa no en la imagen, sino en el método–, sino su experiencia. Y es en esa particularidad de la experiencia, del trance, de la imaginación o de la iluminación profana –el nombre carece de importancia– donde el realismo de Bellatin encuentra su justa senda: su totalización y objetividad.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Dice Nancy en *El sentido del mundo*: “si nosotros estamos en el mundo, si hay ser en el mundo, en general, es decir, si hay mundo, entonces hay sentido” (22).

¹⁸⁸ Es curioso apreciar un eco de tal formulación en el texto “La réalité et son ombre” de Emmanuel Lévinas que Raúl Antelo resume de esta manera: “Lévinas insiste en el hecho de que la experiencia

10.2. Vidrios

Según lo que vimos en el apartado anterior, no es inocente que el concepto de real aparezca junto con el de vida en la obra de Bellatin. Ahora bien, ¿Cuál es la función de *El gran vidrio* en su sistema de escritura? ¿Qué sentidos produce esta inflexión de lo real en lo viviente y cómo podemos leer dicho pliegue?

En un texto titulado “Lecciones del realismo para una liebre muerta” (2012), Goldchluk ofrece unos argumentos muy precisos sobre el funcionamiento del realismo de Bellatin. En ese sentido, la crítica sostiene que el realismo podría ser interpretado como una forma “literaria” de reinscribir el diálogo con las otras artes. En segundo lugar, la estrategia realista supone la construcción de un vínculo con el lector que pretende operar sobre el realismo mismo, es decir, parodiando las retóricas de esos “dispositivos para mostrar el mundo” que en Latinoamérica tuvieron o una carga social que generó un adormecimiento en el lector o una radicalización formal vanguardista que lo excluyó. Por lo tanto, lo que hemos llamado “falsa retórica” o “sistema intertextual” (sea relacionado con un imaginario japonés o artístico) no es más que “información superflua”, pero profundamente cohesionada. Así concluye Goldchluk:

La literatura de Mario Bellatin, al cuestionarse todos los procedimientos literarios y las determinaciones de la historia literaria, deja en pie esa primera profusión de detalles que sostiene la mirada del lector y lleva al paroxismo el postulado del héroe que no coincide consigo mismo, pero no acepta en cambio la zona de contacto. Percibe que es ahí donde se adormece la inteligencia, donde se establecen los lugares comunes que sostienen las buenas conciencias (7).

estética transmite un exceso de significado que de por sí resiste a la reducción ontológica [...] Al aprender en su esencia irreductible aquello que la percepción cotidiana puede llegar a trivializar, la obra está en condiciones de reivindicar un mayor grado de agudeza en intuiciones metafísicas. Puede el arte así intuir lo indefinido, que se extiende a partir de la obra, revelando el poder resonante de su misma existencia anómica, por lo cual se concluye que la obra de arte, siendo algo más que un simple objeto estático de percepción, es en verdad algo donde la esencia irreductible de las cosas resuena con fuerza peculiar” (2012: 18).

En efecto esto es así, pero resulta difícil leer la operación como un rechazo a una “zona de contacto” que afirma, en cambio, una “distancia estética” que Goldchluk encuentra en el flujo de escritura de *El gran vidrio*.

La edición de Anagrama (2007) reúne “Tres autobiografías”, la primera de las cuales (“Mi piel, luminosa”) se publica en Los cien mil libros de Bellatin con el título *La novia desnudada por sus solteros... así* (2011), pero antes ingresa al Archivo Bellatin que dirige Goldchluk con el título “Mi piel, luminosa o Madre con hijo de piel transparente” (2003), se publica en *Letras libres* como “Madre e hijo” en el 2002 y aparece en la primera edición de *La escuela del dolor humano de Sechuán* en 2001 como “Uñas y testículos ajustados”.

Entre una y otra aparición del mismo fragmento o arco textual –por decirlo de alguna manera– partículas variadísimas provenientes de otros textos alteran su cuerpo generando no sólo “líneas de fuga que recuerdan que ese texto no es lo que esperábamos” (Goldchluk, 2012: 8), sino que más allá de cualquier espera del lector o del crítico, el montaje ubica la escritura y la vida en un horizonte inequívocamente impropio y anacrónico. Entre una línea y otra hay décadas. Paradójicamente, entre las versiones de vida totalmente divergentes parece no haber distancia alguna.

La aparición de Duchamp o de su vidrio es, efectivamente, un elemento que ingresa en estos bloques textual *a posteriori*. ¿Bellatin usa este recurso para insertarse en un horizonte estético inespecífico, expandido, en el puro terreno del arte? Este sentido es perfectamente sostenible. *Lecciones para una liebre muerta* publicada dos años antes que *El gran vidrio*, como la radicalización de sus prácticas de escritura dan cuenta de la configuración de un nuevo laboratorio en el que en el 2007 entra Duchamp, con otro texto que publica ese mismo año en la revista *Otra parte*: “Una cabeza picoteada por los pájaros”. Y esto no puede disociarse, más allá de la singularidad del proyecto de Bellatin, de ese “efecto Duchamp” que se suscita a comienzos de siglo y que la crítica percibe con rapidez.¹⁸⁹ Acto seguido la crítica leerá en Bellatin una

¹⁸⁹ Luz Rodríguez Carranza presenta el panorama en estos términos: “En noviembre de 2008 se inauguró en Buenos Aires el nuevo edificio de la Fundación Proa. El evento había creado grandes expectativas en los medios artísticos, no sólo por el carácter excepcional del edificio, sino sobre todo por presentar la primera muestra individual de Marcel Duchamp en América Latina, que reunía 130 obras suyas. El catálogo de la exposición, a su vez, se propuso completar “la valorización del ‘Efecto Duchamp’ para el arte y la cultura de nuestro tiempo” (Filipovic y otros 2008, contratapa) y la directora de Proa afirmaba que “En esta primera década del siglo, Duchamp es una referencia ineludible para pensar nuestra contemporaneidad” (Rosenberg, 2008; el énfasis es mío). Dicho de otro modo, esta vez con Gonzalo Aguilar, Duchamp se encuentra ahora “hasta en la sopa” (2008: 8), y se ha vuelto una fuente de

variación de la “estética del ready-made” de la que participa Aira (Speranza, 2006); y, de otro modo, su escritura errante y proyectos editoriales serán comparados con los “libros-maleta” de Duchamp, esa modalidad portátil del arte (Cote Botero, 2014; Speranza, 2013); mientras que las asociaciones entre la obra de uno y la de otro no pararán de proliferar entre los juegos escópicos, las transformaciones genéricas y un arte para-institucional e inter-medial (Sáenz Negrete, 2010 y 2014; Schmitter 2019). Igualmente sostenible es lo que señala Goldchluk: “*El Gran Vidrio* es, como vimos, una obra de Duchamp, pero la existencia de comunidades organizadas para evitar su desalojo en México es una referencia tan seria como la que remite a la plástica, no porque necesariamente exista la festividad de El Gran Vidrio, sino porque existen las personas que viven en edificios destruidos” (9).

Cuanto menos, el título inserta el libro en un imaginario doble. Envía a Duchamp, pero indirectamente, al repetir el nombre de su obra. Mientras que remite directamente, según la portada del libro, a “una fiesta que se realiza anualmente en las ruinas de los edificios destruidos de México, donde viven cientos de familias organizadas en brigadas que impiden su desalojo”.¹⁹⁰ Es decir, la forma compositiva del libro de Bellatin se presenta no cómo un homenaje a Duchamp ni como un intento de (re)traducir algunos de sus gestos estéticos, sino como un símil radicalmente real y mundano: una alegoría formal de cómo aquello oculto o invisibilizado, unas vidas abandonadas por el Estado, emergen con una fuerza de realidad arrasadora en una fiesta popular. Ese sentido se potencia aún más cuando apreciamos que la fotografía de la tapa del libro realizada por Enrique Metinides no remite ni a Bellatin (lo que podría hacer una autobiografía) ni a Duchamp (lo que quizás haría un gesto de homenaje), sino al Hotel Regis de Ciudad de México, luego de ser destruido tras un terremoto en 1985. Elemento que el escritor retoma en *El libro uruguayo de los muertos*:

autoridad y legitimación. Lo mismo podría decirse en México después de la exposición *An unruly history of the ready made*, de la Fundación Jumex en septiembre del mismo año. En la crítica, si bien el libro de Pablo Oyarzun –*Anestésica del Ready Made* (2000)– circuló entre especialistas, la publicación casi simultánea de *María con Marcel: Duchamp en los trópicos*, de Raúl Antelo, y de *Fuera de campo* de Graciela Speranza constituyó, a fines de 2006, un acontecimiento cultural. Por otra parte, los escritores latinoamericanos más experimentales y respetados de principios de siglo mencionan a Duchamp explícita y reiteradamente, incluso en los títulos de sus libros” (2009: 1). La crítica se refiere a *Duchamp en México* de Aira y a *El gran vidrio* de Bellatin.

¹⁹⁰ En entrevista con Fietta Jarque el escritor comenta: “La referencia tiene que ver con la forma de cómo fueron hechos los textos. Traídos desde la oscuridad más absoluta, representada en una serie de imágenes veladas, para lograr una exposición plena de sentidos que pienso se empequeñecerían al ser tratados de manera tradicional. El ejercicio fue un símil de cómo los habitantes diluidos en las ruinas de los edificios reaparecen con toda la fuerza de su realidad en la celebración del Gran Vidrio” (2007: s/p).

Resulta difícil considerar a la Ciudad de México como mi ciudad de nacimiento. No crecí en ella. Casi no guardo recuerdos [...] Cuando los temores aumentan y siento que el monstruo que me circunda es verdaderamente inabarcable, me basta caminar unos cuantos pasos para estar dentro del mercado que se ubica en la esquina de mi casa. O visitar el edificio en ruinas donde viven decenas de familias, lugar que me parece el más invisible dentro de la invisibilidad, quienes bautizan como “La fiesta del Gran Vidrio” a la celebración anual que realizan para conseguir fondos con los cuales sostener el eterno litigio de desalojo en el que se encuentran atrapados. Lo que no han conseguido es evitar que las ruinas de aquel resto de edificio –destruido por el terremoto que asoló la ciudad en 1985– sean aún más afantasmadas con la instalación de paneles de publicidad en los restos de su fachada. Ahora, para dirigirse a alguno de los vecinos que viven allí dentro, hay que hablar directamente con el cartel que anuncia el producto que se supone capaz de disimular el desastre. Detrás de la oferta habrá siempre una voz humana, viva, que responde. Como un almacén de voces oculto entre la infinidad de colores que se erigen entre los avisos de publicidad que conforman la nueva fachada (2012: 31-32).

Pero volvamos al título, en especial al subtítulo, que anticipa la estructura o idea compositiva del libro: tres autobiografías. Ésta es, sin anunciarse, la parte más duchampeana. Pues somete a la vida a una experiencia de multiplicación o de refracción muy propia de los vidrios regulares o desarmonizados. ¿Qué pasaría si usamos un dispositivo semejante para capturar un fragmento de real, un “yo”, o una vida? El resultado, ya lo dijimos, son varias versiones de un “yo”: un “mario bellatin” niño, sufi y mujer. A veces emerge en el relato un sujeto que narra en primera persona cómo es objeto de una contemplación cosificante. Otras veces es la tercera persona la que convierte el “sujeto” biográfico en un objeto de la narración. Al comienzo el relato se fragmenta y enumera, después se transforma en una continuidad que se pliega sobre lo onírico o sobre un género sexo-gramatical fluido. La lógica de la narración no es evolutiva ni progresiva en ningún aspecto. En suma, la reunión de la escritura con la vida es, si de calificar se trata, paradójal, indecisa y anacrónica. Lo alógico es su principio compositivo.

Es atinada la observación de Goldchluk, estas operaciones tienen por objeto devolverle al lector “el mingitorio” (lo abyecto, la vida abandonada), pues la expandida retórica artística ha hecho que sólo se vea la “fuente” (la obra vanguardista). Este parecería ser el sentido con el que tal elemento aparece en *El libro uruguayo de los muertos* al contraponer el desastre a la publicidad. ¿Bellatin quiere decir que las filiaciones artísticas o la estela imaginaria que ellas avivan se comportan como la publicidad, disimulando el desastre y reinsertando lo real en un orden aún más fantasmático?

Es cierto que podrían leerse las “filiaciones” o elementos “artísticos” en ese sentido. Pero no menos cierto es que las operaciones que se insertan en este horizonte artístico es, más que una crítica, una potencia de sentido. En la medida que es el escritor quien recurre a ellas para construir laboratorios de experiencia. *El libro uruguayo de los muertos* no es sino un riguroso listado de este tipo de sucesos y métodos a los que han sido sometidos ciertos libros del autor, al igual que la vida misma es sometida a esos dispositivos ópticos que solemos llamar “arte” y “realismo”.

Por otro lado, ¿no es igualmente cierto que de poder sostener ambas lecturas, lo que se estaría realizando sería la consabida utopía vanguardista, la disolución de las fronteras entre vida y arte? Expliquemos mejor: en *El gran vidrio* se unen con literalidad filológica la obra (*Le grand verre* de Duchamp) y la vida (que aunque abandonada deviene fiesta en “El gran vidrio”), pues sometidas a una misma perspectiva (la del texto, *El gran vidrio*), ambas replican la técnica compositiva que articula el texto, es decir, su montaje.

Recordemos en este punto la situación de “Moro” en *Efecto invernadero*. ¿Qué de la obra o figura Moro ingresa en la ficción de Bellatin y cómo? ¿Podríamos pensar que se trata de una filiación estética? ¿Una suerte de invención de precursores? Las mismas preguntas podrían ser dirigidas ante la inclusión de la figura de Duchamp, Beuys, Melville, Mishima, Kahlo, Kantor, Beckett, Shikibu que asoman en diferentes textos. Más allá de que la serie nos obliga a pensar una lectura general del problema (el nombre de artista es una operación que atraviesa toda la obra de Bellatin), podríamos sostener respuestas específicas. Es, de hecho, la lectura más natural en la bibliografía crítica, especialmente en lo que a la relación de Bellatin con la obra de Beuys y de Duchamp respecta. En el caso de Moro, bien podríamos leer a Bellatin en relación con un surrealismo menor, disidente, latinoamericano. Incluso, como dijimos, podríamos leer con Moro una disidencia minoritaria respecto del canon latinoamericano y peruano de los ochenta-noventa. Pero se trata de una lógica de sentido siempre abierta: bien podríamos leer lo anterior, pero también podríamos no leerlo. La figura de Moro podría ser simplemente una ambientación imaginaria, un punto de vista o de muerte: aquél poeta marginal, en aquélla casa, esperando su muerte frente al Pacífico.

Se va haciendo evidente una lógica del sentido: a) Moro es una suerte de (des)afiliación estética, b) Moro sería apenas un punto de vista, de existencia, o un imaginario. Una cosa (a) o la otra (b), incluso ambas (a y b), pero también ninguna (ni a,

ni b). La síntesis es evidente: la figura de Moro se comporta como aquéllos elementos que más tarde Bellatin ha definido como “falsa retórica”. Habría, entonces, junto a las “falsas retóricas” exotistas, algo así como “falsas retóricas” de artistas o autorales.

La incorporación de falsas retóricas autorales es un elemento más o menos común en las obras de Bellatin. Sin embargo, los procedimientos de incorporación de tales elementos siempre han sido variadísimos. *Efecto invernadero*, ya lo dijimos, lo hace a través del epígrafe (“Antonio es Dios”), de un sistema de referencias espacio-temporales y biográficas de Moro que luego, en las primeras reediciones, serán en gran medida suprimidas. *El jardín* alude desde el título (*Oto no-Murakami monogatari*) al *Genji Monogatari* (S. XI) de Murasaki Shikibu. Y *Shiki Nagaoka*, al igual que *El jardín*, incorpora referencias a la literatura japonesa que componen todo un sistema intertextual –una falsa retórica japonesa– en el que brilla, ejemplarmente, Tanazaki Junichiro. Joseph Roth también ingresa en estos juegos en *Jacobo el mutante*, pero restituído a través de un comentario geneticista sobre dos manuscritos de un supuesto libro inconcluso. En *Underwood portátil* Bellatin recuerda que para exorcizar su máquina de escribir, transcribía fragmentos de Melville y de Proust. Con *Lecciones para una liebre muerta* el procedimiento se volverá hartó simple: el imaginario de otro artista es instaurado a partir de su nombre propio o el de una de sus obras. El libro puede profundizar el sistema retórico –como *Biografía ilustrada* y *Las dos Fridas*– o dejarlo en su mínima expresión, evitando mencionar al artista en cuestión –*El gran vidrio*, *Lecciones*–.

El procedimiento se vuelve cada vas más minimalista y repetitivo. Descansa en la serie y en la obstinación filológica. Y su conceptualización, ya lo dijimos, proviene de la danza y del teatro: producir con un movimiento mínimo el mayor efecto posible (*La realidad*, 2018: 16). Mientras que la potencia de ese efecto se dirime en el juego de supresión paradójico en el que “la omisión de la elipsis, sin decirnos por qué, oscuramente, sin explicaciones, refuerza el vínculo con lo elidido” (Panesi, 2005: 2). Solo que a estas alturas ese vínculo ha insistido en su fuerza, pero también en su indecisión e imposibilidad referencial. Lo que vuelve más fuerte al mundo que se erige y al anillo de vacío que lo protege.

Así las cosas, lo aparentemente alógico es, en realidad, la conversión del más tosco dilema realista en una paradoja. Habría quizás una regla compositiva en todo esto. Allí donde parece emerger una referencia (el SIDA, Sendero Luminoso, Cuba,

sociedades totalitarias, Japón, la vida de un artista) hay, en realidad, simulacro, es decir, no meramente distancia, sino vacío, procedimiento, juego formal. Mientras que donde parece emerger una imagen simulacral, lo que hay es un contacto con lo real, pero presentado con una rigurosa literalidad filológica (de la palabra, de la imagen): un hombre inmóvil, un poeta ciego, los hermanos niebla, las dos fridas, el gran vidrio. Todos estos personajes son *personajes conceptuales* y, además, personajes realmente existentes. Allí, más allá de la lógica de sentido que excede el sistema que postulamos y se extiende en el tiempo infinito de la lectura, la fuerza de lo real se despliega en la verdad de *una* imagen, de *tal* palabra, de *aquel* cuerpo, de *un* aura. Un particular concreto, una particularidad absoluta y total.

Bellatin ha insistido no pocas veces que su interés radica no en la obra del artista, sino en su vida.¹⁹¹ Esto produce, bien mirado, una singular alienación entre la vida del artista –la manera de enfrentar la obra– y la obra misma –ese conjunto de procedimientos y operaciones, esos pensamientos particulares–. Tal preocupación por lo viviente –sea la forma-de-vida que llamamos artista, mutante o marginal, y que pueden coincidir en una misma imagen– es la fuerza de lo real que Bellatin quiere liberar –incluso de toda obra, de toda vida y de todo realismo–. Esto es, a su vez, lo que desplaza la interrogación de la “autobiografía” a la “biografía”, como de la fuerza de lo real al vitalismo de la imagen.

¹⁹¹ Dice Bellatin en una entrevista: “Lo que quiero que quede claro es que *Gallinas de madera* no se trata de dos homenajes a mis dos autores preferidos sino que los dos, me parece, forman parte de un grupo de grandes autores de la literatura que se escribió prácticamente en la segunda mitad del siglo XX. Y espero vuelvan a aparecer, pues, como sabemos, esto de las literaturas es cíclico. Se trató de una mezcla. En general, cuando me preguntan por mis escritores preferidos prefiero en ocasiones sus biografías; es lo que me interesa, y es en lo que he tratado de indagar en el camino que se emprende para ser escritor, tan complicado socialmente, sobre todo cuando no públicas, en ese previo entre escribir o no escribir. Qué interesante la pregunta: yo admiro a muchos escritores más por sus biografías que por sus libros. ¿Cómo enfrentan la realidad? ¿Cómo enfrentan el espacio cotidiano? ¿Cómo sobrellevar sus obras frente a tanta vida concreta? Porque siempre hay formas sociales para alejar a alguien de su máquina de escribir” (Garduño 2013: s/p).

Capítulo 11

Repetición

En la escritura de Mario Bellatin la imagen de autor se presenta como cierto vacío constitutivo. Sin embargo, como venimos analizando, su ficción ha insistido en establecerse muchas veces en relación con otros creadores no sólo “fccionales” como Shiki Nagaoka. Es el caso de Marcel Duchamp (“Duchamp post mortem”), Frida Kahlo (*Demerol*), Yukio Mishima (*Biografía ilustrada*) y Daniel Link (“Antiprólogo”), entre otros.

En el capítulo anterior comenzamos a explorar la lógica no dilemática y paradójica que atraviesa la reflexión sobre la figura de artista, e incluso, veíamos cómo el procedimiento va más allá de una inquietud estética concreta por lo real o por una literatura menor.

Se presenta una hipótesis que conviene explorar: las figuras de estos autores que Bellatin ha incorporado a lo largo de su obra, si bien son un avatar más del procedimiento denominado “falsa retórica”, permiten visualizar una interrogación más específica relacionada con lo biográfico y el vitalismo de las imágenes. Bellatin ya no se preguntaría qué es un autor, si vive o muere en el juego textual, o cómo funciona el texto sin el contexto autorial. Ahora, asumiendo que al autor le corresponde el lugar del muerto en el juego estético, pero que algo de su chispa de vida sobrevive en las imágenes que rodean su enigmática figura, Bellatin se interroga qué aspectos de la vida del autor sobreviven en la imagen y, de manera más profunda, qué tipo de vida es esa, cómo se presenta.

Bien mirada, la repetición de estas figuras forma una clara serie. Al abordar cada caso hay un procedimiento que se repite: la imagen del creador que ha sido incorporado a la ficción es reproducida por un pequeño dispositivo pedagógico. A continuación abordaremos las apariciones de este enigmático dispositivo en la obra de Bellatin con el fin de interrogar la imagen de autor producida por su sistema creativo y, por consiguiente, el procedimiento que la hace funcionar: la repetición.

11.1. Borges, el horror...

La fotocopidora –esa máquina de reproducir textos– “fue alguna vez, un emblema del futuro de la lectura, fue la teoría de la filología futura” (Link, 2015: 56). Pues la aparición de las fotocopadoras, como de los teléfonos móviles después, supuso infinitos episodios que transformaron nuestra vida, es decir, nuestra relación con la literatura, la lectura y las técnicas filológicas.

Así se abre en *Suturas* (2015) una reflexión vitalista sobre la repetición, y claro, sobre Borges: en *Discusión* (1932), *Historia de la eternidad* (1936) y *Otras inquisiciones* (1956) Daniel Link persigue los trazos de un “cierto efecto de fotocopiado” en el que Borges *repite* un “bloque de texto de un lugar a otro” (65). Las palabras, “objetos verbales puros e independientes” (Borges, 1974: 247, 382, 435, 666), sirven

para designar cualquier cosa: los razonamientos diagramáticos se arman, como rompecabezas, según una lógica de *pachwork* y el fragmento. Pierre Menard, *yo mismo*, Borges, trabajamos a la sombra de la repetición y la serialización: todo enunciado es un enunciado producido en serie y responde, por lo tanto, a la lógica de los desplazamientos infinitos: cualquier texto puede aparecer en cualquier parte, porque no hay estructura que pueda fijar posiciones definitivamente: la escritura, en Borges, es modular y ese módulo es el fragmento (y no ya la frase, como en Flaubert, a quien Borges consideraba apenas dueño de un “decoro artesano” (Link, 2015: 65-66)

De este modo, Borges no sólo se acerca a Andy Warhol y las sopas Campbell, o a Marcel Duchamp y los *ready-made*, sino también a sus propias invenciones vueltas personajes conceptuales: Pierre Menard, Bustos Domecq, etc. En la ridiculez de tales personajes, concluye Link, no es posible leer “un rechazo a lo moderno sino, más bien, cierto estupor ante la debilidad y la fragilidad de los paradigmas de experimentación” (2015: 69). El arte, en este Borges vitalista, se presenta como “lo que señala”, “index”, “laboratorio perceptivo”. Y la repetición azarosa, ese milagro (ahora no tan secreto), señala el pasaje de la filología a la posfilología.

Lo interesante, vale señalar, es también otra repetición: lo que sostuvo estas operaciones en la escritura de Borges no fue la máscara de una primera persona más o

menos indeterminada sino otro tipo de imago, la de un doble. Como vemos, los nombres propios pudieron variar, no así los procedimientos que convocaron, una y otra vez, a los dobles de Borges.

Ese procedimiento, en Borges, respondió a una moral de la reproducción gobernada por el horror: los espejos, la cúpula, la paternidad son monstruosos y abominables: “multiplican el número de los hombres” (2009: 15). En esa multiplicación y divulgación se sostiene el sofisma de Tlön que postulaba al universo como una ilusión (2009: 16). He aquí la paradoja borgeana pues... ¿No es acaso el lenguaje también una manera de multiplicar y divulgarlo todo? Para Emanuele Coccia, por ejemplo,

A partir del momento em que existe lo sensible, a partir del momento em que nacen las imágenes, las formas dejan de ser únicas e irrepetibles. La técnica no tiene nada que ver. La reproducción de las formas es la vida *natural* de las imágenes. Y ya que la experiencia y la percepción son una continua correspondencia con lo sensible –o mejor, la vida psíquica de lo sensible– también el pensamiento es una forma de multiplicación. La palabra, la audición, la visión, todas nuestras experiencias son una operación de multiplicación de lo real, una vez que utilizan imágenes (2010: 34).¹⁹²

Si lo monstruoso es nuestra imagen frente al espejo (nuestra reproducción y alienación), ¿puede ser menos monstruoso cada vez que cualquiera –Borges, Link, “yo mismo o ustedes”– dice “yo”? En esa exclusión o excepción borgeana, entonces, se atisba además del “horror”, un posicionamiento teórico y, sobre todo, una moral.

¿Será por eso que Link en *Fantasmas* (2009) a la hora de hablar de las “escrituras del yo”, del “giro autobiográfico”, del “yolleo”, prefiere hacerlo en tercera persona? ¿Por eso, también, cuando Bellatin abre *Exposiciones* (2014), las “tres novelitas pequñoburguesas” de Link, titula a esa imago del doble “Anti-prólogo. Trilogía de lo infinito a través de un espejo curvo”? Cito *in extenso* el comienzo del texto:

Conocí a daniel link en las oficinas de la editorial gallimard. En aquella ocasión no lo vi en persona. Lo estaba presentando, a través de un extraño aparato –dijo que de su invención–, el editor de proyectos especiales. Por medio de ese aparato los presentes podíamos ver a daniel link hablando sobre ciertos aspectos de su trabajo. Precisamente se refería, en el momento en el que llegué a esa oscura oficina, a los libros que componen esta antología. El editor, no recuerdo en este momento el nombre, parecía ser alguien

¹⁹² Fuente original: “A partir do momento em que existe o sensível, a partir do momento em que nascem as imagens, as formas deixam de ser únicas e irrepitíveis. A técnica não tem nada a ver. A reprodução das formas é a vida *natural* das imagens. E já que experiência e percepção são uma contínua correspondência com o sensível –ou melhor, a vida psíquica do sensível –, também o pensamento é uma forma de multiplicação. A palavra, a audição, a visão, todas as nossas experiências são uma operação de multiplicação do real, uma vez que utilizam imagens”

magnífico. Como se sabe estaba en la reunión haciendo funcionar su singular aparato didáctico. Era un artefacto premunido de una pantalla por la cual se mostraba una especie de película de la realidad. A los pocos minutos de estar allí se apreció en la pantalla una imagen hasta cierto punto desconcertante.

Daniel Link daba la impresión de haber sido sacado de la tumba y su cabeza, a raíz de la intemperie, parecía mostrarse comida por los pájaros. Me sorprendí, yo sabía que link gozaba de una salud impecable, y que seguramente en ese momento se encontraba en su departamento de Montserrat jugando con alguna de sus gatas o en su casa de campo alimentando a sus perros y sus tortugas. Su imagen borrosa, con una cabeza tan extraña, tenía que tratarse de algún tipo de estratagema creada por el propio link para lograr ser publicado en la editorial. Pero la sorpresa mayor ocurrió cuando en la pantalla aparecieron algunas carátulas de sus ensayos más conocidos: *Damas chinas*, *Salón de belleza*, y la de *El jardín de la señora murakami* (4)

El tono confesional, en efecto, no coincide con ningún sustrato biográfico. Cuando Bellatin dice no conocer a “link” en persona sino por medio de su imagen se dispara junto a la impostura una suerte de revelación propia de la física sensible: conocemos a través de imágenes. Lo que recuerda la paráfrasis aristotélica, por cierto, no conocemos más que fantasmas. Como se sabe, en el *Sofista*, Platón llamó a la copia engañosa fantasmagoría [*phantásmata*] o simulacro y la separó del *logos*. Lo que ponía en una encrucijada no sólo a la verdad sino también a la autoría, pues “convertir al sofista en autor de palabras y pensamientos falsos, es manifiestamente suponer que el no-ser es” (1871b: 14). Aristóteles que sigue la terminología platónica, en *De anima*, no pudo sin embargo dissociar imagen de pensamiento. Ahí yace, expuesta, la aporía platónica entre las ideas (*eidós*) y las imágenes (*eidola*): esto es, la anamnesis implica recordar aquello que no puede ser visto. Por consiguiente, si el modelo o la realidad son, en realidad, una suerte de espacio vacío, cualquier representación e, incluso, el conocimiento mismo sólo pueden dirimirse en relación con la nada o, en otros términos, en sus compromisos imaginarios con lo existente. De ese modo, lo otro, lo impropio y la nada se cuelan en el pensamiento platónico. En el *Filebo*, por ejemplo:

Sócrates.- Acepta, además otro **obrero**, que trabaja al mismo tiempo en nuestra alma.

Protarco.- ¿Quién es?

SÓC.- Un pintor que, después del **escritor** traza en el alma las imágenes de **las cosas enunciadas**.

PRO.- ¿Cómo y cuándo sucede esto?

SÓC.- Cuando, **sin el socorro** de la vista o de ningún otro sentido, ve uno, en cierto modo en sí mismo, las imágenes de estos objetos, sobre los que se opinaba y se discurría (1871a, p. 80. El resaltado es mío)¹⁹³

¹⁹³ En la edición de Gredos de 1992 la palabra “artífice” está en lugar de “obrero”. Mientras que “escritor” es traducido, dependiendo del año de edición, como “escribiente” o “escribano”, las “cosas

De ahí que la intervención de Guilles Deleuze al “invertir el platonismo” encuentre en la repetición su vía regia: la imagen, ya lo dijimos, “se define como diferente (*héteron*) respecto a aquello a lo que se refiere” (Álvarez Asiain, 2011: 131). Esa “diferencia de sí”, ahora en la boca de Deleuze, subraya el carácter creativo de la imagen: su “producir o inventar el aspecto ‘visible’ de lo que carece de toda visibilidad [...] como quien intenta acercar a la visibilidad aquello que, propiamente, sería invisible” (Pardo, 2004: 543-544). Allí no hay síntesis dilemática sino un trilema que encuentra en lo sensible su *médium*. Explica Deleuze en *Diferencia y repetición*:

Con Platón el desenlace es aún dudoso; la mediación no ha encontrado su movimiento ya hecho. La idea no es aún un concepto de objeto que somete el mundo a las exigencias de la representación, sino más bien una presencia bruta que no puede ser evocada en el mundo más que en función de lo que no es “representable” en las cosas [...] Aristóteles vio con claridad lo que el platonismo tiene de irremplazable, aunque convirtió precisamente ese elemento en una crítica contra Platón [...] Nuestro error reside en tratar de comprender la división platónica a partir de las exigencias de Aristóteles [...] Lo que falta, aquí, es la mediación, es decir, la identidad de un concepto capaz de servir de término medio (2009: 105-106).

La imagen, por lo tanto, es potencia de pensamiento. Al igual que para Coccia, ahora vía Averroes –figura que Borges buscó sin entender su fantasma– la imaginación es el fundamento de lo humano.¹⁹⁴

enunciadas” aparecen como “lo dicho”. Sin embargo, elegimos citar directamente esta pues expresa (“sin el socorro”) con mayor contundencia la situación de la imagen como ausencia. La otra traduce, esto que vía Coccia llamamos “alienación de lo sensible”, como una separación: “tras separar de la visión o de alguna otra sensación lo entonces opinado o dicho...” (74, 39b).

¹⁹⁴ Giorgio Agamben en el estudio preliminar a la *Filosofía de la imaginación* (2007) explica: “Para definir el averroísmo no basta con la proposición subversiva “no soy yo quien piensa lo que pienso”, sino que es preciso integrarla al apéndice igualmente inopinado: “pienso irregularmente, con agujeros, con intermitencias”. El averroísmo enseña que “la detención del pensamiento y su ausencia, y no su actividad continua e indefectible, son las que muestran su más verdadera naturaleza” (133). Sin embargo, no se entiende el problema del averroísmo, señala Agamben, “si no se comprende que en estas intermitencias del pensamiento, en la imposibilidad de pensar que estas signan, radica su facultad más íntima y abstrusa, más fascinante y más odiada, la única que acaso define propiamente lo humano: se trata de la facultad de la imaginación” (15). En efecto, más adelante explica Coccia: “Serán entonces los propios fantasmas y las imaginaciones humanas, y no las cosas, los que definirán la verdad de los pensamientos. Antes que todo porque la experiencia propia de la razón no está constituida ya por cosas sino por imágenes, del mismo modo en que las formas existen cuando son pensables” (314). En el capítulo siguiente analizaremos profundamente estas cuestiones.

11.2. El aparato, la sobrevida...

Si traemos a cuento estos señalamientos, es porque Bellatin ha insistido una y otra vez en la singular alienación de lo sensible: *Shiki Nagaoka* prueba la existencia de lo inexistente, del mismo modo en que *Las dos Fridas* demuestra cómo las cualidades y formas (es decir, las imágenes) viven en y más allá de los cuerpos. Pero en “Anti-prólogo” aunque solo se trata de lenguaje hay un elemento que no podemos desatender: el “aparato didáctico”. Se trata de una “invención”, “extraña” y “singular”, que no es más que un “un artefacto premunido de una pantalla” por la cual se muestra “una especie de película de la realidad”. El dispositivo recuerda rápidamente a *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, pero la descripción extrañada de Bellatin es bastante cómica y lo suficiente indeterminada como para describir algo tan puntual como genérico: una experiencia de la televisión (no el dispositivo tecnológico sino el fenómeno tele-visual acogido por cualquier dispositivo): la presentificación de una ausencia o, si se quiere, de una lejanía.

Pero la cosa es aún más desconcertante, pues aquello que se ve participa de la vida pero de un modo bien distinto: “como sacado de la tumba”. La cabeza de “link” ha quedado “a la raíz de la intemperie” y parece como “comida por los pájaros”. El aparato pedagógico compone un linde no sólo entre lo vivo y lo muerto sino, fundamentalmente, entre las formas e imágenes y “las tecnologías de reproducción y mantenimiento de lo viviente”, allí la “materia orgánica” transita entre “la pura vida representada por el animal y lo inorgánico del metal” (Cortés Rocca, 2013: 20). De lo que se deduce que la sobrevida del autor en la “película de la realidad” presenta a la imagen no sólo como capa, nivel o modo de lo que llamamos realidad, ficción o incluso pensamiento, sino como potencia y forma de lo que llamamos vida.

Frente a tal espectáculo el narrador dice estar sorprendido y encuentra una explicación: link goza no sólo de buena salud sino de una animosidad que debería estar ejerciendo en el campo junto con sus animales, es decir, en otra parte. Esto, especula, no puede sino ser una estratagema publicitaria ideada por el propio “link” para ser publicado. Pero “la sorpresa mayor” es inentendible, salvo que sepamos que los

“ensayos” de Link son, en realidad, textos muy famosos, sí, pero de Bellatin: *Salón de belleza* (1994), *Damas chinas* (1995), *El jardín de la señora Murakami* (2000), etc.

La palabra “sorpresa” conjura para este caso una filología que convendría atender. El 7 de septiembre de 2015 a las trece horas y once minutos, Alberto Giordano publicó en su Facebook un post titulado “Barthes y la función autor”. De antemano es sugestivo. Como decir, Barthes y Foucault. Solo si “y” no implica una relación de concordancia sino un proceso de identificación, entendiendo a toda identificación como un sometimiento (o una pedagogía) en la medida que implica un maltrato de sí, es decir, de la imagen. Cito a Giordano:

A veces, para que se entienda bien, los críticos explican el chiste antes de contarlo. Sacrifican la gracia en nombre de la comprensión, como si el malentendido o el equívoco no fuesen más interesantes, y no tuvieran más vocación literaria, que cualquier pacto de inteligibilidad. Así Barthes, con elegante caligrafía, en la retiración de la tapa de su autorretrato *Roland Barthes par Roland Barthes*: “Todo esto debe ser considerado como dicho por un personaje de novela”. ¿No podía esperar a que fuese el lector el artífice de la metamorfosis, en caso de que su estilo la propiciara?

Dieciocho minutos más tarde, Sandra Contreras interviene señalando que “también está la posibilidad de que ese ‘debe ser’ no esté dirigido a nosotros, sino a sí mismo”. En otras palabras, Contreras retruca la operación de Giordano haciendo sonar no tanto a Foucault sino a Foucault leído por Agamben: el autor “como gesto”, como “lo que permanece inexpresado en toda expresión” supone, claramente, una vuelta ética (2005: 87-90).

Comparada con la operación de Barthes y la lectura de sus críticos, ¿sería la “sorpresa” de Bellatin, en tanto explicitación de un chiste que todavía no fue contado, una mueca de “lo pedagógico” de este dispositivo? Sin embargo, parece más sugestivo considerar este gesto no como la rubricación de un pacto de inteligibilidad sino, al contrario, como la puesta a prueba de todo pacto, de toda pedagogía. De esta manera es como si en la palabra “sorpresa” residiera un aviso que no podemos pensarlo sino paradójicamente: “lector, aquí el chiste o la impostura” y, a la vez, “autor, aquí tu chiste o tu impostura”, es decir, la singularidad (una obra, una escritura) que distinguió a un autor o lector (esas imágenes) puede aparecer en cualquier parte.

En una entrevista, tal vez por causa del “anacronismo deliberado y la atribución errónea” (Borges), le preguntan a Bellatin si durante la escritura de *Shiki Nagaoka* había “tenido en mente” a Borges. La respuesta es contundente:

Cierta vez a alguien se le ocurrió organizar un ciclo de sesiones donde un grupo de escritores hablara de su autor favorito. Pasé más de una semana tratando de descubrirlo hasta que advertí lo obvio. Que no puede haber un autor preferido, sobre todo porque escoger a uno elimina al resto. Fue por eso que decidí crear mi autor favorito, que creo apareció, sin darme mucha cuenta, como una suerte de alter ego. Me parece, aunque no estoy muy seguro, que a diferencia de Borges [...] en mis textos están definidas las reglas que explican lo absurdo, la impostura, lo imposible más bien, de la situación (Los asesinos tímidos, 2008: s/p).

En otras palabras, más que a Borges, Bellatin se acercaría junto con Aira al surrealismo, en esta idea: el arte implica no sólo exponer la obra como proceso sino el proceso mismo y, con él, el sistema o red (de cómplices) que lo sostiene e impulsa, pues lo que distingue “al arte auténtico del mero uso de un lenguaje es esa radicalidad” (Aira, 2000: 170). Pero no se trata meramente de “autenticidad” sino de poner en juego el estatuto público de la obra, es decir, no solo una consigna estética sino un impulso ético. Pues “la poesía debe ser hecha por todos, no por uno”, cita Aira (2000: 166) a Lautréamont para hablarnos de la democratización vanguardista de las formas y del azar como procedimiento en la *Music of Changes* (1951) de John Cage. Bellatin, más bioestético, no se ha cansado de repetir que todo, incluso su propio cuerpo, se trata de un “jardín público”, es decir, “un espacio anónimo donde todos y cada uno tenemos la responsabilidad de mantenerlo en perfectas condiciones” (*¿Le gusta este jardín...*, 2011: 67). Verónica Gorodischer ha percibido también esta cuestión: “Citas falsas, tramas delirantes y presencia de sus amigos escritores. Mario Bellatin, fiel a sus libros anteriores, avanza en *Disecado* con un camino experimental signado por la producción en serie” (2012: s/p). No resulta sorprendente, entonces, que a su reseña sobre *Disecado* en *Radar libros* la haya titulado, con aspiraciones proféticas, “Y mañana será Aira”.

Como ya dijimos (cfr. 4.2), un autor favorito no implica la selección sobre un conjunto sino la construcción de una imagen que, paradójicamente, acaba siendo un alter ego. ¿Bellatin se avergüenza por el hecho de que su autor favorito es su (im)propia imagen y por eso hay ficción, montaje, documentación de la existencia de lo inexistente? ¿O nos estaría diciendo que lo favorito no es, tampoco, un autor sino la singularidad de su cualidad cualquiera: lo impropio, lo no-consciente sin denegación, ese otro del que se forma parte, la práctica mística cotidiana que implica la intimidad con una zona de no-conocimiento, nuestra vida en tanto que no nos pertenece: el *genius*?

En la escisión entre autor como personaje de ficción, invención o procedimiento y autor como sujeto psicofísico y jurídico, lo que se juega es una escisión mayor: una

cosa es la literatura como experimento estético o experiencia mística, y otra cosa bien diferente es la literatura como institución: sea social, cultural, educativa e, incluso, judicializable. ¿Es esta institucionalización lo que el carácter pedagógico del aparato portátil bellatinesco pone de relieve? En el pensamiento de Lezama Lima esta tensión se manifestó con la claridad de una sentencia: “las culturas se dirigen a la ruina, pero después de las ruina vuelven a vivir por la imagen” (1972: 462). Al comentar el pasaje, Link, señala que esta “distancia que separa cultura e imágenes tiene que ver con la redención (*redimiré* significa originalmente comprar de nuevo” (Link, 2015: 136). Si repetimos sus palabras, con toda la cautela del caso, podríamos entender por qué en “esa readquisición de lo viviente”, el autor –e incluso el arte– (como dispositivo de clasificación, como máquina *dilemática*, es decir, como elemento cultural) “queda del lado de la muerte” (recordemos el texto de Roland Barthes), mientras que su imagen (como “potencia de desclasificación) del lado de la vida” (Link, 2015: 137).

De ahí que, volviendo a Bellatin y la reproducción portátil, ya no pueda sorprendernos que cada vez que aparezca en su escritura el singular pero extraño aparato pedagógico, lo que acaba por reproducirse en él no sea cualquier imagen sino la de un autor, siempre: además de Daniel Link, Marcel Duchamp (“Duchamp post mórtem”, 2007), Yukio Mishima (*Biografía ilustrada*, 2009) o Frida Kahlo (*Demerol*, 2008).¹⁹⁵

Los autores referidos, en cada uno de estos relatos, buscan una prótesis artificial no para ocultar sino para exponer el vacío que los constituye. Lo que supone, siempre, una paradoja que se repite: ¿la inclusión de lo artificial resalta el vacío o genera una simulación que oculta su existencia? Como puede apreciarse, en los intersticios de la interrogación, las problemáticas poéticas en torno al artificio se articulan con las del autor y su imagen. Tal como lo señaló Blanchot, “quien confía en ese genio de la muerte absoluta que permanece en el fondo del habla”, le ocurre “la inmortalidad”. Mientras “quien consagra su existencia al lenguaje para convertirlo en la verdad de la existencia” le ocurre “la mentira de una existencia de papel, la mala fe de una vida que figura la vida, que se experimenta en experimentos de palabras”. En suma: ¿si “estos fracasos se tornan tanto más grandes cuanto más puro es el triunfo”, no convendría eludir sino, al contrario, abrazar el carácter paradójico de semejante “reino del desastre” (1949: 256)?

¹⁹⁵ Si bien en *Lecciones para una liebre muerta* (2005) y *En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta* (2013) el dispositivo portátil no aparece, uno de sus procedimientos se repite: la adscripción de las obras y ocurrencias de Bellatin a Joseph Beuys y Alain Robbe-Grillet, respectivamente.

Bellatin, por su parte, ha asumido y abandonado por momentos estos dos polos, hasta que el paroxismo de la existencia (del cuerpo y del papel) lo ha llevado a orientarse a una estética del desaparecer.

Tal vez por eso, siempre sobre el final del relato, los autores post-mórtem que han envejecido dentro del aparato acaban por confesar(se):

Nadie entendió si se trataba de una máscara, de una cara ortopédica, o de la faz que le había otorgado el otro mundo. Duchamp volvió a hablar. Confesó que había copiado, de manera deliberada, obras de otros autores. No como ejercicio de transcripción, lo que había hecho sobre todo de joven, sino para hacerlas pasar como propias (Bellatin, *Una cabeza: s/p*).

¿Bellatin nos está diciendo que para pasar sus obras como propias se copia a sí mismo siendo otro? ¿Que el (foto)copiado y la repetición como procedimientos no sólo constituyen una experiencia estética sino una forma de devenir otro? ¿Que la duplicación de sí y la repetición de las formas expone su coalescencia natural e inseparabilidad? ¿Quizás por eso, desde hace unos años, Bellatin se ha impuesto “escribir sin escribir” para que sea la escritura, y no la rancia institución “autoral” o “literaria”, la que produzca más escritura?

Lo que nos envía nuevamente al aparato “singular” y “extraño”, pues el relato nos depara una “sorpresa” final: Link, Kahlo, Mishima, Duchamp nunca fueron sacados de la tumba; el aparato nunca existió ni tampoco la reunión en la que hubo aparecido; pues no se necesita de nadie (y menos de un aparato) para conocer la obra de Link-Kahlo-Mishima-Duchamp; ya que la figura de estos artistas se encontrará situada siempre “más allá de cualquier artilugio. Muda y ausente. Como la que mantuvo el perro colocado sobre su altar” (*Una cabeza: s/p; Anti-prólogo: 24*). Como vemos, el relato termina con su negación pero inmediatamente después de negarlo todo (y afirmar su ficción), se establece una comparación que restituye al plano de la existencia uno de estos elementos “fccionales”: el perro sobre el altar. Se refiere a “la actriz principal” de la versión teatral de *Perros héroes*: una “perra Malinois”, con “iluminación cenital”, que “queda allí sola, mientras suena una música medieval [...] Duró como media hora. ¡Doscientas personas en una iglesia adorando a un perro! Me daban ganas de pararme y preguntar, ¿pero qué están haciendo? [...] Al igual que con el congreso” (Rodríguez, 2006: 67). Así, entonces, se encuentra situada la figura del autor: muda y ausente, como esa perra sobre un altar, frente a un auditorio que en la búsqueda de una experiencia estética acaba por participar de un culto. La palabra culto tiene en este contexto una

significación crítica, en la medida que subraya cómo un “autor” o una “performance” en la medida que se convierten en elementos o géneros irreflexivos instauran un valor cultural en el arte obturando la posibilidad de una verdadera experiencia estética. Así la perra muda, como el autor representado por su doble en *El congreso* son operaciones que buscan profanar el culto artístico.

El 12 de abril del 2008, Bellatin publica en el suplemento *ADN* del diario *La nación* una nota titulada “Kawabata: el brazo del abismo”. Un día después, en el blog *Linkillo (cosas más)* de Daniel Link, apareció publicada la siguiente correspondencia virtual:

Querido L: te quería informar que ayer en *ADN* salió una nota mía sobre kawabata... envié la nota con un pie de página donde decía que había sido hecha con la técnica de copypaste (copyright 2008), pie que no apareció lamentablemente... es que para responderme una serie de preguntas hice ese texto juntando una serie de fragmentos que distintos críticos han hecho sobre mis libros... cambié la palabra bellatin y le puse kawabata, cambié el nombre de algunas obras y yastá... salió un artículo estupendo sobre kawabata, impecable en su verosimilitud y certeza cosa que, entre otras cosas, nos demuestra que sólo hay una palabra, que siempre se puede hablar sólo de lo mismo.... el texto completo es sólo un *melange* de panesi, lemus, glantz, schettini, pauls, goldchluck y ollá laprune, quienes -como demuestran los comentarios de la versión electrónica del diario que califican el artículo de brillante y espléndido- han escrito sin saberlo de manera excepcional sobre kawabata... creo que se trata de una reapropiación... así como los críticos se sintieron con el derecho de escribir sobre mis libros así yo recupero las palabras que mis libros generaron, ¿la propuesta queda validada? eso me hace recordar al asco que nos causa un pelo suelto y el placer de una cabellera sedosa...

Mario

Esa última frase se explica por la siguiente historia. Al parecer uno de los críticos –que también escribe ficciones– sometidos a la experiencia filológica del *copy-paste* alertó al periódico del “pelo suelto”, es decir, detectó “su” fragmento en la escritura “de” Bellatin. Así, la metáfora de “cabellera sedosa”, ironía mediante, impugna no sólo la noción de “placer” –¿del texto? ¿de la cultura?– sino el concepto de una autonomía de la escritura, de la lectura y de la vida. El asco es, qué dudas caben, que nuestras palabras dirigidas a X puedan ser dirigidas a Y, sin problema alguno. No se trata de una crítica a la crítica, ni la parodia de sus protocolos discursivos. Tal como dice Bellatin, el resultado del *copy-paste* es un “artículo estupendo”, “impecable” en su “verosimilitud y certeza”. El asco del crítico ante la reescritura no es sino el correlato del horror borgeano ante la reproducción. ¿No es acaso curioso que esas emociones tan individuales, erigidas frete a la copia y la reproducción no sean sino apenas una repetición del mismo sentimiento que causó el terror averroísta en el pensamiento

occidental? ¿Acaso el horror que produjo desde la antigüedad a la modernidad la idea de que las almas no sean más que una sola, no hace eco en esta sensibilidad que se horroriza frente a la posibilidad de que las escrituras u obras de diferentes autores puedan aparecer con absoluta comodidad en un mismo texto?

Luego de estas derivas, y para volver finalmente a la cuestión, conviene tener presente que los relatos del aparato portátil no son otra cosa que un mismo texto en permanente transformación, cuyas formas en ciertos momentos se solidifican para luego seguir fluyendo.¹⁹⁶ Vía esta precisión conviene, pues, explicitar nuestra hipótesis: si entre el reposo y la fluidez, la mayor transformación producida es esta oscilación de la imagen de autor, lo que acaba por exponerse radicalmente es el carácter modular del mismo. Y, por otro lado, que la adscripción a otros creadores de una obra de Bellatin (o de “las palabras que genera”) no solo reaparezca sino que se repita más allá de este texto, permite apreciar cómo esta idea, postulado o vía ética/estética ha constelado en algo mucho mayor y radical que un texto: un conjunto de procedimientos.

Asimismo, que las intervenciones de Bellatin indaguen en la relación entre literatura e imagen, vida y muerte, reproducción y descreación vía la repetición/multiplicación de obras y escritores estaría señalando el carácter singular de la repetición como experiencia: que no las palabras, entonces, sino las obras como objetos puros e independientes sirven para designar cualquier cosa. En Bellatin, los razonamientos diagramáticos se arman, como rompecabezas, según una lógica de *pachwork*. Por consiguiente: ¿en qué medida escapa el autor de la producción en serie, de la copia sin original, o en este caso, de lo que Bourriaud insistió en pensar como *post-producción*?

Duchamp parte del principio de que el consumo es también un modo de producción, al igual que Marx cuando escribe en su *Introducción a la crítica de la economía política* que "el consumo es igualmente y de manera inmediata producción; así como en la naturaleza el consumo de elementos y sustancias químicas es producción de la planta". Sin contar que "en la alimentación, que es una forma de consumo, el hombre produce su propio cuerpo". Así un producto no se volvería realmente un producto sino en el acto de consumo, puesto que "un vestido no se vuelve un vestido real más que en el acto de llevarlo puesto; una casa deshabitada no es de hecho una casa real". Más aún, al crear la necesidad de una nueva producción, el consumo constituye a la vez su motor y su motivo. Esa es la primera virtud del *readymade*: establecer una equivalencia entre elegir y fabricar, consumir y producir. Lo cual es difícil de aceptar en un mundo gobernado por la

¹⁹⁶ Agradezco a Graciela Goldchluk la escucha de este apartado en un congreso y la puntualización de esta idea.

ideología cristiana del esfuerzo ("Trabajarás con el sudor de tu frente") o la del obrero-héroe stajanovista (2009: 22).

¿Podrían ser estas equivalencias, que también se dan entre la lectura y la escritura, la paradójica sorpresa en la que nos deteníamos en el apartado anterior?

En síntesis, la imagen de autor también participaría de la lógica de los desplazamientos infinitos: cualquier autor puede aparecer en cualquier parte, porque en tanto imagen alienada de sí no existe estructura que pueda fijarlo definitivamente: el autor, en Bellatin, es modular y su módulo es la imagen (y no ya el fragmento, como en Borges, a quien Bellatin parece considerar apenas dueño de un decoro ficcional). O deberíamos decir nosotros, arruinando nuestra chistosa ironía, una indecorosa propiedad.

La posibilidad de que nuestras distinciones (u obras) sean de "otros", expone a la imagen sí (o de autor) no tanto como un proceso productivo propio de un genio creativo sino como la post-producción impropia del montaje: no el *Ego-Sum* sino el *Ego-Cum*, dice Nancy, ese "'con': prácticamente indiscernible del 'co-' de la comunidad" (1990: 42-43). Una literatura semejante no es sino el anuncio de "esa amistad estelar en la cual 'yo' nunca es 'yo' pero nosotros somos todos y ninguno [...] Tal vez ha llegado la hora de decir no una vez más que 'yo es otro' sino que 'otro es yo' (Link, 2009: 87).

En semejante dimensión paradójica y bipolar de la vida y de las formas se experimenta una excepción de la determinación donde los posibles participan en su indiferencia a la vez que custodian su distinción. Ese, y no otro, es el jardín público que Bellatin cultivado, y que, a través de la inoperancia y la descreación, de la repetición y la reproducción, lo ha vuelto una completa experiencia bioestética y ética de primer orden. Ese jardín, tal vez sin quererlo, sutura la herida borgeana que llega, incluso sin que tal vez Borges lo haya querido, hasta los pleitos judiciales de sus deudos: la moral del terror a la reproducción, la excepción del lenguaje frente a la monstruosa multiplicación (de sí, de las formas, de la verdad, de la escritura, de las imágenes, en suma, de la vida).

En otras palabras, lo que se reproduce en el pequeño aparato pedagógico de Bellatin (es decir, en las vueltas paradójicas y modulares del nombre e imagen de autor) es una máquina de guerra, nada menos.

Capítulo 12

Vida (im)propia

En el sistema estético de Bellatin, el autor es el resultado de un proceso post-productivo en el que el montaje y la repetición se revelan como las operaciones esenciales que lo componen. Allí, no la obra sino la vida del artista ocupa un lugar singular que, hasta ahora, no hemos abordado con la precisión que amerita.

Que el autor haya aparecido en el lugar del muerto, del montaje azaroso y, sobre todo, del doble no sólo señala una indistinción entre el *ego* y el *cum* sino, sobre todo, un tipo de vida cuya extensión, antropología y física sensible son particularísimas.

En la física de Bellatin, que las palabras dirigidas a Bellatin puedan ser dirigidas a Kawabata y que, sobre todo, puedan ser “verdaderas” –es decir, producir ese efecto de sentido que llamamos verdad– invita a pensar que este fenómeno extraordinario es antes que un azar o posibilidad textual, una cualidad propia del mundo y de lo viviente.

Las dos Fridas (2008) reúne una serie de características especiales en las que es preciso detenerse para completar este arco de interrogaciones sobre lo viviente. Si bien su escritura-publicación coincide temporalmente con el conjunto de textos que venimos analizando (*El gran vidrio*, “Una cabeza...”, *Biografía ilustrada*, “Anti-prólogo...”), a lo largo de este recorrido comprenderemos el lugar distintivo que *Las dos fridas* ocupa en el sistema.

12.1. Verdad: las dos fridas

Según relata Bellatin en *Las dos fridas*, el libro fue en realidad un encargo de Random House Mondadori y CONACULTA: escribir una biografía de Frida Kahlo para un público juvenil (3-4).

El mandato biográfico es, en alguna medida, un símil ejemplar del problema de la voz propia al que se enfrentó el escritor en los comienzos de su obra y que introducimos capítulos anteriores (cfr. 3.1) con la teorización “retórica” de Barthes. ¿Cómo comunicar el “más sentido pésame” sin recaer en la retórica más trillada? O lo que es lo mismo ¿Cómo escribir sin ser capturado por esas retóricas literarias que llamamos tradición, obra, autor o biografía, en este caso? Situación que, además, se radicaliza en el caso de la figura de Kahlo cuya historia, tal como dijo John Berger, “ha sido contada una y mil veces” (2004: 167)

Bellatin nunca había escrito en tales condiciones. Si bien habló de su escritor favorito (un ser de ficción), y lo hizo a través de una retórica biográfica (*Shiki Nagaoka*), nunca había trabajado por encargo y, aunque su estética se encuentre detenida en el imaginario de un niño de diez años (*Underwood portátil*), nunca había escrito para un público juvenil. Quizás una línea similar de pensamiento fue lo que infundió en Bellatin una idea sencillísima: seguir su método, y que sea el propio proceso el que guíe la construcción del libro encargado.

Entonces, lo primero que hace Bellatin es pensar a “Frida Kahlo” fuera del “mito”. Por lo tanto, para escapar de esa retórica del nombre de artista, Bellatin necesita escapar de la propia construcción discursiva, de esa función autoral que Foucault vio desplegarse en torno al nombre de autor y su capacidad para (des)agrupar obras y (de)generar discursividad. Bellatin se posiciona más allá o más acá del nombre y, por

tanto, exige a los editores la imagen de “la mujer” a partir de la cual debería girar la narración.¹⁹⁷



Figura 29: Foto entregada por la editorial al momento de comisionar el encargo

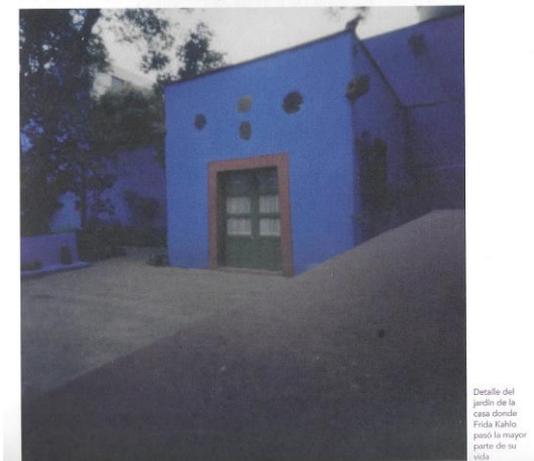


Figura 30: Detalle del jardín de la casa donde Frida Kahlo pasó la mayor parte de su vida

El pedido asegura que la narración no gire en torno a un nombre propio –aunque sea de suyo obvio–, o al mito construido de ese nombre de artista, luego institucionalizado por el museo y más tarde explotado por el mercado cultural. La narración, entonces, girará en torno de algo mucho más simple y que es preciso captarlo con literalidad filológica: lo que podríamos reconocer como “la” imagen de “una” mujer. La articulación resaltada no supone un reconocimiento genérico, sino una singularización de la imagen y una indeterminación del género. Se trata de una lógica gramatical muy similar a la que recupera Deleuze al hablar de “la” inmanencia, “una” vida. Que, como recordarán, ya hemos transitado en relación con *Salón de belleza* (8.3).

De igual modo, fijar el epicentro de la narración en la imagen recuerda la noética de Aristóteles y las derivas teóricas que introdujimos en el capítulo anterior: conocemos a través de fantasmas, es decir, por imágenes. Finalmente, esta forma de acercarse a la

¹⁹⁷ Se lee en *Las dos Fridas*: “Tengo pensado comenzar el relato situándome en la junta de trabajo con los editores que me comisionaron el proyecto. Es la primera vez que escribo por encargo, y no sé en ese momento si voy a ser capaz de cumplirlo. Una de las características de mi escritura es precisamente no tener una conciencia clara de los proyectos que esté por llevar a cabo. De alguna manera dejo que las palabras fluyan y que sean ellas las que marquen los límites y rumbos de los textos. Pero ahora me piden algo concreto. Hacer la biografía de alguien cuyos datos de vida son bastante conocidos. Lo único que solicité, luego de escuchar las condiciones de trabajo, fue una foto de la mujer a partir de la cual giraría la narración” (4)

vida –y más específicamente a la escritura de una vida– nos hace retornar a la estética negativa: que la narración gire en torno a una imagen es una manera afirmativa de volver a decir ¡no-nombres! Sólo que en lugar de nombres ya no hay etiquetas huecas ni calificativos, ni intertextualidad exotista, sino imágenes. Al igual que en *El jardín* la aparición de los nombres ya no es importante, pues el método los ha sometido a varias negatividades previas. En *Las dos Fridas* el nombre experimenta una tachadura imaginaria (~~Frida Kahlo~~) y una suplantación no nominal –es decir, la que Sarduy llama barroca– sino corporal (la doble) o, como veremos más adelante, imaginaria (el fantasma que se posa sobre la carne).

El segundo paso del escritor es visitar la casa de la pintora, es decir, su punto de existencia: la pasión biográfica de Bellatin supone una escisión entre la obra y la vida (cfr. 5.2). A su vez, este elemento también recuerda la autobiografía filmada de *El gran vidrio* que debería mostrar los espacios concretos donde transcurrieron “los libros” que, sin embargo, han sido compuestos a partir de la no-tierra y el no-tiempo. Esto es el rasgo distintivo del hiper-realismo de Bellatin, su inquietud arqueológica y etnográfica que se sostiene en que, lo sepamos o no, las ficciones no están separadas del mundo, sino que son el mundo mismo (cfr. 10.2). Para verlo, sin embargo, necesitamos algún método, algún dispositivo. En este caso, se trata de una “cámara estenopeica, es decir, un instrumento de madera que en lugar de lente lleva una pequeña platina agujereada con la punta del alfiler” (5). Si el propósito de Bellatin es “reconstruir en algo el espíritu de la época” (5), es interesante que ese intento descansa en la utilización de un dispositivo igualmente antiguo. Esto es: la preocupación por lo real, en la medida que interroga los dispositivos que juegan determinadas vidas, supone una preocupación por lo viviente (cfr. 10.2). Más adelante desarrollaremos en profundidad este punto.

Más allá de todo esto, lo que esperaba Bellatin de tal incursión arqueológica era replicar, en algún punto, lo que había sucedido con *Perros héroes*: que la fotografía revele en el mundo mismo una ficción perfecta (cfr. 6.2). En *Las dos Fridas* es la misma condición la que se intenta replicar: “Realicé varias fotos. Deseaba ver si, después de revelar las imágenes, encontraba algo que no hubiera sido expresado por ningún biógrafo. La cámara de madera, la cual cargué con rollos de colores, captó distintas tomas de los jardines donde Frida Kahlo pasó buena parte de su vida” (5, cfr. F. 30).

En tercer término, el autor aplica otra de sus consabidas estrategias. Abrir el proceso creativo, elemento relacional que, valga la paradoja, el escritor considera un

elemento realista.¹⁹⁸ Si bien los rasgos de los proyectos de Bellatin son fácilmente distinguibles, numerosos son los casos en que activamente participan de su obra otros “creadores”: fotógrafos, directores de teatro, críticos o periodistas, otros escritores, artistas plásticos. En este caso no se trata de una artista particular como Ximena Berecochea o Graciela Iturbide, sino una figura indeterminada: “una serie de conocidos” a los que envía por correo electrónico la fotografía entregada por la editorial, preguntando si conocían a la mujer en cuestión. Las respuestas son obvias. Bellatin recibe los datos biográficos hartamente conocidos. Sin embargo, una respuesta le llamó la atención: alguien afirmaba que la mujer de la imagen estaba viva y poseía un puesto en el mercado de Oaxaca.

Pese a desconfiar del asunto, “no me pareció creíble” dice Bellatin, le atrae la idea de que “alguien pudiera seguir vivo a pesar de su muerte” (7). Lo remite directamente a un pensamiento místico el cual afirma que “la realidad es inmanente y se viven en simultáneo todos los tiempos y todos los espacios” (*Las dos Fridas*, 8; *El libro uruguayo*, 114). Así las cosas, el escritor devenido una suerte de artista documental o antropológico emprende la búsqueda –un viaje– para comprobar una posibilidad semejante.

El libro es, entonces, la notación extravagante de ese proceso. Pues a medida que Bellatin se acerca a la otra Frida, una fiebre analógica lo lleva a poner una serie de elementos en un horizonte comparativo que instala una suerte de noción de coexistencia generalizada (X como Y). Esto es, bien mirado, el mismo procedimiento que hace que Kahlo y la muchacha de Oaxaca sean –en apariencia– la continuación de una misma vida. Así, la mujer es análoga a Kahlo por su imagen, como Bellatin es análogo a Kahlo por su perro: “Al ver a Perezvon acostado junto a mi mesa de trabajo, pienso en la gran cantidad de perros que aparecen en la pintura de Frida Kahlo” (9). Según el narrador, Kahlo poseía varios ejemplares de xoloixcuintles, y quería convivir con una infinidad de animales que, de hecho, aparecen pintados en varios de sus cuadros. Pero no ya el “perro”, sino su nombre (“Perezvon”) pone no sólo a Bellatin, sino también a Kahlo, en analogía con Dostoievski, pues en *Los hermanos Karamazov* un perro con el mismo nombre es el compañero del trance mortuorio de un niño. La asociación se produce sola:

¹⁹⁸ Se lee en *El libro uruguayo*: “[...] a pesar de las tinieblas en que a veces parecen estar inmersas mis palabras, en sus aparentes faltas de sentido, se encuentra presente la realidad. Lo aprecio en las cientos de gentes que, lo quería ignorar, me estuvieron rodeando todo el tiempo. La palabra, los textos, no era cierto que se gestaran en medio de la soledad más absoluta, como tú siempre has tratado de demostrar como una de las razones de la existencia de mi escritura” (2012: 33-34)

“Algo similar debe haber pensado Frida Kahlo al tener en la Casa Azul tantos animales” (9). A su vez, el abuelo cercenado de Bellatin es comparado con la Kahlo amputada: ¿habría un tiempo en que una Frida Kahlo es el abuelo fascista de un Mario Bellatin? O, al menos, ¿La biografía de Kahlo podría explicar los orígenes fascistas de la familia de Bellatin?

Habíamos recurrido anteriormente a las reflexiones de Deleuze para entender que las imágenes cristalinas –que bien pueden ser inducidas por los dobles– instauran simultaneidad de presentes y coexistencia de pasados. El cine, pero también la literatura, no solamente presenta imágenes, las rodea de un mundo, es decir, de un sentido que totaliza en una determinada lógica. Del mismo modo, las imágenes son la estructura extensa e intensa del mundo. Es lo que expone Jean-Luc Godard en *Sauve qui peut (la vie)* cuando define la experiencia de la muerte a partir de una secuencia de imágenes no producidas: “No estoy muerto, pues mi vida no ha desfilado ante mis ojos”. ¿Acaso es este problema el que Bellatin está poniendo de relieve?

Lo que el discurrir analógico y el mundo mismo de Bellatin parece tematizar es la relación no sólo de diferencia, sino de similitud que existe entre nuestras cualidades (nuestras imágenes) y las vidas (esas extensiones e intensidades corporales). Lo que presupone si no el sentido más oscuro del mundo bellatinezo, despunta al menos una interrogación inquietante: ¿en la medida que nuestras cualidades no nos pertenecen, sino que se extienden caprichosamente en lo viviente, cómo pensar la vida, es decir, un sujeto biográfico y además, en este caso, una vida de artista que ha hecho de su “yo” la materia misma de sus indagaciones estéticas (Kahlo se autorretrató en ciento treinta y dos obras), y que incluso fue cómicamente consciente del carácter ficcional que rodeaba su existencia? Dice Frida Kahlo:

¡Cómo me he reído! Nunca han sabido qué hacer con mi fecha de nacimiento ¿Nació la niña el 6 de julio de 1907? ¿O el 7 de Julio de 1910? Me he divertido de lo lindo viéndoles discutir. Todos, presuntos biógrafos, universitarios, periodistas, estudiantes y amigos se confundían, se veían obligados a justificarse. Necesitaban convencerse a cada instante de que cada uno de mis actos, cada acontecimiento ocurrido tenía que participar del “personaje Frida Kahlo”. Otros se angustiaban, con sus necesidades de honestidad alarmadas, al no poder ceñirse a la verdad. A esos les faltaba la fecha exacta, sin la cual su conciencia sufría males de calendario, curioso vértigo. En lo que estaban de acuerdo, que era una forma de resolver la cuestión, era en que estaba algo loca, lo que tenía ventaja de no hacer daño a nadie y tranquilizar a todo el mundo. Y yo como un duende. Y yo, como un diablillo. Y yo, juguetona (Jamís, 1988: 29).

Podríamos decir que el uso de la fotografía en *Las dos Fridas* se presenta desde el principio no como una inversión del noema fotográfico de Barthes (esto *ha sido*), sino como un modo de comprender la ficción como un elemento, estado, capa de realidad o temporalidad que está en el mundo (esto *podría ser* o, de modo más paradójico, esto *es*). Su función –o mejor: su uso–, en tanto dispositivo, es captar esa fuerza o presencia inmaterial. Y el lenguaje, el procedimiento de la analogía, no hace sino replicar el procedimiento fotográfico. Esto no es más que el estado de “coalescencia natural” que se puede leer en la obra del escritor desde *Jacobo el mutante* en adelante (6.1).

De modo que el pensamiento o procedimiento analógico será lo que introducirá la idea de que las formas instauran una posibilidad de sobrevivida. Kahlo no sólo sobrevive por su imagen –costado místico y visual– o por su mito –costado retórico y discursivo–, sino también por una serie de cualidades o elementos que instauraron ya en su (im)propia vida la capacidad de “vivir como si no existiera”, “el derecho” a operar sobre su cuerpo y su imagen: “reconstruirse una y otra vez hasta hacer de ella una suerte de mujer-monstruo”.¹⁹⁹

El encuentro de Bellatin con la “otra” Frida, ese *Doppelgängerstein* post-mortem, no hace sino confirmar estas especulaciones:

Vi a la mujer desde lejos.²⁰⁰ Al instante supe que se trataba de la persona que estaba buscando. No puedo precisar si aquella certeza me la daba su presencia física o más bien el aura que se despegaba a su alrededor. No había posibilidad de separar una de otra. No era una Frida Kahlo corporal. Parecía más bien un fantasma que continuaba vivo después de cincuenta años. El vestido, los collares, los aretes, las flores en el cabello avalaban la certeza, pero, sin embargo, no eran lo fundamental. Era como si una ráfaga de viento se estuviera llevando constantemente lo corpóreo. Y quedara sólo el vacío como testimonio de su presencia. Allí se encontraba el perfil de ese fantasma.²⁰¹ No como la otra Frida Kahlo vistiendo tulipanes y trajes folklóricos. La mujer que tenía adelante no mostraba el cuerpo cubierto con un vestido. Se trataba más bien de un cuerpo cosido a un vestido.²⁰² De una carne que necesitaba de una tela semejante para poder existir. Supe que, llegado el momento, a esta mujer sería imposible cremarla como lo hicieron con la otra Frida Kahlo. Rápidamente llegué a la conclusión de que la Frida Kahlo del mercado, llegado el momento, debía ser colocada, envuelta en una mortaja de papel, dentro de una caja de

¹⁹⁹ Se lee en *El libro uruguayo*: “Extranjera y muerta, dos elementos capaces de hacer público cualquier clase de secreto. Frida Kahlo parece que lo intuyó. Ambas características le dieron la opción de vivir como si ya la vida no existiera. Le otorgaron algo así como un derecho que le permitió reconstruirse una y otra vez hasta hacer de ella una suerte de mujer-monstruo” (2012: 121).

²⁰⁰ En el *Libro uruguayo* dice “La vi desde lejos” (2012: 133).

²⁰¹ De “esa mujer” dice *El libro uruguayo* (2012: 133).

²⁰² En *El libro* reemplaza la oración por “sino más bien parecía ser parte de él” (134).

madera rústica repleta de pétalos de flores para permitir que se hiciera un solo elemento con la naturaleza (*Las dos Fridas*, 2012: 39).



Frida Kahlo presente en su lugar cotidiano



Rasgos que Frida Kahlo deseaba preservar

Figura 31: Frida Kahlo presente en su lugar cotidiano

Figura 32: Rasgos que Frida Kahlo deseaba preservar

Lo que se revela en el encuentro con la otra Frida es la existencia de un “más allá indefinido” que está, paradójicamente, en una situación de “inseparabilidad” de lo real. Allí no hay distancia alguna entre lo real y su fantasma, entre lo verdadero y lo falso, entre lo artificial de la ropa y lo natural del cuerpo, y mucho menos entre lo vivo y lo muerto. Por eso, entre el cuerpo de carne, el *corpus* escrito –esas dos Fridas– y el mundo mismo no hay distancia ni separabilidad alguna. Semejante afirmación resume la síntesis sensible que imagina Bellatin: el cuerpo muerto de la otra Frida será envuelto en una mortaja de papel y sepultado en un ataúd cubierto de rosas. Pues nunca es el “original” (siempre presupuesto), sino recién el doble lo que hace al primero inteligible revelando, paradójicamente, la inexistencia de todo original y, en ese vacío, la situación de perpetua duplicación del mundo. Así el ritual se propone expresar la unión de la materia orgánica (el cuerpo), una tecnología de conservación de la letra (el papel) y del cuerpo (el ataúd) y la naturaleza (la rosa):

Añadió que no conocía exactamente los motivos por los que una mortaja de papel podía llevarla por un camino intermedio. Tal vez después de algún tiempo de muerta sólo quedaría el papel en el cual el cuerpo había sido envuelto. Se conservaría quizá como una suerte de pergamino. Los restos de la piel se pegarían, se plasmarían, con la superficie confeccionada por el artesano, y conformarían así una misma textura. El papel haría quizá el rol de conservante. Por eso Frida Kahlo había pedido también que la mortaja contara con una máscara. Era posible que en su concavidad, que muy pronto dejaría de ser papel para convertirse casi en una tela, quedaran grabados los rasgos de su rostro (*Las dos Fridas*, 42).

Las dos Fridas es un caso ejemplar de cómo la máquina de escritura vuelve hasta el mandato más falto de experiencia –escribir una biografía sobre una artista archiconocida–, un acontecimiento. Y este es el punto donde precisamos detenernos: cuando la segunda Frida y el ritual imaginario son definidos por Bellatin como un acontecimiento del orden de lo verdadero. No se trata de una verdad discursiva, ni fáctica. Es la verdad de la imagen y, según la hipótesis biográfica de Bellatin, una verdad del ser y de lo viviente, una antropología y una física completa:

Todo esto es verdad. Esta mujer existe, no la disfracé, no le pagué. Esta mujer es la verdadera Frida Kahlo. Es la mujer que Frida Kahlo siempre quiso ser y nunca pudo ser. Esta es la original. Frida Kahlo se representaba a sí misma como una comerciante de pueblo que nació después de que Frida Kahlo se murió (De Llano, 2012: s/p).

La verdad de la imagen o del fantasma nos remite naturalmente al psicoanálisis. Hemos interrogado anteriormente (4.1) la relación del *fantasma* con el *fetiché* en Freud, y el pasaje de lo simbólico a lo imaginario que traza Lacan a propósito de la lógica inconmensurable y de la serie infinita. Si bien el psicoanálisis es un discurso caro a Bellatin, y aunque pudiéramos seguir la infinitud de la serie psicoanalítica,²⁰³ *Las dos fridas* y el conjunto de operaciones que a partir de ella se despliegan apuntan a una experiencia del fantasma distinta. La serie que debemos seguir es metafísica, o más bien mística: la inmanencia de la vida y la multiplicidad de tiempos que acusa el texto.

²⁰³ El niño maltratado y exhibido de *El gran vidrio* recuerda al “Pegan a un niño” (1919) freudiano, aunque no sea el padre sino una madre la agente de semejante fantasía primitiva. Elemento que se recupera en *Las dos fridas* y en *El libro uruguayo* también en relación con el origen fascista familiar.

12.2. Inmanencia, dis-positivos, vida...

Hemos fechado hacia finales del siglo XX, 1998 aproximadamente, el acercamiento de Bellatin al sufismo (cfr. 5.2). En esos años Bellatin se encontraba escribiendo lo que luego será *La mirada del pájaro transparente* y “La enfermedad de la Sheika” (*El gran vidrio*). Ya para 2002, la publicación de *Jacobo el mutante* tiene un falso epígrafe de *El sagrado Corán*. En 2004, cuando publica su primera *ars poética* en letras libres, el sufismo tendrá un lugar decisivo en el delineado del “sistema”:

Recuerdo la primera vez que vi la ilustración de una danza sufí. Se trataba de la fotografía de un derviche girador en pleno proceso de oración. Era impresionante observar la milésima de segundo en el que la imagen había sido captada. En la representación la silueta del derviche, a pesar de encontrarse presente, había casi desaparecido. Lo único que se podía apreciar era la estela fugaz de un movimiento sin fin (“Underwood portátil...”: s/p).

La figura del derviche girador no sólo funcionará como imagen o experiencia particular de la estética del desaparecer que leemos a lo largo de la obra del escritor, sino que también ilustrará la idea de un movimiento sin fin o infinito que es capturado en su aspecto infinitesimal por la fotografía. Pero el desvanecimiento existencial no es tan propio de lo místico, sino de la captura o abstracción que produce el dispositivo. Y sobre esa imagen –la del derviche sí, pero fotografiado– es donde el escritor posa la mirada.

El libro uruguayo de los muertos pone en relación de contigüidad con *Las dos Fridas* un arco textual de *El gran vidrio* que es preciso recuperar pues, como dijimos, carga con la signatura del sufismo. Cabe recordar que entre las multiplicaciones que experimenta el “yo” de los relatos, la última que se nos presenta es “Adbus al-Salam, el Hijo de la Paz” (2007: 164). Es decir, la disfuminación de la identidad se suspende en un nombre árabe que, por cierto, evoca al nombre *As-Salam* (La Paz) uno de los noventa y nueve nombres más sublimes de Dios que se reunieron en el libro *Al-Asmā' al-Husnā* (*Los nombres más hermosos*).

Sin embargo, más allá del nombre y de la inscripción islámica del yo, me gustaría detenerme en la sesión onírica dirigida por la Sheika que aparece representada, sin embargo, como una suerte de sesión psicoanalítica colectiva donde es tan relevante el sujeto que relata su sueño como la comunidad que participa de una “interpretación” o, mejor, de una interrupción deliberada del relato. El método, según explica *El libro uruguayo*, se dirime en una situación o condición óptica: “solemos ver sólo el resultado final, no los procesos que nos llevan a visualizar las imágenes” (*El libro uruguayo*, 86). Más adelante, leemos:

Estoy seguro de que esa sensación –de habitar al mismo tiempo una serie de mundos– es la que me va a permitir escribir la biografía de una mujer que para algunos está muerta y viva para otros. Es posible que el camino de los que se encuentran en una suerte de más allá no definido –situación de difuntos que no se terminan de ir– es la que podemos encontrar tanto en Frida Kahlo como en la mujer que posee un puesto de comida en el mercado, como en mi encuentro contigo, como en mí mismo.²⁰⁴

Puede resultar difícil describirlo. Trabajoso trata de encadenar lo específico de una secuencia determinada. Quizá sólo sea posible atisbar únicamente ciertas fases del proceso. La bata que utilizaba Frida Kahlo para pintar, el borde del vaso donde tomaste un sorbo de agua y yo fotografíe, la mirada atenta de Perezvón. Es posible que sólo sean manifestaciones de un *más allá indefinido*, que el ojo humano está incapacitado de captar. La cámara de fotos, y más aún si se trata de una de juguete, quizá pueda descubrirnos algo, aunque no estoy muy seguro de que esto suceda (*El libro uruguayo*, 118-119).

La noción de la inmanencia de la realidad para Bellatin supone la existencia de un más allá no definido que establece un límite que interpela por igual al conocimiento como a la ignorancia y que “delinea la totalidad de lo visible”. Este espacio trascendental, puesto que supone un “más allá”, sin embargo se puede tocar, pero a través de un “clima de alma”. Este se activa primero en una captación alternativa de la realidad (por un dispositivo de captura) y luego en el afán por reconstruir por medio del montaje una “secuencia determinada” (un método narrativo).

Es evidente que la definición de “inmanencia” en Bellatin articula, simultáneamente, la de “trascendencia”. El verbo *trascender* significa “ascender o sobrepasar”, e implica que se supera o se está más allá de algo (Ferrater, 1994: 3566). En ese sentido, la trascendencia no sólo es “Dios”, ese ser trascendental, sino todo un linaje epistemológico que piensa los aspectos según los cuales lo otro es

²⁰⁴ En *Las dos Fridas* estos fragmentos aparecen de modo más sintético: “Ese límite –la ignorancia del otro a pesar de haber tocado puertas aparentemente íntimas– debe ser algo así como una superficie que delinea la totalidad de lo visible” (14) y “Es posible que sólo sean manifestaciones de un más allá indefinido, que el ojo humano está incapacitado para captar. La cámara de foto, y más aún si se trata de una de juguete, quizá pueda descubrirnos algo” (16).

verdaderamente otro y puede constituirse en exterioridad, es decir, lo otro de lo otro. Se trata no sólo de los filósofos que distingue Agamben (Kant, Husserl, Lévinas, Derrida), sino también la multiplicidad de poéticas que tienen en el horizonte de su genealogía a la teología negativa del Pseudo Dionisio: nombrar lo innombrable, presentar lo infinito. Tal como expone Luciana Martínez tanto el romanticismo alemán como muchas de las estéticas ciencia ficcionales –para poner dos ejemplos en apariencia disonantes– tienen en común la asunción de una escritura que es posibilidad de conocimiento sensible trascendente

en el que lo enunciable sigue siendo herido por un indecible”. Y aunque recaiga un tabú sobre ciertas relaciones, por fortuna Jean- Luc Nancy le pone el cascabel al gato: todas las manifestaciones de la filosofía que apelan a la negatividad para nombrar un sentido siempre en fuga que es pensado bajo el resguardo de diferentes construcciones teóricas (lo otro, lo neutro, el afuera, el ser) suponen una pregunta por Dios que se encuentra subrogada (2019: 48).

Es decir, parece no haber demasiada distancia entre, por un lado, el vacío que deja para el hombre la trascendencia de Dios que sólo puede alcanzarse, en la teología, por una nominalización negativa pero infinita; y, por el otro, las experiencias filosóficas y estéticas que hacen del vacío un origen aunque des-originado pero que, sin embargo, funda el desplazamiento del sentido o un segundo lógico que le es ontológicamente primero (el género para el sexo, la escritura para la voz, el doble o la copia para el original). Efectivamente estoy aludiendo a la deconstrucción, pero también a la incesante proliferación barroca y su vacío que, como recuerda Benjamin, hizo de “la trascendencia su última palabra secularmente disfrazada de teatro en el teatro” (Benjamin, 1928: 68). Y aunque ese límite lo defina como un “umbral histórico” o pasaje a la inmanencia en la medida que el sujeto o el arte queda “absorbida en la economía del todo” (1928: 232), no menos cierto es que el arte, en tanto milagro o “ponderación misteriosa”, se vuelva a presentar como cierto trascendental, pero secularizado. Esto es, usando el concepto de Agamben, no profanado. O, desde los términos de Deleuze, diríamos que si bien el campo de operaciones llamadas “barroco” (esto es: el pliegue) es inmanente, el horror *vacui* es una operación que funciona como trascendental.²⁰⁵

²⁰⁵ Díaz en su tesis sobre *Modernidad y barroco* sostiene que la interpretación trascendental de Benjamin supone una perspectiva histórica, mientras que la lectura inmanente de Deleuze articula por su parte una operación teórica, el barroco como “máquina de lectura” (2017: 310-312, 473-475).

En ese sentido, el vacío o método negativo de Bellatin supone también un movimiento trascendental. Pero el paso del cristianismo al sufismo implica, al igual que el (neo)barroco, un pasaje de lo trascendental a lo inmanente. O, mejor, la incorporación de lo inmanente a su lógica bipolar. Pues en el sufismo Dios es trascendental y, simultáneamente, inmanente. Según Ibn Arabi el concepto *wah.dat al-wujūd* remite a la unicidad del ser. Dios es único pero se manifiesta en todos los fenómenos de la creación sin dividirse nunca. Contagia la singularidad sin multiplicarse. Dios es una totalidad única exterior al hombre, trascendente, pues está más allá de lo encarnado. Al mismo tiempo, Dios es un todo que contagia su singularidad a la totalidad de lo existente y, por lo tanto, inmanente.²⁰⁶ La danza sufí replica, entonces, el movimiento de las formas inmanentes que a modo de partículas enamoradas orbitan alrededor de su núcleo divino u origen trascendente. Acierta Nuyts al decir que la danza es además del símbolo de la circumbalación perenne alrededor de Dios “metáfora del proyecto narrativo de Bellatin” (2019: 45): cada libro o bloque textual en Bellatin se comporta como una forma inmanente que orbita alrededor de un núcleo trascendente que es, naturalmente, su proyecto o sistema, aquella obra total que el autor viene redactando “desde que era niño” (*Registro de las flores*, 2014: 266) o aquél *libro fantasma* que “mario bellatin” transporta en su propia mente (*Disecado*, 2011: 13-14). En realidad, sería más correcto invertir el razonamiento del crítico siguiendo la lógica deleuzeana: lo inmanente es la apertura misma en la que se juega el sistema (esa virtualidad), y la obra (es un producto, y a la vez productora, que lo actualiza y lo vuelve a virtualizar). Por lo tanto, son los

²⁰⁶ Explica Tijn Nuyts: “El concepto del *wah.dat al-wujūd* ocupa un lugar central en el pensamiento de Ibn Arabi y remite a la unicidad del ser. Ese concepto basado en la noción clave de *tawh. id* refiere a la idea de que Dios, aunque único e indivisible, se manifiesta en todos los grados de la creación (Hirtenstein 1999: 26). Por consiguiente, todos los fenómenos de la existencia de los que la creación está compuesta son lugares de manifestación que expresan la unicidad divina que les ha originado (Mora Zahonero 2016: 39, Hirtenstein 1999: 19, 26). Formulado de otra manera, según Ibn Arabi y las ramas del sufismo que se han inspirado en sus escritos, Dios se manifiesta en el mundo bajo un sinfín de formas, sin hacerse múltiple él mismo; de esta manera “contagia de singularidad [...] a cada esfera de existencia” (Mora Zahonero 2016: 39). Ya que según ese marco teológico todo ser individual proviene del mismo origen divino, el objetivo de la existencia humana es realizar su origen, embarcándose en un retorno gradual ascendiente a Dios mediante una serie de estaciones espirituales (Almond 2004: 12). De todo esto se desprende que el proyecto de Ibn Arabi consiste en atribuir los orígenes de todos los fenómenos a la totalidad única que, para él, es Dios. Al mismo tiempo, se preserva la individualidad ontológica de todos los componentes de la creación (Almond 2004: 14). Puesto de otra manera, Dios es trascendente e inmanente a la vez. Es trascendente ya que es un creador que está más allá de lo relativo y lo encarnado, y por tanto fundamentalmente incomprensible para la mente humana. Pero al mismo es inmanente, dado que se manifiesta en todas las formas presentes en la creación, sin que la suma de estas formas le pueda definir (Almond 2004: 9, Hirtenstein 1999: 21). Estas ideas equivalen a decir que Ibn Arabi reconoce la *simultaneidad* de lo inmanente y lo trascendente” (2019: 42).

conceptos o figuras que se inscriben en ese plano (lo que Bellatin llama “nodos” o “puntos”) lo que podrían construir una imagen trascendente, pero que en tanto que expresión de un Uno-Todo no es más que la absolutización de la inmanencia.²⁰⁷

Aunque se trata de una percepción errada, se podría decir que el anterior argumento no descansa en la obra, sino en una afinidad teórica. La crítica, sin embargo, ignora dos elementos fundamentales: la presencia de los dispositivos, como su relación con el mundo y lo viviente. Es decir, no podemos dissociar al derviche de la fotografía que lo capta, como de su ser incorporado en el sistema en tanto imagen de lo viviente. Volviendo a *Las dos Fridas* podríamos reformular esto mismo: no podemos pensar a la doble de Kahlo sin el dispositivo fotográfico que la capta y el método analógico que la narra y, naturalmente, sin la antropología y la física sensible que constituye y que la revela en tanto imagen viviente.

En ese sentido, es preciso recurrir a otras dos nociones de inmanencia o de mundo para acercarnos a una comprensión de la *physis* completa que se encuentra postulando Bellatin. La simultaneidad entre una lógica inmanente y trascendental que parece recuperar la obra de Bellatin se sostiene no sólo en la inmanencia, sino en su expresión de univocidad. La escritura y las vidas –repite una y otra vez Bellatin– no son más que una sola. ¿Pero qué quiere decir esto que, de hecho, nosotros mismos hemos repetido no pocas veces?

Para comprender semejante enunciado deberíamos construir una serie que vaya más allá de *El Tratado de la Unidad* de Ibn Arabi, incluso aunque sea una “recomendación” del escritor (Neyra, 2012: 215). Según Alain Badiou, Deleuze le había escrito en un intercambio epistolar la fórmula “Inmanencia = Univocidad” (1998:

²⁰⁷ Según Deleuze “Siempre se puede invocar un trascendente que caiga fuera del plano de inmanencia, o incluso que se lo atribuya; toda trascendencia se constituye únicamente en el flujo de consciencia inmanente propio de este plano. La trascendencia es siempre un producto de la inmanencia (“La inmanencia”, 39). Y, más adelante agrega: “Lo que se denomina virtual no es algo que carece de realidad sino que, siguiendo el plan que la da su propia realidad, se compromete en un proceso de actualización. El acontecimiento inmanente se actualiza en un estado de cosas y en un estado vivido que hace que ocurra. El propio plano de inmanencia se actualiza en un Objeto y en un Sujeto a los que se atribuye. Pero por inseparable que sea de su actualización, el propio plano de inmanencia es virtual, del mismo modo que los acontecimientos que lo pueblan de virtualidades. Los acontecimientos o singularidades le dan al plano toda su virtualidad, así como el plano de inmanencia le da a los acontecimientos virtuales una realidad plena. Al acontecimiento considerado como no-actualizado (indefinido) no le falta nada” (40). Así, para Deleuze la “trascendencia” se encuentra “dentro de lo inmanente”. Para un comentario interpretativo del ensayo se puede consultar el texto de Agamben, “L’immanence absolue”.

28).²⁰⁸ La primera vez que aparece el problema de la inmanencia en Deleuze no es apropiado de la noción de plano, sino de Spinoza y el “ser inmanado”. La relectura de Spinoza, en tándem con Duns Scoto, inserta en Deleuze la noción de inmanencia como *univocatio entis y causa sui*. Es decir, Dios es propiamente un *pliegue*, esto es, sus atributos constituyen la esencia de Dios como *Natura Naturante* al tiempo que contienen la esencia de los modos como *Natura Naturada*. Dios es causa de todas las cosas y, por consiguiente, causa de sí (1983: 58). ¿Acaso esto no grafica la lógica auto-genética, trascendental cuanto inmanente, que adopta Bellatin en la noción de “escribir sin escribir”, es decir, que la escritura produzca más escritura sin pasar, paradójicamente, por el espacio de la escritura? A diferencia del barroco histórico que lee Benjamin, y del primer neobarroco de Sarduy, la inmanencia en Bellatin no responde al horror de un trascendente vacío o tachado, sino a la posibilidad de que esa plenitud (la escritura) no cese independientemente de cualquier determinación. Pues escribir sin escribir busca “el punto donde se abren todas las posibilidades”:

Lo más impresionante de determinado proceso de escritura es que después de levantar fronteras para todo, de crear una serie de sistemas que permiten entender el mundo como una gran maquinaria, se advierte que no existe ningún límite. Es ése el punto donde se abren todas las posibilidades, y no queda otro recurso sino el de cobijarse bajo un orden trascendente. Esto puede estar cercano a la experiencia mística, en la que después de una serie de privaciones y luchas contra la libertad individual se encuentra el infinito... y quizás la profecía (*Escribir sin escribir*, 2014: 12).

La trascendencia en Bellatin, insistimos, demanda la univocidad inmanente. Pues no se trata de un punto “exterior”, sino una posibilidad *en* el mundo mismo. Por eso introdujimos también la noción de *pliegue* que Deleuze recupera de la *Monadología* barroca de Leibniz, y que expone una realidad autónoma e independiente en la que una infinidad de sustancias múltiples –las mónadas, de naturaleza inextensa, inmaterial, incomunicable e indivisible– difumina cualquier dialéctica entre lo uno y lo múltiple para presentar una *phisis* o *cosmos* total y continuo, pero infinitamente plegado. Sin

²⁰⁸ Dice Badiou: “Deleuze me escribió un día, en mayúsculas: ‘inmanencia = univocidad’. ¿Pero, qué es esto? Esto es que la impropiedad del ser no es más que la deserción de las propiedades por su virtualización: y viceversa, las propiedades del ser no son otra cosa que el simulacro terminal de su actualización. Entonces, el ser es una despropiación de lo propio de la propiedad, pero también la apropiación de su propia impropiedad” [“Deleuze ma écrit un jour, en lettres majuscules : « immanence = univocité ». Mais de quoi s’agit-il ? Il s’agit que l’impropriété de l’être ne soit rien d’autre que la défection des propriétés par leur virtualisation : et qu’inversement les propriétés de l’étant ne soient rien d’autre que le simulacre terminal de leur actualisation. Alors, l’être est dé-propiation du propre de la propriété, mais aussi appropriation de sa propre impropriété] (28)

embargo, la univocidad de Leibniz se diferencia de la de Spinoza, calificada como “neutra”, o en Deleuze “expresiva”, por asumir un principio de bondad divina: un orden armónico, el mejor mundo posible.

Más tarde, junto con Guattari, los filósofos propondrán directamente una nueva imagen del pensamiento que llamarán *geo-filosofía* y que se presentará antes que armónica, caótica:

En primer lugar, establece la primacía de la geografía como modelo del pensamiento sobre la historia. Segundo, suplanta la pregunta del origen (histórico y necesario) de la filosofía por la pregunta (geográfica y contingente) acerca del “medio” que condiciona su aparición. Tercero, pone el pensamiento en relación directa con la Tierra y el territorio, en vez de representarlo como la relación mediada entre sujeto (cognoscente) y objeto (conocido). Se produce así el desplazamiento de un paradigma epistemológico hacia un paradigma ético-estético (Boyer, 2009: 23).

Semejante univocidad topológica supone un principio de conectividad total cuya genealogía si bien es filosófica y mística, hoy es cotidianamente visitada por la física.²⁰⁹ En términos estéticos, la univocidad supone que no sólo el hombre, sino el animal, incluso la Tierra son artistas y obras, simultáneamente. Quizás por eso leemos en *Lecciones para un liebre muerta* una frase no exenta de ironía, pero en este punto absolutamente seria: “El mejor compositor contemporáneo es el niño talídome” (2005: 51). El artista contemporáneo es una corporalidad infantil intervenida por un desastre de la industria farmacológica. Lo que nos lleva a repensar nuevamente lo que Bellatin entiende por animal, pero también por mundo. Hay en el mundo, entonces, una suerte de “alma”, presente en todos los estratos sensibles, tal como recuerda Platón en el *Timeo*. Para Aristóteles este *topos* será, como sostiene Agamben en *Estancias*, “difícil de asir”, aunque su poder “es maravilloso y anterior a cualquier otro” (1995: 14).

²⁰⁹ Tomemos por ejemplo las tesis de Erwin Schrödinger desarrolladas en *Mente y materia* (1956), el premio nobel de física. Por un lado, tenemos la impugnación del principio de objetivación. Lo que conduce al físico a afirmar que las barreras entre mundo y sujeto no es más que una herencia occidental, puntualmente griega, ya que la mente singular y el mundo están compuestos por los mismos elementos, idea que el físico relaciona –al igual que Bellatin– con las filosofías o creencias orientales. Estas tempranas reflexiones son lo que conduciría, en la actualidad, a las elucubraciones de la mente expandida y la inteligencia *en* el mundo. Por otro lado, el principio de entrelazamiento o no localidad, formulado por Schrödinger en 1935, sostiene que no es posible descomponer el mundo en unidades independientes porque, a medida que se penetra en la materia, la naturaleza no muestra ningún elemento básico aislado, sino que ésta aparece como una complicada red de relaciones en sistema. Para más puntualizaciones sobre la relación entre física y misticismo, ver el primer capítulo de *La doble rendija* (Martínez, 2019).

Este es el justo lugar del fantasma en la obra de Bellatin. Lo que nos conduce a la segunda noción de inmanencia: la univocidad del alma. No me refiero a la doctrina budista de Huang Po, aunque es una expresión similar, sino a la surgida a propósito del comentario de Averroes a *De anima* de Aristóteles. Nombre extraño tanto para los árabes como para los europeos, Ibn Rushd, traducido al latín como Averroes, será el nombre que signará una doctrina altamente peligrosa en oriente para el islam –tanto por los teólogos asharíes como por los místicos sufíes, animosidad que produjo la quema de sus obras y la expulsión del comentador de Córdoba por dieciséis años– y en occidente para el cristianismo –más allá de que la escolástica utilizará en gran medida la obra de Averroes, el averroísmo será prohibido y sus discípulos latinos expulsados de la Universidad de París en el año 1277–. Este “peligro” suscitado por el averroísmo es lo que instalará por varios siglos lo que Coccia denomina *damnatio*. El repudio al averroísmo que va de Santo Tomás de Aquino, pasando por la *Teodicea* de Leibniz que confunde la unidad del intelecto pasivo o material con la del intelecto agente, hasta Ernest Renan que luego de su trabajo archivístico acabará dudando si Averroes era averroísta. Así, el averroísmo es calificado de doctrina “impía” y “absurda”, “pensamiento ridículo” e, incluso, acéfalo.

¿Qué es lo que horroriza a teólogos, filósofos e historiadores por igual? La mortalidad del alma que se deduce del *Gran comentario*, se dirá, pero sobre todo la peculiar escisión que se produce entre sujeto y pensamiento, pues el averroísmo refuta anticipadamente al cartesianismo anulando directamente la posibilidad del sujeto del *cogito*, pues dice, directamente, que el hombre no piensa (*homo non cogitat*). Lo que debe entenderse del siguiente modo: el pensamiento y el lenguaje no son propios del hombre, no están en él como facultad, sino que representan una exterioridad –el intelecto material o pasivo– que es, sin embargo, común a todos y eterno. Frente a esta topología el hombre es apenas la activación modular del intelecto (una agencia). Si hay un alma o intelecto único, si hay acaso unicidad es esta materialidad de lo pensable, su pura potencia y posibilidad de ser pensada, una sustancia que todo lo atraviesa y que se activa singularmente, a través de la imaginación, por medio del fantasma.

El horror que produce el averroísmo es que la unicidad supone una pérdida de subjetividad y, con ella, de cronología, de historia y de toda propiedad intelectual. Pues un autor no es más que un sujeto de la enunciación en sentido estricto: no alguien que piensa lo que dice (pues *homo non cogitat*), sino que apenas es afectado por un

pensamiento que expresa o siente. Irreparable fractura entre un *logos* entendido como “vida sin crecimiento, génesis y muerte, vida sin imágenes o experiencia, de la cual los cuerpos celestes son perenne actualidad” y *zoé* que, en cambio, “se mueve, se reproduce pero no piensa, carece de ideas y de conocimiento” (Coccia, 2007: 89).

Así, la tradición –noción frente a la cual Bellatin siempre se ha manejado con cautela– es en realidad la condición humana de todo saber, que se funda en la muerte de un sujeto cognoscente y la necesidad o mandato de actualizar constantemente esa chispa del intelecto material que ha marcado un individuo. Hay tradición porque ningún sujeto puede sobrevivir a sus pensamientos (Coccia, 2007: 95).

Mientras que la infancia, punto de vista y epicentro estético del escritor mexicano, es el estado más propiamente humano. Es decir, el lugar donde el alma intelectual se encuentra carente de ideas, siendo simple actualidad vegetativa-sensitiva y, por eso, puede experimentar de un modo radical la potencia absoluta del alma material: en la medida que una vida nace carente de saberes y de lenguaje, posee solo vida y percepción y, por tanto, se encuentra en un estado de potencia pura. La infancia es la pura posibilidad de ser afectado por el lenguaje y por el saber: el extremo opuesto de la tradición. *Infante* no es como se dice acriticamente aquél que carece de habla, sino “todo aquel que está *naturalmente* fuera del pensamiento y del lenguaje, aunque mantiene una relación con estos”, es decir, puede pensar aún sin pensamiento, incluso hablar, aún sin habla (134).²¹⁰ Pensar un sistema estético desde el imaginario de un niño de diez años es perseguir una posibilidad semejante: escapar de la determinación de la propia imagen (psíquica, histórica, jurídica) para devenir pura vida perceptiva-intelectiva.

Lo que se vuelve absolutamente comprensible desde el punto de vista averroísta, donde la “persona” nada tiene que ver con el pensamiento o la vida de las imágenes: no se trata de una relación esencial sino accidental y se diferencia, por naturaleza, de toda noción histórica e, incluso, de toda noción jurídica y teológica de persona. Así, lo más propio de lo humano no será el pensamiento, sino su detención o su ausencia: dijimos la infancia, pero también la “locura, el sueño, la afasia, la ignorancia...” (134), “la ebriedad, la demencia” (139), lo “extraordinario” o “paranormal” agregaría Bellatin.

²¹⁰ Explicará más adelante Coccia: “Se dirá antes que todo que el infante no es aquél que simplemente no piensa, sino aquel que, aun sin pensar, *puede* pensar: es la vida por la cual el pensamiento existe no como algo actual sino como algo simplemente *posible*, como una potencia y no como una posesión o una propiedad” (141)

Todos estos son, justamente, los aspectos o estados en los que Bellatin se detiene para experimentar no el resultado, sino el “proceso de formación de imágenes”, es decir, de pensamientos o ideas. Lo que supone que el pensamiento no es continuo, sino que esa es su ilusión temporal. Es, más bien, intermitente, agujereado y, por lo tanto, exterior al hombre como individuo. Este es el justo lugar del psicoanálisis en este aspecto: es a través de un inconsciente que nos vinculamos con la posibilidad de pensar (Coccia, 2007: 142). Noción que recuerda la célebre frase lacaniana: “allí donde no soy, pienso” y, lógicamente, “allí donde no pienso, soy”.

Recién en este punto alcanzamos cierta comprensión del lugar de los dispositivos en la obra de Bellatin, su carácter medial en relación con ese más allá que sería el intelecto o alma material averroísta:

Un medio es el espacio, el lugar metafísico que hace existir a las formas en tanto puras cognoscibilidades. No es según el propio ser real –en tanto formas que encarnan y que se encarnan en lo posible y que por lo tanto están sujetas al cambio– que estas pueden tener lugar en él; sino según un modo de existencia peculiar, un *ser medial* [...] Quizá sea preciso aprender a captar en términos mediales todos los “órganos” espirituales que Occidente ha considerado relacionados con el conocimiento –el intelecto, razón, lenguaje –: no se trata de *facultades* o potencias con las que un solo individuo ejerce su propia soberanía (el juicio) sobre las cosas y sobre el mundo, ni de simples facultades *colectivas* o genéricas sino, más exactamente, de formas de *medialidad*, de potencias anónimas y absolutas, capaces de recibir todo lo que está en su ser medial y, por lo tanto, de hacer existir las cosas y las formas por separado como cognoscibilidades o decibillidades absolutas, como si se trata de sustancias neutras y tan límpidas que permitiesen a las formas el subsistir en ellas mismas del modo más puro (Coccia, 2007: 211).

Fue Averroes, dice Coccia, el primero en postular al intelecto material como medio absoluto. En la medida que él no-es nada, o casi nada, y por eso mismo, supone la pura potencia de acogerlo/pensarlo todo, pero fuera de él, más precisamente en el fantasma humano. El intelecto material es un espacio topológico en que la vida como forma sobrevive a la carne siendo susceptible de ser actualizada –o perdida– infinitamente. Aunque Deleuze no lo cite en *Diferencia y repetición*, su inversión del platonismo y el planteo de la necesidad de un tercer término –una mediación– entre lo sensible y lo inteligible²¹¹ es profundamente averroísta, como así también la noción de una pura potencia (virtual) de pensamiento (actualizado en *una* vida):

Por esto hay que admitir, como ya se nos mostró a partir del razonamiento de Aristóteles, que hay en el alma dos partes del intelecto, una de las cuales es receptora, cuyo ser se

²¹¹ La cita que aludimos la introdujimos en el apartado anterior, en la página 325.

expone aquí, y la otra es agente, que hace que las intenciones que están en la facultad imaginativa muevan el intelecto material en acto después de haberlo movido en potencia (Averroes: 134)

La imaginación como lo propio de lo humano, su facultad, es lo que producirá esta “preparación” de los inteligibles y, por tanto, lo que mediará entre sensible e inteligible: hará posible conducir a lo corporal (la forma material individual) hacia lo intelectual (la forma material universal) y viceversa (Coccia, 2007: 39). Dijimos que la imagen es para Deleuze lo heterogéneo y, por lo tanto, la potencia del pensamiento.²¹² Esto no es más que el legado más radical del averroísmo: plantear a la imagen como el “motor” propiamente *noético* y, por tanto, como el verdadero operador de individuación del intelecto, es decir, el fantasma. En efecto, “serán entonces los propios fantasmas y las imaginaciones humanas, y no las cosas, los que definirán la verdad de los pensamientos. Antes que todo porque la experiencia propia de la razón no está constituida ya por cosas sino por imágenes, del mismo modo en que las formas existen cuando son pensables” (Coccia, 2007: 314).

Aquí es donde volvemos al mundo, en la medida que “las cosas no son perceptibles por sí mismas. Ellas precisan devenir perceptibles. Si lo sensible no coincide con lo real, es también porque lo real y el mundo, en tanto tal, no son por sí mismos sensibles, ellos precisan *devenir sensibles*” (Coccia, 2010: 18). Es la paradoja platónica de la *anamnesis* que Deleuze invierte: ver es inventar el aspecto visible de

²¹² Son muchas las coincidencias entre el pensamiento deleuzeano y el averroísmo. Germán Prósperi también se hace eco del asunto, al igual que nosotros, propósito de la noción de topología y de la relación inmanente-trascendental: “Cada problema abre un espacio virtual sobre el cual se distribuyen elementos heterogéneos, haecceidades o singularidades. Esta teoría topológica de los problemas –y recordemos la segunda sección del texto sobre Foucault titulada, no por casualidad, *Topologie: ‘penser autrement’*– determina las condiciones trascendentales del pensamiento. No sólo el pensamiento es un asunto temporal, sino también topológico. En Foucault, sin ir más lejos, Deleuze utiliza la expresión “topología general del pensamiento” para describir esta teoría de los territorios y de los planos que algunos años más tarde serán desarrollados en *Qu’est-ce que la philosophie?* En otro contexto, pero conservando algunas ideas profundamente deleuzianas, Emanuele Coccia ha podido hablar, en relación al intelecto material de Averroes, de una topología trascendental: “Por esto la teoría del conocimiento y de la subjetividad debe ser sustituida por una topología trascendental, que inicie con una descripción de las características peculiares de este lugar de pensamiento, eterno, inmaterial, y único para todos los hombres.” Más allá de los aspectos propios a la tradición averroísta, la idea de fondo de Coccia de una topología trascendental se ajusta perfectamente a la concepción del pensamiento que desarrolla Deleuze a fines de los años sesenta y que reaparece incluso en su último artículo publicado, *L’immanence: une vie...* Pensar no es una cuestión que concierne al sujeto y al objeto, sino al espacio y a los territorios. La filosofía, leemos en *Qu’est-ce que la philosophie?*, es fundamentalmente una geofilosofía. Los problemas (las Ideas), en este sentido, designan lugares metafísicos de pensamiento, regiones o planos inmanentes en los que se distribuyen las singularidades y los conceptos” (Prósperi, 2016: 116)

aquello que propiamente carece de visibilidad. Por lo tanto, el mundo y lo real demandan un medio o un dispositivo, un tipo de cuerpo pasivo que pueda captar la imagen, es decir, aquella forma que se ha separado de la materia para vivir más allá de lo viviente. ¿No es acaso esto mismo el drama y la verdad que el sujeto psicofísico Bellatin ha actualizado en *Las dos fridas*, como si de una revelación se tratara?

La imagen será, entonces, la respuesta a la aporía de la resurrección de la carne católica o tomista: ¿cómo es que un alma sale de un cuerpo sin que se torne otro cuerpo y sin que entre en una conciencia o alma ajena transformándose en las percepciones actuales de otro? ¡Por su imagen! Esa es la pregunta y la respuesta que resuenan en *Las dos Fridas* y que Bellatin vuelve a formular en *El libro uruguayo de los muertos*, y que supone, además, una interrogación mayor: frente a un mundo o pueblo lleno de fantasmas: ¿qué es lo viviente?

Conclusión

A lo largo de esta tesis estudiamos las imágenes de la literatura que se deducen de las producciones literarias y creativas de Mario Bellatin. El análisis de la relación entre escritura e imagen en la obra del escritor mexicano nos ha permitido abordar de manera singular su sistema creativo y redimensionar el impacto de su intervención artística. Quedan, sin embargo, muchísimas líneas y elementos cuyo análisis se podrían profundizar en investigaciones futuras.²¹³

La obra que asociamos al nombre Bellatin supone una transformación cualitativa de la imagen de la literatura y las artes. Sus obras componen un articulado de teorías, de saberes y de prácticas *sui generis*, que se han plasmado en “obras” artísticas en formatos clásicos como libros, películas, y obras de teatro, en formatos más blandos e instantáneos como performances y happenings; pero también en instituciones de borde y trashumantes como la *Escuela Dinámica de Escritores* y el *Congreso de Dobles de Escritor*, o en proyectos como sus *Cien mil libros*, a medio camino entre la práctica artesanal y el ritual vitalista.

En un marco histórico en donde la literatura y el resto de las artes parecen expandirse, donde los lenguajes barroquizados predominan, donde las experiencias multimediales y “posautónomas” se han vuelto moneda corriente en los escenarios artísticos, al tiempo que los proyectos de “gran obra” han declinado bajo el signo de una levedad o agotamiento, Bellatin ha redoblado la apuesta en relación con estos movimientos, demostrando un profundo repliegue en lo expandido, un minimalismo en la barroquización, una totalización en la multiplicación de medios, un mundo autónomo en la posautonomización artística y, finalmente, un clasicismo en su vanguardismo.

²¹³ Resta profundizar en detalle la recepción de la obra de Bellatin en la prensa y academia peruana y mexicana. Un estudio sobre la inclusión del dibujo en sus últimos libros. A nuestro juicio la figura del animal no ha sido lo suficientemente abordada. Por motivos metodológicos y de extensión, no hemos analizado en detalle los últimos cuatro años de la producción del mexicano. Y, si bien hemos explorado la relación entre su obra y la de otros autores, no es una exageración pensar que una tesis completa podría dedicarse a este asunto.

Pero estas postulaciones no deben malinterpretarse. Bellatin no ofrece la razón A frente a la B, sino la razón A *en* B, y viceversa. Esto significa que todas las formas de objetividad/subjetividad, de valoración y de percepción que compone la intervención de Bellatin están articuladas por una lógica general gobernada por la paradoja, la síntesis disyuntiva, la histeria fría y la analogía bipolar. Cuyo objetivo más evidente implica una apertura en el arte y en el pensamiento, una exploración de los umbrales de los dispositivos de lenguaje y, finalmente, una expansión no del campo ni del medio, sino de la posibilidad misma del arte, esto es del acontecimiento y de la experiencia estética.

En este esquema, ya lo dijimos, la gran obra es el sistema, la máquina. No el genio, no el autor, no un medio o una idea, sino apenas el diagrama que van componiendo las obras en el mundo. Y esa obra gigantesca, siempre ambiciosa, es el producto de una práctica relacional, comunitaria y vitalista, lo que Bellatin denomina “jardín público”. La literatura –o deberíamos decir la práctica estética y antroposensible que Bellatin denomina escritura– es ese mundo y con sus criaturas.

En estas conclusiones, volveremos sobre los problemas más relevantes desarrollados en cada parte, a efectos de sintetizar el sistema que hemos reconstruido a lo largo de esta Tesis, es decir, su teoría implícita de producción e intervención y la relación que esta establece entre literatura, imagen y escritura. Ofreceremos, cuando sea necesario, una recapitulación de los recorridos más importantes como de las hipótesis principales, para luego esbozar una respuesta para ciertas preguntas que quedaron abiertas y ofrecer una conclusión sobre los problemas más relevantes que, a nuestro juicio, merecen una profundización final.

1. La máquina, una pre-historia literaria: escritura, archivo, imágenes, vida

En la primera parte de esta Tesis nos enfocamos en analizar las formas en que Bellatin, atravesado por una experiencia del agotamiento, mediatiza su obra, a través de sus prácticas de reescritura, de sus intervenciones públicas, pero también gracias a los gestos que rodean el (los) comienzos de su (des)obra: su renuncia a una escritura positiva y la búsqueda de una línea negatividad, es decir, sustractiva.

Decidimos, por razones metodológicas, detenernos en zonas poco visitadas de la producción del mexicano: su primera novela, su viaje a Cuba, sus estudios teológicos, la vuelta a Perú y las formas en que estas firmas poco visibles se inscriben en textos posteriores. Se trató más de un deber investigativo que surgió frente al estado de la cuestión, que un objetivo que la Tesis se había planteado desde sus inicios.

En el primer capítulo analizamos su primera novela y la política de no-reproducción que la envuelve. Exploramos en *Las mujeres de sal* (1986) cierta belleza de inmovilidad, posmesianica, exactamente *in media res* de la destrucción, de la obra angélica de la creación y de la obra profética de la salvación. Tensión figurada en las reminiscencias al contexto de producción peruano, en la creación de una novela de artista como retórica iniciática y en la recuperación pre-textual o para-textual de las Sagradas Escrituras y de la mitología incaica.

Apreciamos no sólo en el silencio posterior a la novela, sino también en su detención formal atravesada por el *topoi* del “volver la mirada”, una recuperación de la ascesis como post-filología, es decir, renunciar a salvarse por la vía de un ejercicio positivo de la “escritura literaria” y, a su vez, renunciar a la reproducción de la propia obra.

En sus comienzos, Bellatin participa de lo contemporáneo por un vía radicalmente negativa, como si asumiera que el artista es aquél que dice “no” y pregunta, no tanto ¿quién habla?, sino ¿quién calla? y ¿qué calla?

Así las cosas, en el segundo capítulo nos propusimos explorar las respuestas esbozadas a tales preguntas. Nos detuvimos en las reminiscencias del escritor de su viaje a Cuba, periodo bastante inexplorado, pero que es importantísimo a la hora de entender algunos aspectos del sistema creativo de Bellatin: la experiencia antropológica cubana le presenta a la literatura, al igual que a la vida, como un *problema de gobierno*. Es en ese marco donde surge la idea de someter a la escritura a una serie de reglas, es decir, a un sistema de censura que la realice. Y *Efecto invernadero*, que comienza a ser escrito allí, es el experimento que acabará por probar la noción creativa más crucial en Bellatin. *La gran obra es el sistema, la máquina*, pues para hacer comunicable la escritura se necesitaría de algo propiamente no-escriturario, que sea el sistema –la verdadera invención, la máquina– lo que finalmente escriba, que permita no pasar por la escritura, pero que se haga sin embargo un libro y que este espacio sea personal y singular, pero absolutamente comunitario.

1986-1992: la experiencia cubana le acerca al escritor la noción de “sistemas de reglas” que le permite redimensionar la importancia del montaje. Pero la obra sigue en suspenso, faltan las reglas sobre las cuales girará ese sistema creativo. Si bien estas reglas son hartamente conocidas, lo que permanecía inexplorado era su desarrollo y su sentido: ¿qué es lo que lleva a Bellatin a preocuparse por los nombres, los espacios cerrados y los mundos autónomos, por ejemplo?

Intentando responder esa pregunta nos detuvimos en el *Cuaderno de teología*, archivo de los estudios teológicos del escritor, pero que evidentemente registró cierto corpus que atravesó la primera forma de *Efecto invernadero* (1992) y algunos elementos de *Poeta ciego* (1998).

Explorar el *Cuaderno de teología* en profundidad nos permitió sostener como esta suerte de “fuera de obra” está operando de modo crucial en los libros que acabamos de mencionar (cfr. 2.2.1), pero de manera fundamental en la primera poética de nombres del escritor (cfr. 2.2.2). Por consiguiente, decidimos abordar el problema de los Universales, presente a lo largo del cuaderno, lo que nos permitió apreciar el corpus, las disciplinas y la *Ursprung* de ciertas operaciones filológicas en la obra temprana de Bellatin.

Llegamos a una primera conclusión. La retórica del nombre de artista es, en realidad, una operación doble. Supone, en primer lugar, una dimensión intertextual que pone en relación todas las escrituras y ninguna, todas las vidas y ninguna, uniendo las

estructuras diacrónicas del tiempo y el espacio en una vía sincrónica, como así también tradiciones diversas en una misma escritura; en segundo lugar, de modo similar a la *declamatio* romana, la historia o la realidad ingresa a la ficción, pero esta última no se propone animar una figura histórica, sino suplantar su identidad, confundirla, al punto de volverla indiscernible. Y así, la retórica del nombre de artista, esa estética, atravesará toda su obra en forma de elisión, duplicación, y suplantación nominal.

Digamos que para zafar de los clichés latinoamericanistas de su tiempo, la escritura de Bellatin, ese fenómeno que a muchos se nos presentó como algo novísimo, *comienza* –es decir, *recomienza*– meditando y reescribiendo la filología eclesiástica medieval. Y, con el mismo paradójico tenor, la noción de “sistema” –familiar para los estudios literarios– surge de una experiencia antropológica cubana y, más tarde, en la teología negativa del Seudo Dionisios Aeropagita, que infundirá a su vez el interés por los personajes conceptuales, por las ficciones vivientes, por el clima de leyenda y de texto sagrado que atraviesa el estilo del escritor.

Efecto invernadero –quiero decir, el sistema estético– finalmente obra una vez que están reunidos todos estos elementos: 1) la noción de “sistema” como forma de domesticar la escritura más allá o más acá de la literatura; 2) la adopción de un método, el montaje audiovisual; 3) Una retórica del “nombre de artista”; 4) Un sistema negativo o sustractivo; 5) Los personajes conceptuales como conceptos encarnados en el mundo.

Todos estos elementos harán que, desde allí en adelante, la relación entre Universal y Particular siempre sea asumida como un conflicto de clases, con su correspondiente dimensión antropológico-jurídica.

Si Bellatin escuchó una voz del cielo, se trató de un cielo lleno de falsificaciones nominales, de platonismos invertidos y de implantaciones virales. Así las cosas, restaba seguir estas postulaciones en su estética de escritura. El enigma del vacío de *Las mujeres de sal* quedaba más o menos aclarado. No obstante, seguía sin respuesta su política de readquisición.

Por eso, en el tercer capítulo nos detuvimos en momentos muy diversos de este proceso de recuperación del primer libro. Lo primero que hicimos fue analizar el *Cuaderno de tapas rojas* (1992-3). La reunión de recortes periodísticos, críticas y reseñas de *Efecto invernadero* y *Las mujeres de sal* en un cuaderno, invitó a pensar un movimiento retrospectivo que conecta las dos novelas y las palabras que suscitaron. La

creación de un documento semejante, expone el interés del escritor por evaluar no sólo su sistema creativo, sino también la construcción de su imagen de escritor.

El *Cuaderno de tapas rojas* señala una vía regia que será asumida en los años siguientes (1993-1998): la intensificación de la estética sustractiva y el borramiento de referentes no sólo nominales sino, de modo más radical, el borramiento de la “Literatura” y de lo “Latinoamericano” y, con ello, la confección de un *closet* para *Las mujeres de sal*, esa novela atrapada por muchas retóricas. Para el 2000, se ha producido un completo corte: una borradura aún más radical de los referentes “literarios” y “latinoamericanos”, no sólo en la “obra”, sino en su presentación como artista: el escritor comienza a aplicar la técnica de montaje no sólo a su propia obra, sino a su propia imagen de “escritor”, o “creador” como preferirá decir.

Entonces, el *Cuaderno de tapas rojas* expone la construcción de un “estado del arte” propio que llevó al autor a radicalizar algunos elementos y a borrar otros del imaginario de su obra reunida: los literarios y los latinoamericanos y, con ellos, a *Las mujeres de sal*. La exclusión de *Las mujeres de sal* en *Tres novelas* (1995) se incorporará como un gesto natural al campo de operaciones de Bellatin hasta 2004, cuando en *Underwood portátil* la menciona por primera vez en un texto escrito. De modo que la novela vuelve, pero no como obra a reeditar –porque será nuevamente excluida en la *Obra reunida* de 2005–, sino como ficción.

La operación que analizamos en 3.2 es bastante compleja. En resumidas cuentas: 1) Bellatin reduce la novela a su nombre, pero desarticulado ~~Las~~ *mujeres de sal*; 2) esa reducción sustrae todos los imaginarios que atraviesan la novela salvo uno: el bíblico y el queer; 3) reinventa un relato que aunque no está presente en la novela, se solapa con la historia y la función de algunos personajes: Dorila, la mujer, y Santos, su esposo; 4) este último punto, por otro lado, implica la aplicación de un efecto de enrarecimiento a la atmósfera de *Las mujeres de sal* que en cierta medida la hace partícipe de las imágenes bioestéticas y de los enfrentamiento entre belleza y muerte, u amor y dolor que han sido la piedra de toque de *Efecto invernadero* y *Salón de belleza*. Es decir, readapta ~~Las~~ *mujeres de sal* a la forma actual de su sistema estético.

Sin embargo, a las operaciones de *Underwood portátil* habría que sumarles las de *Lecciones para una liebre muerta* (2005), que está plagado de reescrituras de ~~Las~~ *mujeres de sal*. Casualmente las mismas que Bellatin refiere casi diez años después en

Gallinas de maderas (2013) como marcas distintivas de su primera novela (cfr. 3.2, pp.: 149).

Así las cosas, es necesario concluir en que *Lecciones* es el lado B de la *Obra reunida*. Es, en efecto, la obra total, la gran obra, cuando se entiende por esta no la reunión editorial de un conjunto de textos, sino el sometimiento de todo lo producido a la versión última del sistema de escritura. Recién ahí *Las mujeres de sal* completa su arco de readquisición, pues participa de la obra no sólo en su exclusión e (im)potencia, sino vía el montaje y la tachadura: esos modos de escribir sin escribir. Es decir, obra en una negatividad completa.

Dada la presencia de la primera novela en las versiones más actuales del sistema creativo del escritor, nos interesó explorar el movimiento inverso: ¿habría algo de las nociones creativas más recientes, ya presentes en el primer libro?

La pregunta se perfiló más como un ejercicio de lectura, que como la posibilidad de una respuesta satisfactoria. Pero la lectura, sin embargo, demostró otra cosa. La preocupación bioestética por los jardines (públicos) ya está inscrita en *Las mujeres de sal*, al igual que la problemática de los nombres y la importancia de los “cuadernos” como objetos-relatos en sí mismos. Encontramos una cita singularísima que reúne estos tres elementos de modo cabal (cfr.: 156) y que llamamos ur-nombres (cfr. 157-8), ur-cuaderno (cfr. 158-60), ur-experiencia (cfr. 160-3).

En ese sentido, el silencio posterior a *Las mujeres de sal*, al igual que el sentido de su exclusión en las distintas obras reunidas y, a su vez, la recuperación posterior de ese texto en tanto imagen vacía de escritura marcan en el *comienzo*, en el *no-comienzo* e, incluso, en cada *re-comenzar* de la primera novela una experiencia filológica cuya gestualidad negativa señala, antes de su misma formulación, un origen alterno del “escribir sin escribir”, de la busca de una “pre-historia literaria” y cuya formulación es, además, una *retombée* del “grado cero” definido por Maurice Blanchot (cfr.: 162).

Que todas estas operaciones se realicen en relación con una novela como *Las mujeres de sal* que se encuentra plagada de elementos literarios (la referencia a Arguedas, el epígrafe de Onetti, personajes artistas, una “escritura de la oralidad” a lo Puig o Rulfo, el tópico clásico y moderno del volver la mirada, entre otros), nos lleva a pensar que la escritura inmediatamente posterior de Bellatin *ya no quiere crear* algo nuevo sino *violentar* una superficie dada que es, paradójicamente, su escritura misma (además de la “literatura”, y más específicamente la “literatura latinoamericana”). Es por esto mismo que Bellatin se llamó al silencio y *Las mujeres de sal* no volvió a

reeditarse, participando de la obra en su negatividad hasta encontrar un grado cero que le permitió al escritor volver a ella. Sólo después, esa “primera novela” será sistemáticamente redimida, es decir, readquirida a través de “un proceso de archivación con etapas diferentes”: “‘momentos’, sucesivos o simultáneos, pero “heterogéneos de un proceso de archivos” (Derrida, 2013: 213). Pero conservando solamente su imaginario mesiánico-boestético y queer.

En síntesis, *Las mujeres de sal* en tanto libro estratégicamente separado compone un gesto ascético que configura la pre-historia de un *comienzo*: la renuncia a la reproducción, es decir, a la Literatura (como retórica, como conjunto de reglas, como discurso). Se trata de la constitución de un *closet*, pues sólo a través de tal negatividad podemos apreciar algo así como un *coming out*.

Frente a este recorrido, creemos oportuno sintetizar una suerte movimiento de *desobra* que puede leerse en la serie de operaciones que analizamos. Me refiero, naturalmente, a lo que hoy conocemos como “escribir sin escribir”. La noción que no adquirió tan precisa formulación hasta mediados del 2000 en intervenciones públicas donde Bellatin aludía a la *Escuela Dinámica de Escritores* como un “texto” en el que “escribía sin escribir” (Larrain, 2006, cfr. 7). En síntesis, escribir sin escribir implica “no pasar por ese espacio [el de la escritura] pero que se construya, sin embargo, un libro” (Ríos, 2007: s/p). En la última década el concepto se ha ido expandiendo, teniendo como corolario un homónimo relato incluido en *Obra reunida II* (2014) donde lo define como

Quizás hacer que las palabras, que muchas veces no existen en su forma física, hablen por sí mismas. Que se expresen tanto las letras congeladas en los libros que he publicado como las que se abren dentro de mi historia personal. Que se haga evidente el ejercicio de escribir sin escribir y que la literatura nos demuestre que se encuentra situada un punto más allá de las simples palabras (22)

Definiciones y ejemplificaciones de este tipo, han motivado que la crítica rápidamente relacione el concepto con las inclusiones del escritor en el campo expandido de las artes. Sin embargo, es evidente que para Bellatin todas estas acciones están orientadas a volver sobre las “palabras” y sobre la “literatura”. Quizás por eso, la primera expresión del escribir sin escribir, incluso antes de encontrar la tan precisa y paradójica fórmula, supuso una dimensión fuertemente escrituraria y relacionada con los archivos de ese proceso. Se trata, como dijimos (cfr. 2.3) del ya mencionado sistema negativo de escritura: no nombres, no lugar, no tiempo, no diálogos, etc. Lo que puede leerse de

modo directo en muchísimas entrevistas, como en sus textos éditos (*Underwood*, 2004; *El gran vidrio*, 2007; entre otros), y, desde una óptica filológica, en el cotejo de variantes de *Efecto invernadero*, *Canon Perpetuo* y *Poeta ciego*, ya señaladas por Goldchluk (*Condición*, 2008) y Cuartas (2014). Sin embargo, las exploraciones iniciales del concepto han sido poco transidas por la crítica, y aunque las hemos ido mencionando a lo largo de la primera parte y del resto de la Tesis para distintos propósitos argumentales, me gustaría repasarlas en relación con la problemática central de la que participan.

Tal vez la primera aproximación tentativa al concepto fue hacia 1992, cuando Bellatin se encontraba escribiendo *Canon perpetuo* y acababa de publicar *Efecto invernadero*. En ese marco, se refería a su proyecto como un trabajo formal que le llevó ocho años o más —el tiempo invertido en *Las mujeres de sal* y *Efecto invernadero*— y cuyo propósito era llevar su “escritura al límite” y, “aunque suene ingenuo” se trata de crear una especie de “pre-historia literaria” (Arévalo, 1992: 12).²¹⁴

La idea de *prehistoria literaria* se puede interpretar, en principio, de dos maneras. La primera consiste en someter la respuesta a la estética más reciente de la poética del autor mexicano: en concreto, el trabajo de reescritura y el retorno de temas y elementos que parecen ya estar allí de modo programático, como si el autor estuviera construyendo material preparatorio para lo que vendrá. Por este rumbo van nuestras especulaciones de *Lecciones para una liebre muerta* como una suerte de novela originaria o “obra reunida”. Pues demuestra que todos los libros, incluida la primera novela, están atravesados por elementos similares, marcados por las mismas signatures e, incluso, escritos conjuntamente —aunque de manera parcial—, separados luego en formato libro y reunidos, posteriormente, en la *Obra reunida I* en tanto productos editoriales, y en *Lecciones* a través del montaje y la reescritura.

Quizás, con esto, la frase “la escritura no es más que una sola” no sólo tenga resonancias teóricas, sino fuertemente literales. El mejor ejemplo de esto se puede encontrar en una rápida recapitulación de algunos datos de los capítulos 2 y 3: 1) *Poeta ciego* junto a *Efecto invernadero* están inscriptos en el *Cuaderno de teología*; 2) y este último es contemporáneo de la escritura de *Las mujeres de sal*. Que, como hemos leído, supone una exploración de las distintas tradiciones que instauran una reflexión sobre la imagen del vacío; 3) *Lecciones para una liebre muerta* (2005) incorpora y reescribe

²¹⁴ La entrevista completa está citada en 2.3. y otro fragmento en 3.1.

fragmentos de *Las mujeres de sal* (1986); 4) El epígrafe “Cualquier clase de inhumanidad se convierte con el tiempo en humana” perteneciente a Kawabata aparece en ediciones de distintos libros, en distintas épocas: *Salón de belleza* (1994), *Poeta ciego* (1998), *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), etc.; 5) Las palabras de la crítica sobre *Las mujeres de sal* y *Efecto invernadero* reunidas en el *Cuaderno de tapas rojas*.

En suma, la escritura no es más que una sola plantea una imagen de la escritura ilimitada, extensa e in-finita. Ahora bien, la “pre-historia literaria” nos sugiere, en otro sentido, que Bellatin está refiriéndose a determinada elementalidad de su escritura, a la creación de una imagen de la literatura basada en la involución de las formas literarias, a la búsqueda de un grado cero, pero transformado en sistema literario y procedimiento. Lo que queda patente en la entrevista de Goldchluk:

Para mí el reto es: hay una imagen estática, es un señor que cría peces y recoge enfermos, un cuadro estático [...] Entonces, ahora he retomado este espacio estático y me lo planteo en función de los recursos con que cuento, mínimos. O sea recursos totalmente elementales. Porque yo voy recurriendo a la propia historia literaria. No incluyo diálogos, por ejemplo, escribo todo en tercera persona, inclusive los libros que aparentemente están en primera, porque todavía no he llegado a las figuras retóricas, ojalá que algún día llegue. Cuando no pueda decir las cosas que quiero decir de otra manera, recurriré al diálogo, no sé, al monólogo interior, *modernidades de ese tipo*. El reto es cómo con cinco elementos, que esos sí los puedo escribir, y esos te los puedo enseñar en un papel: no diálogo, no colores, no adjetivos, el narrador no sabe absolutamente nada más que lo ve en ese momento. La única que conoce todo es Fulana, tal personaje. O sea constreñir, constreñir al máximo. Y eso sí lo puedo hacer: ir y pegarlo en la pared y con esas leyes empezar a inventar cómo poner en funcionamiento esas imágenes (2000: 4-5. El resalto es mío)

Escribir a partir de imágenes. Ese podría ser el primer postulado de este pensar la des-obra. Hay, dice Bellatin, “una imagen” –puede ser una foto, un cartel, una figura imaginaria, una frase, ¿cualquier cosa?– luego viene la escritura. Pero la escritura no es la creación “literaria”, porque después de la escritura viene la edición, la re-escritura, donde se recurre a la “propia historia literaria”, donde se evitan “modernidades” de todo tipo, incluso donde se analiza la “retórica” propia y de los sistemas literarias y, recién luego de todo esto se opera: se busca constreñir, vaciar, producir a partir de una elementalidad. Si bien esta producción elemental es una regla, los efectos nunca son los mismos. Por eso mismo, se debe generar una *invención* que no es formal, sino más bien

estructural. Y por “estructural” Bellatin entiende: dotar de *funcionamiento* a las *imágenes*.

En el sucederse de su producción, Bellatin ha apuntalado material muy diverso al que luego aplicó todo tipo de operaciones de reescritura y reutilización tal y como afirma la primera interpretación de la “prehistoria literaria” del escritor, pero cuyo objetivo siempre apuntó a una invención imaginaria, tal como definimos en la segunda interpretación. Por eso, crear este material es un elemento necesario a partir del cual su noción de escritura funciona, pues es preciso que exista para poder escribir sin escribir, es decir, para poder darles a las imágenes funcionamiento y, con esa invención, crear una “prehistoria”.

Antes incluso de la inclusión material de imágenes en sus libros ya era más o menos evidente que la obra de Bellatin diagramaba un sistema conceptual que ponía en un umbral de indiscernibilidad las nociones de archivo, de imagen y de escritura. En una entrevista del 2006, Bellatin dice que estas operaciones

más que una relación con los archivos se trata de una relación con la escritura. Entre el hecho de escribir como acto físico de producir la palabra, y hacer literatura u organizar ese material en forma de libro. Mi proceso normal de creación está formado por dos etapas. En principio consiste en crear una serie de material de escritura sin finalidad determinada, es decir, determinado libro o historia; y después viene el proceso de armar esa escritura para darle una forma que le permita ser transmitida, y así convertirse en un sistema de flujo (Larrain, 2006: 1)

En ese sentido, el escritor llama “prearchivo” al “material crudo”, es decir, a lo producido en el tiempo de “la escritura” y lo separa, a su vez, del tiempo “de la creación literaria”. Así, “el verdadero archivo es el que se crea cuando la palabra se fija en una edición”, el libro. Lo que tampoco “significa que los textos estén terminados. Nunca lo están, ni siquiera con la edición, que se suele pensar que es el punto final. Previamente no hay archivo, salvo en la computadora que es un archivo a pesar mío (Larrain, 2006: 1).

Para Bellatin *el archivo es la des-escritura*. Ésta es la “escritura” del escribir sin escribir. Aquello que se guarda, el “pre-archivo”, se corrige hasta publicarse, y publicar sólo es un paso más que convierte la escritura en un archivo de otra escritura por venir. Finalmente: nunca se escribe. Pues esa “primera escritura” no es escribir. Y corregir implica reescribir, pero no sólo eso: es “el tiempo de la creación”. Donde se “piensa” estéticamente para “transmitir” algo, es decir: donde se buscan efectos, donde se ponen

a funcionar imágenes, donde se traduce, donde se buscan, construyen y activan dispositivos. Un tiempo en que se escribe sin, literalmente, escribir.

Estas nociones son conceptualizadas por Bellatin en *Condición de las flores* como “Tiempo de gladiolo”:

En mis libros a veces descubro que entre una línea y otra, seguida y continúa, existen muchos años de diferencia. Una infinidad de tiempo entre cuando una y otra fueron concebidas. Es imposible por eso –por utilizar el procedimiento de ir armando textos, libros, a partir de fragmentos escritos en diferentes momentos y por distintas motivaciones– que tenga conocimiento de la trama de mis obras antes de comenzar a construir un proyecto (2008: 16)

Este método está signado por un montaje orientado no por preceptos o efectos estilísticos, sino por un conjunto de reglas más bien técnicas que suponen preocupaciones estético-conceptuales e incluso éticas. Frente a ese sistema la “trama”, los “personajes”, la “anécdota” es algo olvidable. Lo que es un decir, se trata de una formulación más radical: es, en realidad, toda una imagen de la literatura lo que acaba por olvidarse para, finalmente, buscar una nueva imagen de la literatura no más allá de su historia, sino más acá: *involución de las formas*.

Esto es lo que motiva la apariencia tan adjetivada “parca”, “anémica”, “constreñida” de esa escritura, e incluso “clásica”. Lo curioso es que este minimalismo de vocación clasicista tiene un sentido vanguardista. Pues lo que importa no es “el lenguaje” ni la literatura, ambos están en otra parte, un punto más allá de “las palabras”. Esto es: en el proyecto, en la experiencia que supone armar un nuevo libro. Esto es: crear una nueva obra para luego des-hacerla (Larrain, 2006, Bellatin, *¿Le gusta este jardín...?*, 2011).²¹⁵ E, incluso, tiene un sentido ni vanguardista ni clasicista, teológico: pues, como demostramos (cfr. 2.2. y 3), son la filología medieval y la teología negativa los corpus que impulsaron este pensamiento: la voz del cielo.

²¹⁵ Para Goldchluk, el *des-hacer* del archivo supone, además de la diversidad de elementos que incluye en el proceso creativo, el trabajo de reescritura que atenta contra la especificidad de cada documento, ya que su hábito de reutilizar o recomenzar trabajos anteriores, es decir, de trabajar con el archivo, cambia las valencias de cada documento, y hasta de cada obra (2010: 92-99). Paola Cortés-Rocca también se detiene en señalar este procedimiento constructivo: “considerar la producción personal como archivo, revisarla y en ese gesto confirmarla y constituirla como obra. También la idea de reflexionar sobre el propio trabajo y que esa reflexión adopte la forma material de una obra nueva” (2016: 245). Sin embargo, es crucial remarcar que esta revisión del archivo y su reconversión en obra tiene que ver con un proceso más allá de la materialidad del archivo, en el que la imaginación del documento perdido o la invención del mismo tienen un rol central. Quiero decir: la materialidad del archivo en Bellatin es paradójica.

Por eso, a medida que fue sucediéndose la obra, su aspecto fragmentario se ha ido profundizando también, debido a esta afición por deshilachar o des-hacer. Y así, los mismos “fragmentos” están a la sazón ora de un problema, ora de otro. Por ejemplo, en *Flores* (2000) y *Lecciones para una liebre muerta* (2005), dicho procedimiento se radicaliza pues no sólo se corrige para reeditar, sino que se producen libros a través del montaje de libros previos y/o de sus archivos: el *collage* de libros produce nuevos libros. Se podría suponer, por ejemplo, que tales procedimientos apuntan a reflexionar sobre una noción de autosuficiencia creativa que proponga un axioma del tipo: “una literatura que no necesita de nada más que de ella misma”.²¹⁶ O, por otro lado, en la medida que Bellatin produce a partir de cualquier escritura, podríamos especular que tales procedimientos estarían postulando una *cualquierización* de la imagen de la literatura y, con ello, una postulación bien diferente: “una literatura que se construye a partir de cualquier cosa”.²¹⁷

Lo que, en efecto, es así. Basta ponerse a repasar los documentos que Bellatin llama “pre-archivos” para comprobar el peso de esta idea: 1) la foto del cartel “Cuide este Jardín Público...” en *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry que acaba por participar de la noción de (des)obra como “jardín público” desde *Las mujeres de sal* hasta sus textos más recientes 2) Copiar la guía telefónica *Underwood portátil* o el prospecto de un frasco en *Demerol sin fecha de caducidad*, o la obra de otros escritores para “hacerlas pasar como propias” (cfr. 11 y 12); 3) la transformación de la entrevista a Robbe-Grillet en un libro: *En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta* (2013); 4) Escribir sobre la vida de Frida Kahlo y probar su sobrevivencia a partir de la foto de una doble en *Las dos fridas* (2007); 5) la utilización de los textos que críticos literarios han escrito sobre su obra para él escribir sobre la de Kawabata (2008/12/04) o sobre la “literatura de aves románticas” (*El cardenal*, 2013), o confeccionar su (im)propio “estado del arte” como vimos con el *Cuaderno de tapas rojas*; 6) las fotos que él u otros artistas realizaron; 7) Utilizar sus estudios de Cine, de Teología, su experiencia antropológica en Cuba o su experiencia mística Sufí como excusa y material para poder seguir escribiendo.

²¹⁶ De ahí que sus entrevistadores le formulen preguntas por el estilo. Ver la entrevista realizada por Fermín Rodríguez (2006).

²¹⁷ Problema bastante propio de la literatura latinoamericana del último fin de siglo, especialmente relacionado con las pequeñas editoriales, las editoriales cartoneras y un nuevo tipo de “testimonio” en la literatura, especialmente en la poesía (Mazonni y Selci, 2006; Kamenszain, 2007).

La lista podría extenderse hasta el infinito, es decir, hasta todos los archivos que atravesaron el corpus Bellatin, esa vida. Y, por eso mismo, también hay una noción de desobra y, por consiguiente, de literatura en proyectos como la *Escuela Dinámica de Escritores*: al afirmar que el hecho de que la escritura no puede ser enseñada, que se encuentre prohibida para los discípulos dentro de los marcos de la escuela, acaba por postular como única práctica lícita al contacto con la imagen a través de otras artes y prácticas.

A la Escuela Dinámica de Escritores la considero como un texto más. No advierto diferencia entre su estructura y potencialidades y alguno de mis libros. Aunque ella sí da un paso más: el de que nunca se sabe cuál es la obra ni quién es realmente su creador. De alguna manera, tener una escuela semejante me permite escribir sin tener que escribir. Esa es la razón por la que construyo cierto tipo de textos que tienen que ver más con acciones, como un congreso de dobles de escritores o la reconstrucción oral que hicimos, con todo el supuesto equipo de trabajo, de una puesta teatral de mi novela *Perros héroes*, que jamás existió. Pero esto no implica que yo esté pensando en ser director de teatro, fotógrafo, *performer* o artista visual. Yo no quiero salir de la literatura, y si hago todo el tiempo cosas de este tipo es por el puro gusto que me causa escribir (Lennard, 2006: s/p)

Como vemos, la propuesta de Bellatin no hace sino extrapolar parte de su propio *método* a una pedagogía e, incluso, a una comunidad. Prohibir la escritura pone el acento en una experiencia conjunta de acopio de archivos –imágenes, obras, clases, charlas, vida–, mientras que posiciona al tiempo de la escritura en una dimensión singular e in-enseñable (cfr. 7). Pero esto no se debe a una pureza o a una reificación moral, sino a una literalidad radical pues, como sabemos, el tiempo de la “creación” es aquél en donde *no* se escribe. Según Daniel Link (2012), esta experiencia dirime la enseñanza de la escritura y la formación del escritor en el terreno de lo imaginario, exponiendo al escritor y a la escritura como *forma-de-vida* (4).

En tales términos, entonces, convendría comprender todas las performances o los proyectos que posicionaron a Bellatin en el campo expandido e inespecífico de las artes contemporáneas pero que, según sus términos, no son más que “sucesos de escritura”. Es decir, todas esas “acciones plásticas” que “consisten en escribir sin utilizar los métodos clásicos de escritor como por ejemplo las palabras” (*Disecado*, 2011: 19). En ese punto, todos esos “sucesos” o “experiencia” son parte de un archivo inmaterial al que accedemos –si es que accedemos– por relatos y que, por lo tanto,

suponen una evidente potencia de realidad-ficción que reproducen la ya señalada lógica del *closet*.²¹⁸

El último movimiento de *desobra*, nietzscheano y vitalista, es el que ha adoptado la obra de Bellatin luego de crear sus *Cien mil libros* (2012) con el objetivo de medir a través de este horizonte productivo, el tiempo de vida que le resta, es decir, a través de la edición que a esta altura ya sabemos no significa otra cosa que la posibilidad de reescritura y la puesta en funcionamiento de imágenes.²¹⁹

Frente a este conjunto de definiciones, se ha vuelto más que evidente una apreciación fundamental que aun así no deberíamos dejar de formular. Si para Bellatin apenas hay “archivo” cuando la “palabra se fija en una edición”, su primer y “verdadero” archivo, en sus términos, no es otro que *Las mujeres de sal*. Según tal lógica, esto no significa que *ese* texto esté terminado, sino que, justamente, es el origen del *mobile perpetuo* de la obra: ese “sistema de flujo” sustractivo, imaginario y fantasmático.

El *ur-archivo* y su deliberado confinamiento serían, en suma, los primeros elementos que hacen que la escritura sea infinita, que entre una palabra y otra sea infinito el tiempo que las separa y, a la vez, infinito el tiempo que ellas mismas reúnen al fijarse en una edición. El gesto, bien mirado, es lo que inauguraría la poética negativa del no-comienzo, siendo el primer “no”, es decir, el primer principio del sistema: no reeditar *Las mujeres de sal*, y luego sí, no colores, no diálogos, no monólogos interior, no lugar, no tiempo, no nombres, no modernidades estilísticas, etc. E incluso, a esta lista deberíamos agregar un principio más: readquirir *Las mujeres de sal*, pero sin hacerla visible, volviéndola un libro en blanco. Es decir, (re)funcionalizando sus imágenes.

Con todo esto podemos concluir que el “escribir sin escribir” surge en un sistema de conceptos vinculados a un movimiento de *desobra* y a una estética del

²¹⁸ Gracias a Freud y a Aby Warburg “se hizo pensable la posibilidad de un archivo hipomnésico o inconsciente” (Didi-Huberman, 2007: 6). Dirá Derrida que en la estructura topológica de la psiquis “Lo que se borra aquí, resta inscripto allá. Y queda, inscripto de otra manera, transcrito según otra lógica. Esto no quiere decir que nada ha sido jamás totalmente destruido. [Pero] No hay archivo sino allí donde una destrucción es todavía posible” (2013: 212). En ese sentido, tal como analizamos en el capítulo 3, especialmente en el apartado final, la negatividad y confinamiento del archivo en Bellatin supone, en realidad, la forma deliberada e imaginaria de una destrucción posible que, en realidad, es su misma posibilidad de existencia y activa la potencia de imaginación. El caso ejemplar es, ya lo dijimos, la no-edición de *Las mujeres de sal* y su readquisición negativa.

²¹⁹ Para más precisiones ver *The Hundred Thousand Books of Mario Bellatin* (Bellatin, 2012).

archivo. Y, aunque el concepto se vaya expandiendo con el desarrollo del sistema de escritura, nunca abandonará estas resonancias.

Frente a todo lo expuesto, sostenemos que este recorrido nos ha permitido apreciar las disyunciones producidas en el campo de operaciones del escritor. Operaciones que van diagramando un sistema o, utilizando una metáfora teórica, una máquina de escritura que ejerce una función desestabilizadora respecto de los “saberes literarios” y sus funciones normalizadoras e institucionales. Es lo que últimamente Antonio Lafuente (2015) ha llamado “anarchivo”: porque si el archivo es también la fuerza positiva de sus enunciados, el anarchivo es la forma de discutir las “tradicionales funciones normalizadoras, objetivistas e institucionales del archivo”, *des-autor-izando* “las nociones de sentido común, cultura de élite, buen gusto, superioridad moral o discurso objetivo”; contra el *protocolo* del archivo, nuestra perspectiva *anarchivística* nos ha permitido leer con y contra la obra que asociamos al nombre Bellatin, con y contra las invenciones críticas de esa ficción autoral, aquellos saberes del archivo que suponen un *prototipo* extitucional, mundano y provisional (Link y Caresani 2018).

2. La imagen como potencia y forma de lo viviente

A lo largo de las dos últimas partes de la Tesis, estudiamos la aparición de ese conjunto de operaciones “extraliterarias” que Bellatin ha denominado “acciones plásticas” (*El arte*, 2006; *Disecado*, 2011).

En la segunda parte, la indagación del fenómeno se detuvo en un *momento* de su producción relativamente corto (2000–2004), en el cual no solo se constata la aparición de la imagen fotográfica sino, con esta última, un conjunto de interrogaciones que suponen un punto de inflexión en el sistema creativo del escritor en el que se puede visualizar lo que más tarde se convertirá en una teoría o teorización explícita de la imagen.

La decisión metodológica de centrarnos en este momento de la producción del escritor se dirimió en dos argumentos. En primer lugar, advertimos que el ingreso de estos elementos en el sistema estético delineaba momentos creativos concretos: a partir de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* leído por primera vez en público en el 2000 y publicado un año después, Bellatin comenzó a ingresar fotografías en sus libros. A *Shiki* le siguió *Jacobo* en 2002, luego *Perros héroes* en el 2003, *Escritores duplicados* (2004) libro con fotos y textos del *Congreso de dobles* realizado en 2003 y, luego de un intervalo, *Demerol, sin fecha de caducidad* y *Las dos Fridas* en el 2008, *Los fantasmas del masajista* y *Biografía ilustrada de Mishima* en el 2009. Más tarde habría un momento cinematográfico con *Bola negra – el musical de Ciudad Juárez* (2012) y *Cine-vivo* (2014 a la actualidad) y un momento signado por el dibujo con *Jacobo Reloaded* (2014), la nueva versión de *Bola negra* (2017) y *Un kafkafarabeuf* (2019). Por tanto, en segundo lugar, nos propusimos detenernos en el primer momento productivo (2000-2004) a efecto de explorar el marco estético y teórico en el que aparecieron por vez primera las fotografías, los congresos y las escuelas como formas de “escribir sin escribir”.

Con todo esto, quiero señalar dos cosas. En primer lugar, y con un sentido más metodológico, que cada aparición de la fotografía en la obra de Bellatin supone marcos de interrogación que la exceden y que no pueden terminar de comprenderse sino analizamos el campo de operaciones en el que se inserta. La segunda es la tesis que sostuvimos a lo largo de estos últimos apartados, pero que permaneció sin su formulación cabal: la radicalidad de la intervención de Bellatin supone una exploración de la inseparabilidad entre lo verbal y lo visual, entre lo real y lo imaginario, como entre lo vivo y lo escrito. Estos tres umbrales son, en realidad, uno solo. Lo que en la última parte exploramos en tanto física y antropología de lo sensible, es decir, el nuevo mundo de Bellatin.

En este momento, el problema entre lo verbal y lo visual se presenta en su sentido estético más profundo, es decir más radical y de mayor alcance, como una reflexión sobre el régimen o estatuto de visibilidad de los lenguajes, particularmente de los nombres. Mencionábamos, recientemente, el origen teológico de la prohibición nominal y del sistema negativo de Bellatin. Sin embargo, en este momento, la negatividad no se expresa a través de procedimientos sustractivos sino que surge de un desplazamiento en apariencia “positivo”, puesto que los nombres reaparecen.

Lo que puedo nombrar, dice Barthes, no puede realmente punzarme: “la incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno” (1990: 100). Resulta un tanto revelador que Barthes haya definido una de sus categorías para pensar la fotografía, el *punctum*, por medio de un recurso en apariencia nominalista. Si recuerdo esta definición es porque la relación entre *punctum* y *nombre* es lo que aquí cobra relieve. Pero en Bellatin no se trata de poder o no nombrar, sino que aquello que es susceptible de ser nombrado ha atravesado un proceso de de-formación o de vaciado, quedando de él una suerte de etiqueta hueca, un vínculo roto entre la cosa o un cuerpo y su nombre, un salto *in media res*. Allí donde el nombre en tanto índice debería distinguir y remitir a un cuerpo acaba por designar un espacio vacío y, por consiguiente, lo único que queda de la operación es su gesto, quiero decir, el propio señalamiento y la experiencia singular que gesticula pero confinada al anonimato. Por tanto, lo que en el capítulo cuatro leímos en la no-visibilidad de las fotografías de *Shiki*, en el capítulo cinco lo leímos en la re-aparición de los nombres en *El jardín*. Ambos elementos son relativos a un mismo problema.

Bellatin equipara la pregunta por los dispositivos del lenguaje a la pregunta por el autor. Puesto que escribir sin escribir se trata, también, de “aquello que permanece

inexpresado en todo acto de expresión” (Agamben, 2005: 87). En ese sentido la *imposibilidad del nombre* es, antes que nada, un problema visual o, en realidad, audiovisual. Pues las voces, ya lo dijimos, son la posibilidad de restituir los cuerpos y, los cuerpos, son imágenes-tiempo en sí mismas. Al confinar esa experiencia a un vacío, se abre un hiato entre registros que, sin embargo, supone una proximidad asintótica.

Puede ser obvio que *Efecto invernadero* remita a Moro, que *Salón de belleza* al SIDA, que *Poeta ciego* a Sendero Luminoso. Sin embargo, llegar a esa asociación supone un paso no de escritura sino de lectura. Esta operación que Bellatin denomina “falsa retórica” supone “un punto de camino, de tránsitos por no-tiempos y no-espacios” que permiten que sea el lector el que “deposite una serie de elementos que no están en el libro”, es decir, dándole al lector la posibilidad de “responder” a la escritura (Hind, 2001: 198). Es decir: llenarla de voces, de corporalidades, de imaginarios. Una vez más: escribir sin escribir.

Esta operación se volvió un rasgo típico de la estética de Bellatin. Sin embargo, a partir del 2000, con *El jardín de la señora Murakami*, y luego con *Shiki Nagaoka* (2001) y *Jacobo el mutante* (2002) los nombres reaparecen junto con la inserción de fotografías, en algunos casos. Sin embargo, la tensión estética se mantiene: la falsedad de la traducción, la biografía y el comentario filológico, respectivamente, crean una suerte de vacío constitutivo que se maximiza en este caso por la diferencia no solo de lengua sino de sistema de escritura; y por otro lado, el imaginario japonés, como el judío, el árabe, e incluso el imaginario artístico-literario instauran la ya dicha “falsa retórica”.

Que los nombres reaparezcan pero que la tensión estética se mantenga señala que la operación no es esencial a una forma (a los nombres, por ejemplo), sino que se trata de un problema que no cesa de ser explorado y que, ya podríamos intuir, supone la persecución de una experiencia de desterritorialización de los dispositivos de lenguaje y, en este marco de interrogación específico, de su régimen de visualidad (cfr. 5).

En ese sentido, es sintomático que este problema emerja en relación con la lengua y con la tradición justo en el momento en que Bellatin abandonaba Perú para asentarse definitivamente en México, y cuando su literatura comienza a internacionalizarse. Sin embargo, como dijimos (cfr. 3.1), la tradición japonesa (literaria o editorial) como forma de escapar al contexto Latinoamericano y su teoría literaria fue una idea esbozada ya en 1993, apenas después de publicar *Efecto invernadero*.

Si lo que intentamos interrogar es la relación entre lo escrito y lo visual, hay un detalle que no podemos obviar. A excepción de *Jacobo el mutante* (2002) donde la imagen aparecía cortando el texto cual signo de puntuación y de *El baño de Frida Kahlo* (2008) donde el texto de Bellatin se encuentra separado y espejado, cuál dobles o reversos en relación con las fotos de Graciela Iturbide, en el resto de los libros las imágenes aparecen siempre con “epígrafes”, “subtítulos” o “leyendas”.

Esto nos recordó aquella forma híbrida o bipolar que Bertolt Brecht desarrollaría en el *Kriegsfiibel* (1955) y que definiría en su diario como *foto-epigrama*: formas breves, paródicas, hilarantes, satíricas incluso, que parecen poemas concretos o minimalistas, y que contienen nada más que “la simple indicación de una cosa, persona, acción” o que deducen “una conclusión a partir de premisas” (Didi-Huberman, 2008: 53).

Es cierto, lo que se aclara el pie de la imagen “intenta deshacerse de la coincidencia referente-significado” (Schmitter, 2016: 235), pero ese no es más que su efecto primero. Lo que Bellatin constata con esta operación repetida con insistencia es que el precio de mostrar(se) se paga con la imposibilidad de decir(se) y viceversa. Esto no implica una detención de la relación entre escritura y fotografía por dilemática sino la activación radical de su bipolaridad.

No son las “fotografías”, entonces, sino esta solución compuesta, las “foto-epigramas”, la invención singular de Bellatin. Puesto que producen una suerte de saturación del juego entre ficción y biografía, entre escritura y vida. Los epigramas se encuentran a la sazón de parodiar burlescamente el uso biográfico o periodístico de la fotografía, es decir, aquella expectativa documental que la fotografía no puede saldar sino recurriendo al lenguaje: “esto (visual) es esto (verbal)”. Mientras que las fotografías, exigidas por los epigramas a mostrar puras singularidades in-visibles, exponen un vaciamiento de visualidad constitutivo, es decir, la fragilidad que tiene por esencia.

En las fotos de Bellatin lo que se señala nunca es lo que vemos, sino el abismo en el que se encuentra “lo que ha sido” en la medida en que nunca sabremos qué fue ni es. Lo intratable de la fotografía, su *interfuit*: “lo que veo se ha encontrado allí” pero “ha sido inmediatamente separado”, ha estado “absolutamente presente” y, sin embargo, “diferido ya”, y ese umbral “se extiende entre el infinito y el sujeto” (Barthes, 1990: 136-137). Es curioso que se le reproche a Barthes el establecimiento del noema

fotográfico en el “esto ha sido” cuando, como vemos, aclara explícitamente que se trata de una relación cuyo umbral o mediación va del sujeto hasta lo infinito.

Bien mirado, ese *interfuit* es el aura: aquello “que va más allá de un elemental dar testimonio del arte fotográfico”, pero que en la medida que “no es posible hacer callar”, sigue siendo “tan real que no va a disolverse por completo jamás en el «arte»” (2007: 381-382). Para Benjamin esa chispa prendía fuego el archivo fotográfico, “abrasando la imagen” (382). Pero en las fotos de Bellatin el aura no es, paradójicamente, aquello que consume la imagen sino, por el contrario, lo que permite desplegar un espacio cualquiera, que tampoco se sintetiza como un “universal abstracto, en todo tiempo, en todo lugar” sino que se presenta como una singularidad “que ha perdido su homogeneidad”, sus “relaciones métricas” (Deleuze, 1984:160-161): rostros opacos que, paradójicamente, son distinguidos o subrayados por los montajes fotoverbales o, del mismo modo, la traducción de un texto inexistente. Particularidades concretas (cfr. 10.1).

Detengámonos rápidamente en esta cuestión, pues el “aura” es un concepto que despliega dos dimensiones simultáneas y bipolares. Por un lado, la noción de “tejido peculiar de espacio y tiempo” supone “la estructuración o las condiciones formales de nuestra intuición sensible del mundo” y, por consiguiente, el objeto de interés que perfila es “la estructura de la experiencia, es decir, la *forma* subyacente a la cual debe adaptarse toda experiencia para ser una experiencia, a diferencia del *contenido* de cualquier experiencia particular”, de ahí que su carácter peculiar e irrepetible sea de “un orden totalmente distinto del de nuestra intuición cotidiana del mundo” (Costello, 2010: 114). Por eso, el ejemplo de la aparición aurática no puede ser más sintomático: “descansando en una tarde de verano...” (Benjamin 2007: 394). En otras palabras, lo que pone de relieve el aura como *categoría general de la experiencia o como categoría de la experiencia trascendente*²²⁰ es la problemática del desvanecimiento de la experiencia en el mundo moderno: la destrucción de la experiencia que para que suceda no es de “ningún modo necesaria una catástrofe y que la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad es, a ese fin, perfectamente suficiente” (Agamben, 2007: 7). El ser humano (y el artista) se vuelven una mercancía entre otras.

²²⁰ Es decir, “la experiencia *de que* hay algo en un objeto que trasciende nuestra experiencia de él, una opacidad interna a nuestra experiencia del objeto mismo. Lo que distingue este orden de experiencia de una experiencia más transparente, cotidiana, es que su estructura —el ‘tejido peculiar de espacio y tiempo’— hace palpable esta opacidad y por lo tanto ofrece un momento de trascendencia dentro del horizonte inmanente de nuestra experiencia misma” (Costello 2010: 115)

Por otro lado, al momento de analizar dicha crisis de la experiencia Benjamin hace aparecer el aura junto con formas y técnicas específicas (la novela, la fotografía, el cine, la poesía, el vidrio). En estas operaciones sería errado leer una ontologización sino, más bien, el trazado de una constelación en la que dichos elementos constituyen un marco formal y técnico que definen al aura como *categoría histórica* (Crimp, 1980: 94), *específica* (Costello 1989) y/o *dialéctica* (Oyarzún 2008: 20). No es que la decadente fotografía de retrato sea aurática y el cine ruso no lo sea, sino que es la *actitud* del artista o la lógica del dispositivo “respecto de sus técnicas” (Benjamin, 2009: 385) lo que pone a funcionar al aura de una forma o de otra: reificando su valor cultural, reelaborándolo o destruyéndolo. Lo que se deja leer en el “Ensayo sobre la obra de arte...” y que Howard Caygill denomina “nihilismo activo”: la destrucción catártica de la herencia cultural a través de usos comunitarios de la tecnología como manera de abrir nuevas posibilidades para el arte.²²¹ Pero el problema no es tan sencillo: la reproducción que separa los objetos de sus experiencias originales corre el peligro de volver homogéneo lo irrepetible; de igual modo, la destrucción de la tradición –entendida como base de comunicabilidad– no es algo meramente libertario sino que también amenaza socavar la posibilidad de toda experiencia, de ahí que la tarea del artista (como narrador/productor) sea operar sobre ese suelo común que la reproducción arruina, es decir, generando nuevas formas de *devenir común*.²²² Lo que implica devolver la fuerza biológica-instintiva a los sentidos. Por tanto, no se trata ya de proponer formas de ver, oír y sentir, no ya una pedagogía de la mirada, la escucha, o del refinamiento de los sentidos para captar lo bello, lo bueno o lo verdadero, sino una experimentación radical del contacto con el mundo. Es esta constelación estético-teórica lo que parece articularse con singularidad en la obra de Bellatin. Me refiero a su trabajo con el aura tanto respecto del valor cultural (el fetichismo de autor pegado a la nariz, o de la

²²¹ Explica Caygill: “the active nihilist response of revolutionising all structures and redirecting the energies released by war into constructive channels” [la respuesta del nihilismo activo de revolucionar todas las estructuras y de redirigir las energías liberadas por la guerra hacia canales constructivos (1998: 117).

²²² Explica Oyarzún: “Benjamin no limita su observación a la comunicabilidad de la experiencia, como si se tratara de un proceso extrínseco a ésta; por el contrario, entiendo que presupone que es esencial a la experiencia dicha comunicabilidad, y que un quiebre de la última equivale a un quiebra de la primera [...] lo que Benjamin llama ‘comunicabilidad (*mittelbarkeit*) de la experiencia’ no se refiere a modos o procesos de equivalencia u homologación universal de las experiencias (en concordancia con ‘universos’ culturales determinados), sino a formas de participación en una experiencia común, la cual, sin embargo, no está pre-constituida, sino que *deviene común* en la comunicación y en virtud de ella (2008: 13).

tradición como dispositivo de captura de las obras) como respecto de la experiencia sensible (los fotoepigramas, en particular, los experimentos formales, en general).

Por eso, en su obra los particulares concretos o puntos de existencia están a la sazón de alcanzar un umbral de indiscernibilidad en donde los registros se confunden, entran en “coalescencia” y hacen que las formas “cobren vida, se independizen” (Deleuze, 1985: 98).

Frente a esto, deberíamos concluir en que la relación entre fotografía y nombre, entre instante y permanencia, en suma, entre lo visible y lo legible no es esencial o sintética sino analógica. Esto significa que los efectos de la tensión entre lo visible y lo legible no corresponden dicotómicamente a las imágenes, por un lado, y a los nombres, por el otro, sino a la analogía bipolar que los distingue y des-diferencia. Por lo tanto, es la irrupción del lenguaje al pie de la fotografía lo que extrapola la inestabilidad de las imágenes, e instaura un roce absurdo que hace delirar el registro fotográfico llevándolo a su plano de inmanencia: lo in-fotografiable, aquello que solo puede ser fotografiado cuando el sentido común ya no está allí para limitar lo sensible y los órganos de la percepción se han vuelto metafísicos o, en términos benjamíneos, cuando el inconsciente óptico no constituye una revelación de lo visible sino la posibilidad de una experiencia. Por eso, escribe Bellatin en *Carta sobre los ciegos*:

El maestro nos informa, Isaías, estar convencido de que lo que aparece en una foto debe estar más cercano al mundo propio que al real. ¿Para qué queremos la realidad tal cual? Su pregunta me sorprende, Isaías. Me llama la atención que conozca uno de nuestros secretos: que nosotros no necesariamente queremos ver y oír como el resto. Eso es cierto, Isaías, lo sabemos. Y al parecer, el maestro también (2017: 4)

Esto es lo que surge una y otra vez en el extrañamiento producido en la intersección de la opacidad del montaje fotográfico y la claridad irrisoria de la leyenda: el nombre no designa nada pero se llena de una visualidad, a veces ridícula, y la chispa de realidad de la foto es retornada, por el nombre, hacia un delirio imaginario. Lo que establece la posibilidad de una experiencia, pues “lo que aparece en una foto debe estar más cercano al mundo propio”.

Por esa vía, en *Los fantasmas del masajista* (2009) podremos ver “La espalda de Joao dentro del sueño” o aquel hombre al que el encuadre lo ha mutilado cortando no su cuerpo sino su ilusión de ser un “ser completo”. Mientras que en *Biografía ilustrada de*

Mishima se titula “Pareja de analistas que trabajó el caso Mishima” a una foto en la que aparece Bellatin habitando su propia ficción. Los ejemplos abundan.

No se trata, como ha dicho la crítica, que la impugnación de lo indicial exponga el fuera de campo fotográfico, es decir, lo infotografiable entendido literalmente. Sino que es allí donde reside la potencia para crear esa temporalidad “más real que lo real”, un mundo no-espacial, en los términos de Deleuze, no euclidiano. Los epigramas le exigen a la fotografía mostrar puras singularidades in-visibles y, en esa exigencia, exponen no sólo el vaciamiento de visualidad constitutivo de la fotografía sino la potencia que tiene lo falso para crear visibilidad. Y esa potencia de lo falso, como mostró un año antes *El jardín* y dos años después *Perros héroes* no es propia de lo “fotográfico”, sino que atraviesa cualquier dispositivo: el de la traducción, el de la instalación y el del comentario crítico, por ejemplo.

Desde esta perspectiva tampoco se trata, como señalamos anteriormente (cfr. 5.2), que la narrativa sea fotográfica, por su efecto de encuadre o selección sino, más bien, poética: se produce una transformación entre las cosas que no podemos o no importa precisar –pues una precisión semejante demandaría la híper lectura propia del régimen de la sospecha borgeano– sino que conviene, más bien, atravesar.

Lo que equivale a un libro escrito en un lenguaje intraducible, o a la traducción de un texto inexistente, o a una foto de lo inexistente rasgada en el clímax de su fetichismo igualmente exotista. Habiendo alcanzado semejante experiencia de desterritorialización el efecto es más o menos obvio, el lector experimenta un estado adánico, pero presentado a través una aparente paradoja de sentido: volver a nombrar al mundo, sí, pero plagándolo de imágenes: inventando el aspecto visible de aquello que carece de visibilidad o cuya visibilidad se ha naturalizado a tal punto que no supone experiencia visual alguna.

Una experiencia semejante supone llevar también al lenguaje a su plano de inmanencia: lo in-nombrable, aquello que solo puede ser nombrado cuando una lengua o sistema de escritura se ha vuelto metafísico, tan creativo como inexpresivo diría Benjamin en *La tarea del traductor*. Por eso, en *Jacobo el mutante* veíamos como lo infotografiable y lo in-nombrable se articulaban. En las fotos, la naturaleza vuelta sinécdoque de lo sensible parece presentarse como una suerte de trazado, es decir de escritura, pero fotográfica (cfr. 6.1). Ya para el 2003, ese espacio fronterizo o trans se ha instalado en el sistema creativo del escritor exponiendo, como diría Didi-Huberman vía

Aby Warburg, una con-naturalidad o coalescencia natural entre los nombres y las fotografías (2013: 3).

En todas estas experiencias se articula una sobre-exposición de algo que no deja verse pero que resiste, presente, bajo la forma de un vacío nominal o pre-nominal (cfr. 4.2). Para todos estos casos la paradoja es la misma, pero podemos ejemplificarla con la foto de Shiki (cfr. F. 18): allí donde algún tipo de verdad debería ofrecerse a la vista (las fotos de perfil, se supone, nos muestran perfiles), se produce una operación táctil (una rasgadura) cuyo efecto (el confinamiento visual de la nariz) evitaría que el autor acabe siendo un personaje de ficción. Pero hay tener presente algo más. Esa operación no puede captarse sino en su analogía bipolar. Si comparamos “La nariz” de Akutagawa con *Shiki Nagaoka* veremos cómo Bellatin se ha comportado como Etsuko, la hermana de Shiki, rasgando y cortando la escritura, es decir, creando en ella un vacío visual: la nariz para Akutagawa mide 16 centímetros, para Bellatin es simplemente in-nombrable.

La paradoja es evidente: si el montaje (la rasgadura, lo in-nombrable) salvaría a Shiki de las garras de la ficción, en la medida en que se ejecuta la operación se define no sólo el régimen o condición de posibilidad de la ficción –que está, en este caso, no sólo en el mundo sino en un rostro– sino, también, de lo real. En otras palabras, ya “no se trata entonces de que la verdad tenga estructura de ficción” sino “de algo mucho más grave (quiero decir: de mayor alcance y de mayor contradicción): a lo real hay que imaginárselo” (Link, 2009:119).

Para entender cabalmente este segundo punto y llegar al tercero, es conveniente poner en resonancia otras operaciones paralelas a la inserción de fotografías.

Ya mencionamos que *Shiki Nagaoka* fue creado por Bellatin para hablar de su “autor favorito” en un ciclo de conferencias en el Museo de Bellas Artes de México. Y que, en sus términos, apareció “sin quererlo” como una suerte de “alter ego”. Si bien *Shiki Nagaoka* expone las reglas del juego a cada página, el escritor comenzó a recibir consultas sobre el paradero de los libros de este ser de ficción e, incluso, una carta del Departamento de Literaturas Orientales de la Freie Universität de Berlín pidiéndole información acerca del autor desconocido (Sánchez, 2005: s/p).

Estos “sucesos extraordinarios” se han vuelto un rasgo distintivo de la producción de Bellatin: el “perro en el altar” va, de hecho, en esta misma línea de lectura. Lo interesante aquí no es deducir una crítica sobre la retórica de las artes o los medios de comunicación como creadores de irrealidad, generadores de prestigio, en la

línea de los falsos happenings de los años sesenta que se extienden hasta el presente. Todo lo contrario, lo que Bellatin descubre con sus experimentos es que sólo en esas capas de irrealidad, sólo en lo imaginario puede tocarse lo real y que, en todo caso, es esta retórica de las artes y de los medios lo que entorpece esta experiencia. El objetivo del *Congreso de Dobles* no era criticar o burlarse de nada, sino sustraer al autor de su propia retórica figurativa y corporal con el fin de propiciar que allí suceda algo más que el mero culto personal (cfr. 7.2). Esa búsqueda es lo que impulsó la creación de la *Escuela Dinámica de Escritores* donde la escritura es, justamente, lo único que se encuentra prohibido. Se trata de otro avatar del sistema negativo, esta vez inspirado en un tipo de teatro como el de Kantor, que invita a los discípulos a buscar en cualquier tipo de experiencia o situación la fuerza de lo artístico (cfr. 7.1).

Se vuelve notable que la experiencia que Bellatin buscaba en el *Congreso* y que intentó poner en práctica de manera sistemática en la *Escuela* fue algo que, en realidad, ya había encontrado en otra(s) parte(s). Quizás en *Perros héroes*: cuando al ver las fotos tomadas tras su visita al hombre inmóvil, el escritor mexicano encontró en las imágenes una “una ficción perfecta” (cfr. F. 21).

Como señalamos (cfr. 6.2), *Perros héroes* se presenta como el primer libro del autor que, paradójicamente, se mantuvo inédito hasta el 2003. Se trataba, como dice en *Underwood portátil* de “un libro de perros” acompañados de “ilustraciones” y de “recortes de diarios y revistas” (2005: 501). Frente al rechazo de su familia, el libro acabó en el armario de la abuela y el escritor dice no volverlo a ver nunca más: otro *closet*.

Ante la imagen fotografiada, lo que Bellatin ve es la materialización de la existencia de ese libro perdido: allí, no dentro del armario de su abuela, sino sobre la jaula de aquél hombre-inmóvil están las fotos sobre perros y las ilustraciones de su libro perdido. Es decir, el pasado se multiplica adquiriendo una nueva posibilidad, y esa es la forma de reescribir, o deberíamos decir *reencontrar*, a lo Proust, no ya el tiempo, sino el libro perdido. Es decir, una verdad del sujeto –de su naturaleza– que espera una traducción futura del escritor o, como prefiere decir Bellatin, una forma que la haga comunicable.

Más allá de la imagen en cuestión y de la instalación fotográfica que propone el libro, esta experiencia también podemos leerla, cuando se relata el encuentro entre el

“hombre inmóvil” y un “niño que decía haber escrito un libro sobre perros de vidas heroicas. Aquel niño lo había ilustrado con figuras recortadas, parecidas a las que se multiplicaban alrededor” de la cama del hombre-inmóvil (2005: 362) que, además, el día del encuentro con el niño pidió por única vez una máquina de escribir a las enfermeras.

De alguna manera, en esta nueva temporalidad abierta por la escritura, el niño-Bellatin se encontró con el hombre-Inmóvil, sino no se explica qué hacen las ilustraciones de su libro allí, en esa imagen. De otra manera el escritor de *Perros héroes* no es sino aquél hombre-inmóvil que reescribió el libro de ilustraciones del niño-Bellatin. La imagen se presenta como la prueba de algo, no sabemos exactamente de qué, pero podemos sospechar que no se trata de una cosa o la otra, sino de todas ellas.

Se hace evidente que las “experiencias extraordinarias” de Bellatin, se asemejan a las narraciones o imágenes que Deleuze denomina cristalinas, en la medida que vuelven indiscernible lo real de lo imaginario, pues lo falso entendido como potencia plantea en el presente diferencias inexplicables y en el pasado alternativas indecidibles: simultaneidad de presentes y coexistencia de pasados. Más interesante aún es la reformulación del concepto de verdad que allí se juega, un suceso semejante no es meramente falso o verdadero, pues no alude a la escritura de una verdad, sino a la verdad de esa escritura, es decir, la verdad de la experiencia cuerpo a cuerpo con las imágenes y los relatos.

Concluimos, entonces, que con *Perros héroes* Bellatin descubre algo más profundo, una vía éxtima y vitalista de la escritura cuyo reverso quizás son sus *Cien mil libros*, esto es: transformar al libro de la infancia, ese vacío primigenio en lo imaginario y en la voz (*in-fans*), en una estética vital. Dice el escritor: “Me gustaría detectar más bien una vida completa en armonía con mi escritura, creer la idea de que estructuro un libro infinito, donde las obras publicadas son solo puntos de referencia de la escritura en abstracto que los sostiene” (*Condición*, 2008: 24-25). Así, sólo resta mirar atentamente la obra para entender que ella no es sino la producción incesante de este libro infinito, cuya fórmula nunca cabalmente expresada varía de entrega en entrega. Son, naturalmente, *closets*: la enfermedad innombrable en *Salón de Belleza*, el original de la traducción de *El jardín*, el anagrama ilegible de *Shiki Nagaoka*, sueños (*El gran vidrio*, *La mirada*), obras post-mortem (*Biografía ilustrada*) o *El libro fantasma* que “¿Mi Yo? lleva siempre consigo –lo transporta mentalmente–, cuya falta de cuerpo quizá fue la

que lo llevó a escribir un texto detrás de otro utilizando siempre el imaginario de una criatura de diez años de edad” (*Disecado*, 2011: 41).

Bien mirado, el libro de la infancia, inmaterial y fantasmagórico, portátil y mental, no es sino una máquina perceptiva, es decir, un dispositivo que convierte los fragmentos de real en experiencia estética. Cada repetición instala una diferencia, una variación infinita, y simultáneamente un obstinado *ritornello* producto de la aplicación maquina del dispositivo: el imaginario de un niño de diez años.

Dijimos, anteriormente, que todas estas operaciones se encuentran a la sazón de reflexionar sobre la forma en que lo imaginario constituye lo real. Asimismo, permiten apreciar no sólo en *Salón de belleza* sino en toda la obra de Bellatin una profunda meditación sobre el vacío como una relectura del (neo)barroco (cfr. 8).

Se presenta, además, otra deducción a partir de la conjunción de la *Escuela Dinámica de Escritores*, el *Congreso de dobles* y el suceso extraordinario de *Perros héroes*, lo que nos lleva al tercer y último punto que es, por cierto, la última línea estética que Bellatin ha explorado con una intensidad excepcional y que abordamos en la última parte de este trabajo.

Para formularlo tenemos que tener en cuenta lo que sucede en aquel texto que a estas alturas se ha transformado en un procedimiento completo: hay una serie de textos en las que un narrador en primera persona habla de Duchamp, Kahlo, Mishima, Robbe-Grillet, Link o cualquier otro artista y, de pronto, las obras de ellos no son sino las de Bellatin. O, de otro modo, lo que sucede con “Kawabata, el brazo del abismo”. Las palabras que se han dirigido a un autor pueden retornar a cualquier otro e, incluso, al mismo mario bellatin. Solo faltaba tiempo para que algo así suceda: es el caso de “Escenas”, el texto leído por Daniel Link en la presentación del coloquio internacional *Literatura y margen: Mario Bellatin* (cfr. 11.1).

La maduración de esta interrogación por la imagen de sí podemos verla claramente desde *Shiki* al *Congreso de dobles*. Pero aquí, en esta serie de textos que coinciden con el segundo momento en que las fotografías reaparecen en la producción de Bellatin (2007-2009), podemos apreciarlas en relación con un nuevo campo de operaciones que introduce nuevos problemas: una preocupación por lo autobiográfico, por los dispositivos y por lo real, en suma, por lo viviente (cfr. 10).

El mantra que todas estas operaciones no paran de repetir fue formulado por primera vez en 2008, al escribir *Condición de las flores*: “la escritura no es más que una sola” decía Bellatin, y de ese modo ponía en relación “todas las vidas y ninguna” (10-11).

La posibilidad de que nuestras distinciones (sean obras o narices gigantes) pertenezcan a “otros”, expone a la imagen de sí (o de autor) no tanto como un proceso productivo propio de un genio creativo, sino como la post-producción impropia del montaje: no el *Ego-Sum* sino el *Ego-Cum*, en el que resuena un “‘con’ prácticamente indiscernible del ‘co-’ de la comunidad”. Lo que nos lleva a apreciar que no sólo en *Shiki*, sino en toda la obra de Bellatin, el “‘yo’ nunca es ‘yo’, sino que puede ser cualquiera o ninguno, incluso invirtiendo la fórmula psicoanalítica, diríamos que la obra de Bellatin pone un “otro” en el lugar del “yo” (cfr. 11.2).

La escritura, sea una fotografía o una palabra, participa de la lógica de los desplazamientos infinitos, porque en la medida que se encuentra alienada de sí no existe estructura que pueda fijarla definitivamente. Lo que se despliega es, otra vez, la potencia de lo falso. Ejemplar es la imagen “de” Frida Kahlo: “la mujer de la imagen se encontraba con vida” (111), dice Bellatin, “la imagen lo prueba” (cfr. 12.1).

Frida, al igual que la serie de escritores recién nombrados “se encuentra con vida” después de muerta: se trata de una suerte de “sobrevida” o “vida duplicada” por algún extraño dispositivo. Hay que acotar, a riesgo de ser reiterativos, que ese “dispositivo” no es meramente una cámara fotográfica. En *El ropero del señor Bernard* Bellatin dice “Reconocí la voz de mi padre y otra voz que era también la de mi padre” (*En el ropero*, 35), “Algunas tardes, mi padre se desdoblaba y mantenía grandes conversaciones consigo mismo” (*En el ropero*, 2013: 36). Esta duplicación no es ninguna imaginación desbordada, sino la experiencia material y viviente que bien podríamos denominar filológica: una cosa es aquello que llamo “Papa” y, otra bien distinta “mon père” dice Robbe-Grillet en *El nuevo pacto autobiográfico*, texto que Bellatin, como veremos más adelante, está reescribiendo.

Con esto, lo que Bellatin está queriendo subrayar es que los artistas y sus dobles –tal distinción es indiscernible–, pero en realidad cualquier cuerpo/*corpus*, se encuentran en una capa o nivel de la realidad, participando de alguna forma de lo viviente.

En ese sentido, cuando Bellatin decide buscar a “la chica de la imagen” —es decir: la doble de Frida Kahlo— lo que en realidad se encuentra explorando es la existencia de “una posibilidad semejante”, es decir “que alguien siga con vida después de su muerte”, que, en sus propios términos, tiene ver “con determinado pensamiento místico el cual afirma que la realidad es inmanente y se viven simultáneamente todos los tiempos y todos los espacios” (*El libro uruguayo*, 2012: 114).

Todos estos experimentos tienen un último descubrimiento. Exponiendo la falsa encrucijada entre lo vivo y lo muerto, entre la escritura y la imagen, la operación de Bellatin va aún más allá. Frente a la noción de que la mostración bio u autográfica prueba la existencia de lo existente tanto en la fotografía como en la escritura, Bellatin acabará construyendo no un simple “simulacro posmoderno”, sino algo mucho más radical: una prueba de la *existencia de lo inexistente*.

Es *este* el sentido no sólo de *Shiki Nagaoka*, sino también de todos estos últimos experimentos. Con *Disecado* y *El libro uruguayo de los muertos* la cuestión adoptará un nombre bien específico, me refiero a lo que Bellatin denomina “realidad fantasma” (2012: 102): aquél esqueleto invisible de la escritura, ese “más allá indefinido que”, sin embargo, “el ojo humano está imposibilitado para captar” y por eso, necesita de dispositivos o abstractores, por lo que se encuentra en las fotos no reveladas, en el mirar por la cámara sin nunca presionar el obturador, al convertir sus personajes en actores reales, en todas aquellas formas que Bellatin ha venido creando para ver ese mundo y, lo que es aún más profundo, habitarlo. Esta es la dimensión y el sentido físico, vitalista y antropológico que posee la “ficción” de Bellatin.

La “ficción” (o la “verdad”) en Bellatin es una “posibilidad mística” (o artística) dotada de cierta “trascendencia” que se puede leer fácilmente recuperando la inmanencia deleuzeana o la univocidad averroísta. A diferencia del barroco histórico que lee Benjamin, y del primer neobarroco de Sarduy, la inmanencia en Bellatin no responde al horror de un trascendente vacío o tachado, sino a la posibilidad de que esa plenitud (la escritura) no cese independientemente de cualquier determinación. Pues escribir sin escribir busca “el punto donde se abren todas las posibilidades” (cfr. 8.2 y 12.2). No se trata de un punto “exterior”, sino de una posibilidad *en* el mundo mismo. Hay en el mundo, entonces, una suerte de “alma”, presente en todos los estratos sensibles. Lo que Bellatin descubre primero con la traducción fantasma, luego con la fotografía, más tarde con el teatro y, finalmente, con el cine es que los dispositivos no

son más que aparatos –cuerpos técnicos, abstractores– cargados con la potencia de asir algo de la vida y del mundo, su fantasma.

En esta razón se dirime la noción última y más radical de su escritura. Pues los recorridos y experimentos anteriores llevarán al escritor a asumir a la imagen no sólo como capa, nivel o modo de lo que llamamos realidad, ficción o incluso pensamiento, sino como potencia y forma de lo que llamamos vida.

3. Nueva vida: sobre el fantasma y los espejos

La obra Bellatin no es sino una larga meditación sobre la física de lo sensible y la antropología de la imagen. Como vimos especialmente en la última parte (cfr. 9, 10, 11, 12), entre 2007 y 2009, quizás el último gran pliegue de su sistema creativo, el escritor mexicano profundiza estéticamente lo que con *Disecado* (2011), *El libro uruguayo* (2012) y su *Obra reunida 2* (2014) alcanzará formulaciones más ensayísticas o teóricas, por un lado, y propuestas singularísimas como el *cine-vivo* (2014), por el otro.

En relación con estos casos y los respectivos desarrollos analíticos que propusimos, podríamos concluir que si bien hay en Bellatin una conceptualización general de la “imagen”, esto no significa que la escritura, la fotografía o el cine sean expresiones más o menos homogéneas, sino que constituyen dispositivos singulares y específicos.

Según Bellatin, la escritura plantea, pero en tanto abstracción está imposibilitada de concluir. Mientras que la fotografía, por ejemplo, muestra en un solo golpe lo simultáneo en el tiempo y en el espacio, la relación entre lo vivo y lo muerto, entre lo verdadero y lo falso,²²³ aunque permanece muda como el perro en el altar. En este marco de (im)potencia extendida surge la idea de que las formas sólo expresan en su negatividad, de modo que ese “fuera de sí” se alcanza en asociación con otras formas: imágenes visuales y verbales, ya lo sabíamos (cfr. 4, 5, 6), pero también cuerpos y auras (cfr. 11.2, 12.). El aura, en Bellatin, es similar a lo que Averroes entiende como “persona”. Se trata de una noción jurídica o sociocultural de individuación que nada tiene que ver con las posibilidades inmanentes de los textos. El aura es el criterio no estético que gobierna, paradójicamente, el campo artístico. Es de lo que Bellatin dice pretender despojarse para mirar una obra, como la de Béla Tarr, incluso es lo que

²²³ Escribe Bellatin: “Las fotos ocupan casi todo el espacio. Como que sellan la escritura. Terminan de decir lo que la escritura planteó y está imposibilitada, por su carácter mismo de abstracción, de concluir. Le es difícil, por ejemplo, mostrar de un solo golpe lo simultáneo en el tiempo y en el espacio La relación entre lo vivo y lo muerto. La convivencia de lo falso con lo verdadero” (*El libro uruguayo*, 47).

sustraer en Kahlo o en su (im)propia obra: “¿quién sería capaz de quitarse el nombre para otorgar algo más radical?” pregunta en “Algo que funciona sin funcionar” (2016).

La sustracción del aura de autor, de la tradición o, como dijimos muchas veces, de la retórica es el fin supremo que constituye la experiencia estética que reconocemos por Bellatin: la operación o método que se presenta en esa experiencia de la repetición es el montaje. Pues montar supone crear un dispositivo o medio.

Como ya desarrollamos (1.2), en sus comienzos (1986-1995) Bellatin asume el montaje como lo auténticamente artístico –pues sólo se crea en la combinación (Barthes)– y como un fenómeno absolutamente personal –puesto que permite que el “yo” se escape de las retóricas y códigos que lo atraviesan expresando una regla propia (Foucault)–. Más tarde, desde *Poeta ciego* (1998) y especialmente en *Flores* (2000), el montaje supondrá la articulación entre la obra (la flor) y el sistema (el ramillete o el jardín) que, con el correr del tiempo, aparecerá cada vez más público, anónimo, acéfalo y relacional. Con el cambio de siglo, el montaje se instalará en relación con la imagen y los dispositivos audiovisuales: la posibilidad de articular aquello que no puede ser dicho en la fotografía, y aquello que no puede ser mostrado en la palabra, o aquello que no puede ser escuchado o intercambiado en la voz o en el canto. Lo que ya conocíamos como *histeria fría* (Pauls) y que nosotros optamos por releer según la lógica bipolar (Agamben, cfr. 4.) o suplementaria (Derrida, cfr. 7). Así, en la imagen última de su obra, la inter- o multi-medialidad expresa un sentido averroísta: se puede ver del mundo sólo lo que un dispositivo permite acoger. Por lo tanto, cada dispositivo capta una fuerza parcial. De lo que se deduce que a mayor cantidad de dispositivos y de medios utilizados, será mayor la potencia para captar las fuerzas que atraviesan el mundo y lo viviente. Ese es el sentido de su realismo o vitalismo en *El gran vidrio* (cfr. 10), como de su interés antropológico o arqueológico en *Bola negra – el musical de Ciudad Juarez* y en el *Cine-vivo* (cfr. 9). Esta relación entre dispositivo y mundo es, incluso, lo que atraviesa *Carta sobre los ciegos*: la escritura es el resultado de la comunicación entre dos hermanos ciegos internados en un centro psiquiátrico; él además es sordo y ella escucha parcialmente, y una computadora en el cuello de ella consigue posibilitar una comunicación entre ambos y el mundo sensorial.

En ese sentido, el paso que traza Bellatin en este momento es re-orientar esos procedimientos en tanto operaciones capaces de captar una realidad fantasmática, ese tiempo más real que el real habitado por una vida impropia que se extiende más allá de

la muerte y de la vida misma: un proceso –una experiencia, no un resultado– que permite ver algo que se escapa tanto a la visibilidad como a la decibilidad (a la forma sensible-inteligible) e, incluso, a toda noción de propiedad de lo viviente.

Si en estas conclusiones venimos recuperando *El libro uruguayo de los muertos* (2012) no es tanto por las formulaciones teóricas que allí puedan leerse o deducirse, sino porque el libro pone en relación, a través del montaje, el comentario, la reescritura y el *copy-paste* de una serie de textos “creados en conjunto”: *Las dos Fridas*, naturalmente, pero también *El gran vidrio*, *La biografía ilustrada de Mishima*, “Kawabata: el brazo del abismo”, entre otros. Es decir, *El libro uruguayo* es en sí mismo la realización estética del concepto muy preciso que en él se encuentra formulado. Todos estos libros, escribe Bellatin, están atravesados por la “realidad fantasma”, ese “espacio donde las normas” son “otras” (115), y que se expande a partir de todos los dispositivos que instauran un lado alternativo pero inmaterial de lo viviente: una cámara de juguete cuyo rollo no se revela, un libro no publicado pero paralelo a otro sí editado. Los ejemplos abundan en el libro.

El razonamiento se deduce solo: si existe una *realidad fantasma* repleta de sujeto, también habría un *yo fantasmagórico* y, por extensión, una serie de vidas que han sido convertidas en puro simulacro.²²⁴ *El libro uruguayo* no es más que la reunión de este cultivo fantasmagórico de lo viviente: un mundo, un pueblo. ¿No hay acaso en la realidad fantasma de Bellatin una suerte de eco o reapropiación de lo que la tradición averroísta ha llamado intelecto material?

En ese sentido, la obsesión de Bellatin por los dispositivos (sea una cámara de juguete o un texto que hasta no ser traducido no está escrito) es una apuesta por captar algo de ese *continuum* infinito plagado de paralelismos invisibles. En ese marco, el *Doppelgängerstein*²²⁵ no es más que un fenómeno común que se encuentra presente no sólo en *Las dos Fridas* como vimos en el último capítulo, sino en buena parte de la vida

²²⁴ Explica Bellatin: “No podría decir que trabajo de una sola manera. Con cada libro hallo nuevas formas de construir y de relacionarme con el texto. De hecho, de cada una de estas experiencias existe no sólo el libro que ha sido publicado, sino otro que yo llamo fantasmagórico. Es decir, una obra alterna a la editada que, bajo el mismo nombre, contiene la versión privada de los hechos” (Jarque, 2007).

²²⁵ “Acabo de darme cuenta de que el fenómeno del *doppelgängerstein* está presente en buena parte de mi vida. Conseguí entonces que esa imagen en el espejo, que invento cada cierto tiempo, principalmente cuando se me presentan personas que considero inalcanzables, tenga vida propia y no se limite a cumplir al pie de la letra con mis no requerimientos –necesidades en negativo suena preciso– sino que tome sus propias iniciativas. Tengo la esperanza de que si esto sucede, la imagen fantasmal terminará hecha pedazos” (*El libro uruguayo*, 59).

del escritor: un simple vidrio basta –dice el escritor– para que otro-yo se independice de nosotros. Es lo que en *Disecado* (2011) hace ingresar una y otra vez bajo el sujeto auto-interrogado de “¿Mi-yo?”, ese fantasma.

La anterior transformación del personaje pasará por el «¿Mi yo?» musulmán, luego al «ET» sufí (en el que la inscripción con la que se denomina ha sido atribuida por la religión) y asimismo se colocará un sombrero de derviche girador. Teniendo que el fragmento que sintetiza esta mutación es el personaje de «¿Mi yo?», que «se transforma en una letra para pasar a ser después el propio Mario Bellatin» (37).

La cualidad de lo mudable no evidencia el propio simulacro de identidad ni tampoco un mirar el mundo fuera del tiempo y del espacio. Se trata, más bien, de la fractura esencial entre *logos* (identidad, en este caso) y *zoé* (vida corporal). Ese ¿Mi yo? extrañado y, necesariamente, sujeto a una interrogación que remarca su impropiedad es otra forma de reinscribir la particular experiencia de escisión del cuerpo que reconocemos por Mario Bellatin frente a su reflejo.

El espejo es lo que instaura la perpetua mutación (circular) del cuerpo respecto a su imagen. O como dice en *El libro uruguayo*, al comprobar nuevamente la unicidad del mundo y la tangibilidad de ese “más allá” invisible:

Experimenté en carne propia, en aquél instante –en el de la consulta con el perro– una verdad obvia: que el avance es ilusorio. Que nos trasladamos dentro de un círculo, en realidades alternas donde todo, un presente, un pasado y un futuro está conectado de manera tangible. Lo que puede cambiar son determinados tonos. Ciertos colores que, como vemos en estos proyectos destinados a la segunda década de un supuesto tercer milenio, nos sirven únicamente como punto de referencia, como un espejo para atisbar con qué cara amanecemos hoy (*El libro uruguayo*, 2012: 264)

El espejo y la vida fantasma son temas sometidos a una reflexión que atraviesa la obra de par en par, actualizándose y repitiéndose con insistencia. En *Efecto invernadero* (1992), por ejemplo, un poema “como aparecido de la nada” se presenta escrito “en el espejo” (cfr. 8.3, p. 272). Quince años después, pero en *Los fantasmas del masajista*, el dolor se encarna en un miembro ausente, mientras que el canto de una muerta instaura la hipótesis de que el alma de la Madre de João parece haber reencarnado en un loro que reproduce semejante voz fantasma. Mucho antes, en *Canon perpetuo* (1993), la voz era un producto o mercancía fantasma que una organización misteriosa volvía intercambiable: allí, la voz de la infancia era uno de los bienes más caros. Así las cosas, deberíamos decir que no sólo el autor (cfr. 11.2) sino las imágenes mismas (las almas,

las auras) son modulares y, a la vez, materias de refracción, es decir, de *reflexión*: ¿No es acaso la pecera del moridero de *Salón de belleza* una suerte de dispositivo óptico que propicia si no el mimetismo, una relación causa-efecto entre la muerte animal y la humana?

En uno de sus más recientes textos, *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* el escritor toma como epígrafe el siguiente fragmento de Denis Diderot:

Le pregunté sobre lo que entendía por espejo: “Una máquina –me respondió– que pone las cosas de relieve, lejos de sí mismas, si están convenientemente colocadas en relación con ella. Es como mi mano, a la que no tengo que colocar junto a un objeto para sentirla (2017: s/p)

La experiencia del espejo, esa *especie*, ese fantasma, expone la cualidad refleja (o reflexiva) que nos constituye psicológicamente, pero que nos aliena física y antropológicamente: el espejo o la superficie del agua nos privan de nuestra forma y la multiplican. El horror borgeano (cfr. 11.1) también participa de lo que hemos denominado fantasma y establece a la imagen incorpórea, ese ser *especial*,²²⁶ como agente de la multiplicación de la formas y de la verdad, pues es la des-sujeción de la materia lo que abre una fractura entre su verdad y su existencia.²²⁷

La experiencia del espejo demuestra que hay existencia medial porque hay medios o dispositivos, es decir, abstractores. Y, por lo tanto, todo conocimiento es una forma de *reflexión*, es decir, *re-flejo*. En la escritura o en la imagen –esos dispositivos de pensamiento– nada es lo que es, sino apenas un ser curvado o desviado según la capacidad de captura de un medio.

El mundo sensible no existe más que en los medios que lo abstraen o capturan. Sin embargo, las imágenes –los fantasmas– es lo que in-siste infinitamente en los sujetos a través de la imaginación. Por lo tanto, son las imágenes aquello que une el *logos* con la *zoé* y, en ese movimiento, deviene forma de esta (Coccia, 2007: 44, 275).

²²⁶ En *Estancias* Agamben sostiene que “la unión con la propia imagen en un espejo perfectamente lúcido simboliza a menudo, según una tradición mítica mística [...] la unión con lo suprasensible (2002: 131). Más tarde, en *Profanaciones* sostendrá que “La imagen es un ser cuya esencia es la de ser una especie, una visibilidad o una apariencia. Un ser especial es aquel cuya esencia coincide con su darse a ver, con su especie” (2005: 73).

²²⁷ Dice Coccia en *Filosofía de la imaginación*: “Hacer existir las cosas como *species* o *intenciones* no significa producir semejanzas, sino liberar las cosas de la relación que las vincula a la propia materia, abrir una fractura entre su verdad y su existencia: abstraer las formas, lograr separar una forma de lo posible que la mueve hacia algo diferente de ella y que le ha permitido producirse” (242)

Es difícil esbozar una definición de “vida”, sin embargo, según esta perspectiva la acción de vivir significa dar sentido, *sensificar* lo racional, transformar lo psíquico en imagen exterior, dar cuerpo y experiencia a lo espiritual. Deberíamos decir, entonces, que la verdadera *vida activa*, la vida superior del hombre o del animal, no está ni en la acción, ni en la producción, sino en la invisible relación con los medios y los dispositivos de captura. Si, tal como sostiene Lacan, es a través de un espejo que podemos tornarnos experiencia para nosotros mismos (apropiándonos simbólicamente de una imagen que no nos pertenece), también es apenas en los medios que nuestra existencia espiritual consigue prolongarse más allá de nosotros, es decir, trascender. La imagen es, entonces, una forma de trascendencia. Apenas a través de lo sensible penetramos en las cosas y en los otros, podemos vivir en ellos, ejercer influencia sobre el mundo y sobre el resto de los vivientes y, viceversa, ser penetrados (Coccia, 2010: 47; Nancy, 2002a, cfr. 5.2). Es lo que llamamos *impresión*.²²⁸

Volviendo al espejo de Bellatin, rápidamente podemos captar la experiencia de impropiedad que refleja, incluso más allá de “sí”. Pues, como recordarán, había un espejo en el techo de la habitación de Frida Kahlo –lo primero que veía la pintora cada día era su (im)propia imagen²²⁹ y, del mismo modo que en *Salón de belleza*, el animal es otro vidrio, un espejo de la mujer o del artista en las obras de Kahlo: ¿Si no cómo entender el sentido que llevó a la artista a pintar su rostro en el cuerpo de un cordero que lo hizo aparecer, además, en la estela figural e imaginaria del San Sebastián asaetado, como también lo hizo

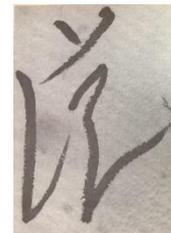
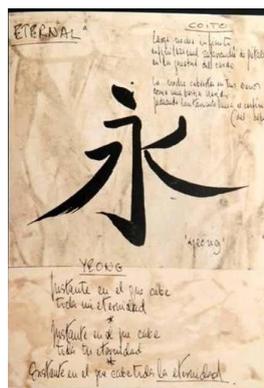
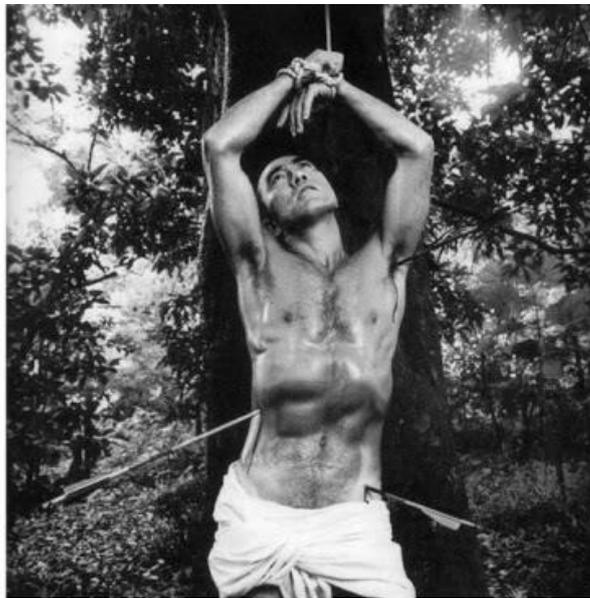
²²⁸ Explica Coccia: “La vida animal –la vida sensible en todas sus formas– puede ser definida como una facultad particular de relacionarse con las imágenes: ella es la vida que las propias imágenes esculpieron y tornaron posible. Cada animal no es sino una forma particular de abertura a lo sensible, una cierta capacidad de apropiarlo y de interactuar con él. ‘Como la facultad vegetativa opera sobre el alimento, así la facultad sensitiva precisa de lo sensible para poder activarse’ (Alexandre de Afrodísia, In *De anima*, 39, 2-3). Si es la facultad sensitiva lo que da nombre y forma a todos los animales, las imágenes desempeñan un papel semejante al alimento, al delinear la manera por la cual cada uno vive. La vida precisa, en la misma medida, tanto de lo sensible y de las imágenes como de la nutrición. Lo sensible define las formas, las realidades y los límites de la vida animal. Por tanto, para que la vida exista y se dé como experiencia y sueño, ‘es necesario que exista lo sensible’ (De anima, 417b 25-6)” (Coccia, 2010: 11. Traducción propia).

²²⁹ Al respecto, dice Kahlo: “¡El espejo! Verdugo de mis días y de mis noches. Imagen traumática como mis propios traumas. La impresión constante de que te señalan con el dedo. “Frida mira”, Frida, mírate, pues’. Ya no hay una sombra verdadera donde esconderse, una guarida segura donde retirarse, abandonada al dolor, para llorar en silencio sin marcas en la piel. Imaginaba que cada lágrima creaba un surco en el rostro, aunque fuese joven y liso. Cada lágrima es una fragmenta de la vida [...] Durante horas me sentía observada. Me veía. Frida dentro, Frida fuera, Frida en todas partes, Frida hasta el infinito [...] Pero, de repente, allí, bajo ese espejo opresivo, me vinieron unos deseos tremendos de dibujar. Tenía tiempo. No solo para trazar líneas, sino incluso para darles un sentido, una forma, un contenido. Comprender algo de ellas, concebirlas, forjarlas, torcerlas, desliarlas, unir las, llenarlas” (Rauda, 123).

Yukio Mishima, con su (im)propia imagen? ¿No fue Duchamp, también, alguien que padeció (o hizo padecer al Otro) la experiencia de la “casi nada” transparente del vidrio invertido, no me refiero a *El gran vidrio*, sino al *Pequeño vidrio* o, como reza su título original, *Para ser mirado (desde el otro lado del vidrio) con un ojo, de cerca, durante casi una hora* (1918)?²³⁰ En cuanto a los dobles, qué decir de Link que ha escrito un libro titulado *Fantasmas* (2009) en el que hace del lenguaje otro vidrio: “cuando hablo de mí prefiero hacerlo en tercera persona”, dice.

Así las cosas, cuando Bellatin aborda esta particular escisión en la que sus obras pertenecen a otros artistas como Duchamp (“Una cabeza...”), Mishima (*Biografía ilustrada*) Link (el “Anti-prólogo...” se subtitula “para ser visto a través de un espejo curvo”) y, naturalmente, Kahlo (*Demerol*) lo que allí hace además de exponer la modularidad del autor, es deslizar una interrogación bien concreta: ¿no serán los cuerpos también una suerte de vidrio o superficie en el que una imagen podría posarse y, por eso mismo, independizarse de su vida corporal? ¿En la medida que los artistas no son “mario bellatin”, no tendrían la potencia, atributo o algún modo de serlo? ¿No son acaso las imágenes y las formas –no sólo las que componen los “artistas”, sino cualquier ser, cualquier aspecto del mundo– aquello que constituye un pensamiento más allá de todo sujeto y de toda encarnación y, por consiguiente, una vida especial, como la posibilidad misma de una sobrevida?

²³⁰ Therry De Duve ha escrito uno de los más bellos testimonios a propósito de la experiencia del espejo duchampiano: “Acaté la orden (no durante una hora, la paciencia tiene límites), y la experiencia fue muy instructiva. Con mi ojo clavado en la lupa, veo –o mejor no veo– la obra desaparecer apenas una imagen reducida e invertida de la galería 1 del Museo de Arte Moderno, donde el objeto fue exhibido. Comienza un período de espera, poco confortable y aburrido. La revelación sucede cuando por azar otro visitante que pasa me parece un enano, cabeza abajo y en mi lugar anterior, puesto que estaba inicialmente en el lado del vidrio donde se había dispuesta para la lectura del título/ instrucción. Un encuentro deseado acaba de ocurrir- el vidrio sirviendo de obstáculo –entre dos espectadores, el otro y yo, dos miembros del público. Entre nosotros dos, la obra no era nada más allá del instrumento de nuestro encuentro. Sin embargo, en la medida en que el otro ocupaba el lugar donde yo estaba, tenía la convicción de que había perdido el encuentro para el cual llegaba con retraso, y él pensaba haber tenido un encuentro con todos los tipos de atrasos” (2007: s/p).



Figuras 33-39 (léase de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo): *El venado herido* de Frida Kahlo (1946), *Éxtasis de Santa Teresa* de Gian Lorenzo Bernini (1647-51), *San Sebastián* de Guido Reni (1615) *San Sebastian* de Mishima, foto de Kishin Shinoyama (1968), Imagen del suplicado por la tortura del *Leng Tchen* presente en *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, Anagrama que podría diagramarse según la imagen del suplicado y que, además, es su nombre (Liu) y el número 6 (*Farabeuf*, 1965), *Anagrama intraducible* de Shiki Nagaoka (Bellatin, 2001).

Lo que ponen de relieve los dispositivos de duplicación de Bellatin es una situación teórica más profunda: ellos no crean simulacros –como pensaba con horror Sor Juana del retrato, “ese engaño colorido” que “bien mirado,/ es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”–, sino que apenas captan la infinidad de simulacros que forman no sólo lo real, sino el mundo mismo. Así es la *physis* de Bellatin: los dispositivos de duplicación no capturan el alma o aniquilan el cuerpo –como fantaseó con paranoia ciencia-ficcional Bioy Casares en *La invención de Morel*, o Horacio Quiroga en sus cuentos de la década del veinte–, pues en realidad entre “alma” y “cuerpo” no hay relación de pertenencia alguna: las formas son, ya lo dijimos, una posibilidad de sobrevida que no “contiene” una psicología y un sujeto, sino su fantasma.

Como vemos, el horror borgeano a la reproducción excede a Borges y responde a una tradición bien específica: teológica, en principio, pero que ha marcado con mayor intensidad una *episteme* occidental. Tanto *El libro uruguayo de los muertos* –en el que resuena *El libro tibetano de los muertos*– como *Las dos Fridas* introducen la noción de “resurrección de la carne” de “San Juan de la Cruz” y “Santa Teresa” y la contraponen con el cuerpo muerto de Duchamp/Kahlo/Mishima/Link que expuesto a la intemperie ha sido comido por los pájaros (cfr. 11.2). El ritual mortuario de la otra Frida (su cuerpo convirtiéndose en la mortaja de papel, luego en una suerte de letra y después en una textura, rasgo o pliegue de la tela) es, dice Bellatin, una posición intermedia. Intermedia al cuerpo desritualizado y a la carne como cascarón unívoco e incorrupto del alma que será resucitada junto a los “cuerpos mortales” en la segunda venida de Cristo.²³¹ Intermedia, por lo tanto, a la historia y a la persona jurídica y, por otro lado, a la pura vida sin experiencia.

Santa Teresa de Jesús, inspirada a su vez en las palabras de Pablo de Tarso, aseguraba que para ver a Dios era necesario morir y por eso su poesía fue un rezo al deseo de muerte. Ese pensamiento es el que capturó Gian Lorenzo Bernini en su *Éxtasis de Santa Teresa* (F. 34). San Sebastián, pero en un contexto más bien político e imperial, experimentó en carne propia esa pasividad al ser asaetado. La pintura del renacimiento capturó la pasividad, pero sin dolor, es decir, gozosa. Lo que llevó a San Sebastián a convertirse en un santo patrono *queer* (cfr. Link, 2005). Ese fantasma llegó

²³¹ Se lee en la biblia: “Si el Espíritu de Aquel que resucitó a Jesús de entre los muertos habita en vosotros, Aquel que resucitó a Jesús de entre los muertos dará también la vida a vuestros cuerpos mortales por su Espíritu que habita en vosotros” (*Rm* 8, 11; cf. *1 Ts* 4, 14; *1 Co* 6, 14; *2 Co* 4, 14; *Flp* 3, 10-11).

con facilidad a Oriente, cuando Mishima –sí, el ser sin cabeza que Bellatin ilustra en su biografía– posó la pasividad (no la de San Sebastián, sino la de la pintura homoerótica renacentista) para registrarla en su cuerpo y en una fotografía (F. 35 y 36). Su obra toda, y en especial *Confesiones de una máscara* (1949), no es sino una experiencia en la cual la verdad es un efecto de superficie: quizás por eso simuló un *seppuku* para, años después, actuarlo nuevamente pero en carne propia.

Este mismo fantasma, pero con un aspecto más perturbador, fue el que capturó la mirada de Bataille: para hacer la experiencia del *Eros*, sintió el francés, hay que abandonar el instinto de conservación y entregarse a lo abierto, es decir, morir.²³² Como las palabras tal vez no eran suficientes, o la imagen de la Santa Teresa o del San Sebastiano no ilustraba con radicalidad el punto –y quizás porque todavía no existía la foto de la cabeza de Mishima separada de su cuerpo–, Bataille incluyó en *Las lágrimas de Eros* (1961) las fotos de un cuerpo sometido a la tortura china del *Leng Tchen* cuyo rostro experimenta, según el filósofo, una suerte de éxtasis (F. 37). Unos años más tarde se detendría en ese mismo instante fotográfico Salvador Elizondo, pero para multiplicarlo con un relato que tituló irónicamente de “crónica de un instante”, es decir, *Farabeuf* (1965). Ese ser especial, ese ser pasivo se desprende de su corporalidad humana y alcanza una marina (una estrella de mar), para llegar a ser puro significativo: el instante se vuelve anagramático (F. 38), como en *Shiki Nagaoka* (F. 12/39). Muchos años después, en el 2003, el escritor Elizondo asistiría a un *Congreso de dobles de escritores* o también llamado *Congreso de escritores duplicados* que organizó Mario Bellatin. El escritor mexicano, devenido gestor cultural, prefirió que no vaya el sujeto psico-físico llamado Salvador Elizondo, optando por transportar su imagen a través de un cuerpo actante, llamado “Representante”. Recientemente, Bellatin inscribió en su obra no a Elizondo sino a *Farabeuf* junto con Kafka, dando por resultado el literal *Un kafkafarabeuf* (2019).

Podríamos dedicarle sendas páginas a esta serie e interrogar las semejanzas y diferencias de cada caso. Sin embargo, lo que nos importa –lo que al sistema estético de Bellatin importa– es lo que se encuentra detrás del procedimiento, es decir, de la semejanza analógica: la persistencia de unas imágenes, es decir, una supervivencia

²³² Escribe Bataille en *El erotismo*: el ser abierto sin reserva –a la muerte, al suplicio, al gozo–, el ser abierto y en trance de muerte, dolorido y feliz, ya asoma en su luz velada: esta luz es divina. Y el grito que, con la boca torcida, este ser, ¿en vano?, quiere hacer oír es un inmenso aleluya, perdido en el silencio sin fin” (1957: 200)

(*Nachleben*) que expresa la fuerza con que esa alma (sea llamada “estado primitivo”, “inconsciente colectivo”, o “topología”) ha insistido en el mundo.

La *Pathosformel* que armamos según algunos motivos en la obra de Bellatin no sólo expone la supervivencia de una forma, motivo o pensamiento, sino más profundamente lo que tienen en común la insistencia de estos fantasmas, su haber actualizado y, por lo tanto, reproducido un aspecto o imagen de la potencia del pensamiento. “¿Recuerdas...?”, es la palabra que anota Elizondo al comienzo de *Farabeuf* y que repite incesantemente, como inscribiendo para nosotros la *anamnesis* platónica o la actualización agente averroísta. ¿Cómo se habrá formado este triste moridero? Es la pregunta del narrador aparentemente amnésico de *Salón de belleza*.

¿Cómo no imaginar en la serie una unicidad o sustancia que ha atravesado a estos cuerpos y los ha puesto en el lugar de una pasividad asombrosa, no tanto por el aspecto mortuorio del asunto, sino por su potencia repetida para acoger una estética, prolongar la vida de las imágenes y multiplicar las formas del pensamiento? *Pathos* es, también, una pasión sin sufrimiento ni resistencia. Laxa, fluyente, inmaterial, incognoscente, sin forma, es decir, dis-positiva.²³³

Esta pasividad radical es la que experimenta la doble de Frida Kahlo que bien podríamos agregar a la serie: aquél cuerpo abierto a la posibilidad increíble de recibir la imagen de Kahlo al punto de reencarnar no sólo su apariencia sino un modo de ser de la artista, imposible respecto de la vida biográfica de la pintura, pero en resonancia para-normal con su espíritu que, sin embargo, no ha tomado posesión de tal cuerpo: la verdad del fantasma. Se trata de la realización más extrema de la física y la antropología

²³³ Agamben ha vuelto no pocas veces a la cuestión de la potencia del pensamiento (la potencia del no) como *pathos*, por ejemplo en *La comunidad que viene* (“Bartleby”) y en *Ninfas* (2010: 7-8). Pero ya en su obra temprana, en una conferencia titulada “La imagen inmemoral” (1986) incluida en *La potencia del pensamiento*, en donde se ocupa de la “imagen” del eterno retorno de Nietzsche, propone la supervivencia de este motivo en el pensamiento del siglo XX: “Tratando de romper el círculo de la subjetividad, de desatar el nudo que une en él *potentia activa* y *potentia passiva*, el pensamiento contemporáneo ha privilegiado y llevado al extremo la polaridad de la *potentia passiva*, de la pasividad. Pienso aquí en Bataille y en su concepto de éxtasis, en Lévinas y en su idea de pasividad, en Derrida que, con su huella originaria, ha expuesto con un rigor nuevo la paradoja aristotélica de la tablilla para escribir y en las hermosas investigaciones de Nancy sobre la subjetividad que tiembla. Pero también pienso en Heidegger, en el ser-para-la-muerte y en la decisión auténtica en *Sein und Zeit*, donde se piensa una dimensión ‘apasionada’ que anticipa toda posibilidad y donde sin embargo nada le es dado aún al *Dasein*. De este modo el pensamiento contemporáneo piensa la forma más extrema de la subjetividad: el puro estar-abajo, el *pathos* absoluto, la tabla para escribir en la que nada está escrito. ¿Pero no es quizá justamente esto lo que Nietzsche ha tratado de pensar con el eterno retorno del *Gleich* y con la voluntad de potencia?” (2007: 434)

de la imagen de Bellatin. Pues allí la imagen se presenta como una forma que sobrevive en otro cuerpo y, por lo tanto, la objetividad y la corporalidad son, entonces, su lugar, su sustrato, su sujeto pero nunca su propiedad. Esta verdad impropia es, en Bellatin, su pura inmanencia: la imagen, una vida...

4. Nuevo mundo: filología y afectación

En las últimas dos décadas la escritura de Bellatin se (re)pliega sobre lo viviente. Lo que supone la asunción –es decir: la experimentación, la práctica y la teorización– de una física y antropología de lo sensible que tiene a la imagen como la base de su campo de operaciones. A estas alturas es una obviedad decir que la “imagen” para Bellatin no supone una ontologización, sino el modo en que se hace sensible cualquier experiencia medial, una suerte de afectación con/en el mundo y, por lo tanto, una filología.

Para el sistema estético que llamamos Bellatin, la palabra es una imagen, aunque verbal o lingüística (como solía decir el formalismo ruso). La misma lógica aplica para el o la doble. Aunque para captar su radicalidad fue preciso mostrarlo en una dimensión carnal (el cuerpo), el materialismo vitalista que asume Bellatin no deja de insistir en el carácter filológico de semejante experiencia. Entendiendo por esto último no tanto la positividad de un saber, sino una actitud afectiva, o como dice Hamacher, una *philía*.

La relación afectiva supone apertura al mundo, in-quietud y *objeu* en fuga. La actitud (frente a las palabras o imágenes) que se llama filológica es, en este sentido, una curiosidad o deseo por el tacto. Gumbrecht llama “efectos de tangibilidad” a este deseo de “presencia” (18), que deberíamos entender no en términos trascendentes, sino como una “relación física” con los fantasmas.²³⁴ O como dice aquél filólogo de la imagen –si es que algo así fuera posible–: “me encanta (o me ensombrece) saber que la cosa de otro tiempo tocó realmente con sus radiaciones inmediatas (sus luminancias) la superficie

²³⁴ Explica José Manuel Cuesta Abad: “La presentness de Krieger, la presencia real de Steiner o el efecto de presencia de Gumbrecht son formas de una misma pasión, porque eso que llamamos ‘presencia’ es, antes que cualquier otra cosa, el efecto de un afecto, una afección del alma en la que las imágenes de cualquier otra cosa se (re-)presentan saturadas de evidencia, de aquella enérgeia o intensidad cataléptica que para los estoicos era el criterio decisivo de la realidad del objeto percibido frente a la incierta existencia de otros objetos de la fantasía (2019: 61).”

que a su vez toca hoy mi mirada” (Barthes, 1989: 127-128).²³⁵ Se prefigura en estos enunciados un materialismo –cuando no, un fetichismo– de las palabras y de la mirada.

Detengámonos por última vez en uno de los *closets* de Bellatin. El escritor escoge, nuevamente, el ropero, no ya para dejar el libro de la infancia, sino un traje detestable: *En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta* (2013). En *El ropero*, texto que luego se publicará en *Gallinas de madera* (2014) junto con “En las playas de Montauk las moscas crecen más de la cuenta”, las relaciones entre escritura y vida vuelven a desplegar un laboratorio estético similar a *El gran vidrio* y *Las dos Fridas*, pero a partir de la figuración de otro creador: Alain Robbe-Grillet que, unas semanas antes de morir, fue entrevistado por Bellatin. Este dato no es menor. Más allá del aspecto mortuorio o fantasmático que signa el texto, lo que aquí interesa es que la “escritura” de Bellatin es una repetición rigurosa de dicha entrevista titulada “The true is a Fascist Concept”, pero expandida por las operaciones de rescritura y de borramiento que venimos analizando. Es evidente que una escritura semejante denota un claro deseo de presencia y la producción de un efecto de tangibilidad. Pero tanto uno como el otro están atravesados por las paradojas que constituyen, a estas alturas, una suerte de costumbre estética para Bellatin –costumbre como quien dice hábito, una usanza pero también un traje religioso–: el escritor copia deliberadamente a otro para reescribirse a sí mismo.

Por lo tanto, el señor Bernard estaría figurando a Robbe-Grillet. A la vez, hay un “cierto escritor” que en distintas oportunidades es citado para reproducir palabras textuales de Robbe-Grillet. El narrador sin nombre, por su parte, en un determinado momento se convierte en el Señor Bernard y, por consiguiente, en una remisión más a Robbe-Grillet. En ese diagrama “Mario Bellatin” es, nos dice el narrador sin nombre, “mi otro yo, el doble de mí mismo sería más propio decir” (*En el ropero*, 34). Y la importancia que “Mario Bellatin” le da a este “encuentro de dobles”, nos dice el narrador, “le atañe solo a él” (34).

Sin embargo, ese encuentro de dobles no solo es, como podría pensarse, el que formalmente propone el relato de Bellatin, sino otro que monta, además, una escena íntima: “Reconocí la voz de mi padre y otra voz que era también la de mi padre” (*En el ropero* 35), “Algunas tardes, mi padre se desdoblaba y mantenía grandes

²³⁵ Link propone en *Suturas* la posibilidad de pensar una “filología de la imagen”. Más recientemente, en un texto titulado “Roland Barthes y la post-filología” traza un recorrido en el que lee la obra del francés en esta línea filológica en relación con Nietzsche (“el filólogo loco”) y Foucault.

conversaciones consigo mismo” (*En el ropero* 36). El fragmento, aunque comparte la tónica del texto, es un tanto diferente al resto. El fenómeno de duplicación no es, en este caso, un producto del imaginario de Bellatin, sino de un encuentro de la obra del francés retomado *al pie de la letra*. La “cita” tampoco se encuentra en la entrevista, sino que pertenece a otro escrito cuyo título reza “Un nouveau pacte autobiographique” (2005).

Evidentemente, hay una contaminación de mi propio texto por el de Chateaubriand, no solamente por su estilo, que me permito parodiar en más de una ocasión, que la crítica ya ha señalado, sino también a un nivel de los lugares de mi infancia. La casa natal, en Kerangoff, aunque en un piso superior, era muy modesta, de barro, porque había sido edificada en un terreno militar donde no se permitía construir con estructuras sólidas. Como ella fue arrasada por la guerra, y toda la villa de Brest con ella, ahora ha sido reconstruida con cemento, por lo que no es más la vieja casa de barro recubierta de zinc de mi infancia. Cuando empiezo a hablar de esa casa en *Le Miroir qui revient*, ella deviene poco a poco el castillo de Combourg. Ella cambia de nombre, ahora es de granito, y yo soy personalmente conmovido por la presencia en mi propia vida, o en la imaginación de mi propia vida, de este tipo de elementos puramente literarios, como si yo fuera literatura. Es la literatura lo que me hace ser yo. Por supuesto, eso también es una fantasía. Creo que esto es igual para todos, y que Chateaubriand puede haber estado actuando de buena fe incluso cuando mentía. Pensó tanto en las cataratas del Niágara que, de alguna manera, terminó estando allí, al punto que pudo hablar de ello como si alguna vez hubiera estado frente a ellas. Yo también traté de ver cómo funcionaba este efecto de acercamiento con el lector. Por ejemplo, cuando menciono a mi padre, digo “papá”, y el lector de repente piensa que tuve un papá como todos los demás, que soy como él en fin, que soy casi un ser humano, mientras que soy el escritor más inhumano de todos los escritores que existen. El lector no se da cuenta de que, en *Le Miroir que revient*, mi padre aparece en realidad con dos nombres: a veces se le llama “Papá” y, a veces, “mi padre” (163).²³⁶

A simple vista el título del texto de Robbe-Grillet se presenta como un avatar del afamado texto de Philippe Lejeune que además de ser citado es incorporado como un

²³⁶ Fuente original: Évidemment, il y a eu une contamination de mon propre texte par celui de Chateaubriand, non seulement par son style, que je me permets de parodier à plusieurs reprises, ce qu’a remarqué la critique, mais aussi au niveau des lieux de mon enfance. La maison natale, à Kerangoff, bien qu’à étage, était très modeste, en torchis, car elle avait été édifée sur un terrain militaire, où l’on n’avait pas le droit de construire en dur. Comme elle a été rasée par la guerre, et toute la ville de Brest avec elle, on l’a reconstruite maintenant en dur, mais ce n’est plus la vieille maison en torchis recouverte de zinc de mon enfance. Quand je me mets à parler de cette maison dans *Le Miroir qui revient*, elle devient peu à peu le château de Combourg. Elle change de nom, est en granit, et je suis personnellement assez touché par la présence dans ma propre vie, ou dans l’imaginaire de ma propre vie, de ce genre d’éléments purement littéraires, comme si j’étais littérature. C’est la littérature qui me fait être moi. Bien sûr, cela aussi est un fantasme. [...] Je pense que c’est pareil pour tout le monde, et que Chateaubriand était peut-être de bonne foi lorsqu’il mentait. Il avait tellement pensé aux chutes du Niagara qu’il y était allé, et pouvait en parler comme s’il se trouvait face à elles. Cet effet de rapprochement avec le lecteur, j’ai essayé de voir comment il fonctionnait. Par exemple, lorsque j’évoque mon père, je dis «Papa», et le lecteur se dit soudain que j’ai eu un papa comme tout le monde, que je suis comme lui en somme, que je suis presque un être humain, alors que je suis passé pour le plus inhumain de tous les écrivains qu’on ait jamais vu. Le lecteur ne s’aperçoit pas que, dans *Le Miroir qui revient*, mon père apparaît en réalité sous deux noms : quelquefois il est appelé «Papa», et quelquefois «mon père».

personaje más de la serie de escenas autobiográficas e intimistas narradas. Lejeune, como lo recuerda Robbe-Grillet, formuló un dispositivo crítico respecto de la autobiografía cuyos valores suponían un pacto con lo verdadero que para realizarse exigía una comprensión de la propia vida. Semejante paradigma autobiográfico implica una relación pragmática y dilemática con la vida. Lo interesante del escrito de Robbe-Grillet es que no cuestiona al texto de Lejeune refugiándose en otros paradigmas (es decir, afirmando la relación del texto con su creador o con la escritura),²³⁷ sino que replantea el asunto en nuevos términos: en la medida que mi vida no puede separarse de lo que está escrito (las formas de literaturización, en este caso las *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand), es “la literatura que me hace ser yo”. Frente a tal postulado, la ficción no puede pensarse en términos dilemáticos con lo real, sino que es ella la condición de posibilidad de lo real mismo. Del mismo modo, la literatura tampoco se opone al mundo ni a lo viviente, sino que es el sentido mismo de todo mundo y la posibilidad de emergencia de todo “yo”.

Los dobles, entonces, no implican ningún desborde imaginario, sino sencillamente una experiencia que bien podríamos denominar filológica: una cosa es aquello que llamo “papá” y, otra bien distinta, “mi padre”. Semejante experiencia de duplicación es bien conocida gracias a los vidrios y a los espejos: es allí, como acabamos de ver, donde el mundo prolonga su existencia más allá de sí y las formas, la verdad y la vida se multiplican.

Es este tiempo lo que Bellatin llama “más real que el real”. Lo interesante, ya lo señalamos (cfr. 10.1), es que semejante formulación haya sido realizada en la “vuelta sobre sí” que supone *El gran vidrio* y, cinco años después, reaparezca como una radical recuperación de la obra y figura de Robbe-Grillet. Hay un detalle aún más interesante: este *copy-paste* paródico no solo implica la recuperación de un pensamiento sino, fundamentalmente, la repetición de un procedimiento usado por el francés. Así como la vida/escritura de Robbe-Grillet es contaminada por la de Chateaubriand, la vida/escritura de Bellatin es contaminada por la de Robbe-Grillet. Esa contaminación no es una filiación, sino el más radical de los contagios (*philia*), y en él se dirime la

²³⁷ Para Sánchez Zapatero, el segundo paradigma crítico se centró en la relación del texto no ya con el mundo o lo viviente sino con el sujeto creador. Mientras que el tercero, al enfatizar la tiranía de la *graphé* que supone tamaña situación, encontró en la antireferencialidad una nueva esencia, borrando cualquier diferencia entre la ficción y la autobiografía (7).

condición de posibilidad del “yo” como la suspensión de todo pacto (autobiográfico, auctor, nominal e, incluso, viviente).

Un contagio así, su posibilidad de existencia, no demuestra otra cosa que la inseparabilidad entre lo real y lo imaginario como entre lo vivo y lo escrito. Es decir, la verdad que Bellatin encontró en la imagen de *Perros héroes* y rectificó en la imagen de Frida Kahlo. Lo sensible (la existencia fenoménica del mundo) es la vida sobrenatural de las cosas –la vida de las cosas más allá de su naturaleza como de su existencia física– y, simultáneamente, su existencia infra-cultural e infra-psíquica. Recordemos que el medio es un fragmento de mundo que permite a las formas (o imágenes) prolongar su vida más allá de su naturaleza y de su existencia material y corpórea. El mundo que proponen *Las dos Fridas* y *En el ropero* no inserta al sujeto y al objeto en dilemas o dialécticas, sino que los capta en un puro *continuum*. Susan Buck-Morss concuerda en este punto:

el circuito que va de la percepción sensorial a la respuesta motora comienza y termina en el mundo. Así, el cerebro no es un cuerpo anatómico aislable, sino parte de un sistema que pasa a través de la persona y su ambiente (culturalmente específico, históricamente transitorio). [...] El campo del circuito sensorial, entonces, se corresponde con el de la ‘experiencia’, en el sentido filosófico clásico de una mediación de sujeto y objeto, y sin embargo su misma composición vuelve simplemente irrelevante la así llamada ‘división entre sujeto y objeto’, que era la plaga persistente de la filosofía clásica (2005: 182).

El mundo es un *continuum*, y por eso –para no detener esa fluidez– hay que mirar ese circuito a través de lo que asegura su dinamismo, es decir, su carácter puramente medial. El medio o el mundo mismo que se ubica entre el sujeto (esa vida infra-psíquica) y las cosas (el mundo en tanto objeto sensible), pero del que estos últimos son, decididamente, parte. En ese sentido, así como no hay “yo” (simbólico) sin imagen especular del “yo” (lo imaginario), no hay sujeto psicológico ni cosa natural o cultural si no existiera un medio sensible en el que sus formas (imágenes, nombres, auras) pudieran prolongar su existencia más allá de su naturaleza, incluso más allá de su existencia material y corpórea. Un materialismo semejante entiende que el cerebro no es un objeto aislado, sino parte integrante del mundo –una imagen que (se) piensa–, y así mismo, ¿cómo no ver en los objetos una imagen que ya es pensamiento? Desde este punto de vista, el pensamiento no es un fenómeno puramente mental o, mejor, el mundo mismo es una *res pensante*, una mente infinita.

Desde esta óptica se aprecia mejor el interés de Bellatin por experimentar las posibilidades autónomas y cualquiera de los textos. Razón en la que se dirime la elección del escritor al recurrir a una lógica *trans* basada en todo tipo de borramientos, paradojas y variaciones de sí. Pues si el sentido de un texto es, como dijo Deleuze, un *efecto de superficie*, la operatividad de un texto se mide en su potencia de variación. Escribir sin escritura y experimentar la vida de un texto sin autor y, como venimos presentando en los anteriores capítulos, utilizar al autor (y su vida) como un elemento que narra la vida o la obra de otro (o de sí mismo) no es más que una afectación filológica ante la asunción de esta determinada física y antropología sensible.

La pregunta por lo viviente en Bellatin acaba por conformar una serie de experiencias que si bien dialogan con otras artes, tienen una raíz profundamente filológica. En primer lugar, porque no sólo toma al pasado como su objeto, sino también al “presente vivido”, que incluye todas las potencias del ser (y de los textos), “toda la variedad de extremos que es capaz nuestro ser” (Link, 2015: 124) y cada texto.²³⁸ Y, por consiguiente, al futuro o lo que hay de futuro en el presente de los textos. ¿Existirá una posibilidad semejante? ¿Qué pasaría si...? Son preguntas, o modos de interrogar “lo dado”, a los que Bellatin recurre una y otra vez.

¿Cómo no ver en los experimentos de Bellatin una apuesta a un presente abierto a través del *ritornello* y las marcas que como estratos o palimpsestos se superponen, a veces invisiblemente, en los cuerpos, en las imágenes y en los nombres? En ese diagrama (concepto moderno), la filología (cosa rancia, categoría de un *más que pasado*) no es una pregunta ni metodológica ni historiográfica sino ontológica, correlativa a la pregunta por el Tiempo y la Historia.

Los experimentos de Bellatin –la variabilidad de extremos a los que ha sometido su cuerpo, sus *corpus*– suponen una filología al mismo tiempo musical, visual y táctil (es decir: audiovisual), una filología diferencial e infraleve, tartamuda y retardada, adecuada a las formas de vida de un futuro por-venir. Una preocupación semejante supone que siempre “es, pues, un enamorado el que habla y dice” (Barthes 1977: 23) o, en otros términos, que este modo de leer(se) implica una lectura ni cercana, ni lejana, sino afectada.

²³⁸ Link está citando a su vez las palabras del Erich Auerbach de “Filología de la Literatura Universal (*Weltliteratur*)”.

Volvamos no ya a *El gran vidrio*, sino a *Le gran verre: la Mariée mis à nu par ses célibataires, même* (1915-1923). No tanto porque esa obra parezca inscribirse en la estética de Bellatin o viceversa, sino porque en una nota de la “Caja verde” (*La boîte verte*), esa suerte de *pendant* que radicaliza el inacabamiento de la obra, Duchamp reflexiona respecto de las lógicas bipolares:

Emplear ‘retraso’ en lugar de cuadro o pintura; pintura sobre vidrio deviene retraso en vidrio –pero retraso en vidrio nunca será una pintura sobre vidrio. Esto es simplemente una forma para dejar de considerar que la cosa en cuestión es una pintura –de hacer un retraso en todo lo general posible, no tanto en los diferentes sentidos en los que el retraso puede ser tomado, sino más bien en su reunión indecisa. ‘Retraso’ –un retraso en vidrio, como quien dice un poema en prosa o una escupidera de plata (34).²³⁹

No por Duchamp, sino al igual que él, Bellatin se ha entregado a la situación especular y retardada del vidrio. Sin embargo, en el vidrio de Bellatin el encuentro deseado y azaroso se da a partir de una vuelta íntima que implica no sólo una descreación, sino la recreación común. Esa misma ecología, la del “jardín público”, expone su plano corporal radicalmente desde que Bellatin comenzó a intervenir en colaboración con otros artistas que reemplazaron su antigua mano ortopédica por figuras curvilíneas (Aldo Chaparro), por las extremidades inferiores de una Barbie (Gabriela León) o, sencillamente, por un falo (Ricardo Rigazzoni). Allí, en ese cuerpo vital y textual, *biográfico*, lo propio y lo ajeno son formas-en-común que se distinguen como indiferencian; cualquier encuentro, especular (*regard*) o temporal (*retard*), no puede sino generar e instalarse en la multiplicación de las opacidades y las transparencias; como cualquier contacto no es posible ni en la lejanía (*distance*) ni en la cercanía (*close*) sino en su solución bipolar. El espacio de tiempo que Hamacher, apropósito de la (post)filología, llama *lejacercanía*: “la cercanía por más lejos que esté, por más cerca que esté, la lejanía” (29).²⁴⁰

Aunque la volatilidad o la desaparición se presenten como un valor estético y ético, hay también “elementos inalterables”, presencias que se reiteran, dice el escritor en *El gran vidrio* (cfr. 10). Lo inalterable o las presencias que se reiteran no es el

²³⁹ Fuente original: Employer ‘retard’ au lieu de tableau ou peinture; tableau sur verre devient retard en verre –mais retard en verre ne veut pas dire tableau sur verre. C’est simplement un moyen d’arriver à ne plus considérer que la chose en question est un tableau– à en faire un retard dans tout le général possible, pas tant dans les différents sens dans lesquels retard peut être pris, mais plutôt dans leur réunion indécese. ‘Retard’ –un retard en verre, comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent.

²⁴⁰ Para una revisión de los conceptos formulados por Marcel Duchamp en su obra, ver por ejemplo *María con Marcel* de Raúl Antelo (2006), especialmente “El encuentro diferido” y “Estereoscopías”.

“texto”, tampoco la “obra”, sino el gesto que la obra. De ese periplo bipolar y paradójico surge, absurda e irónicamente, la figura del “escritor contemporáneo”. Que, según los términos de Bellatin, supone el deseo por la palabra. No sólo crearla (algo que lo haría un personaje en “apariencia moderno”) sino también el deseo de compartirla (lo que resitúa relacionalmente al “otro” en una práctica estética). De modo que en esta física y antropología sensible, en esta filología de Bellatin, también podríamos leer una noción de comunidad artística o, de un modo más radical, la asunción de una premisa que sostiene que en toda creación artística no hay meramente un genio, sino una afectación-en-común obrando, la otredad y la práctica relacional como elemento constitutivo de toda creación.

En otras palabras, como las imágenes nunca acaban de ser sino en el lenguaje, y el lenguaje nunca puede concluir sino en las imágenes visuales, Bellatin ha llegado a la conclusión de que esa (im)potencia bipolar también gobierna al sujeto (nadie puede ser “más yo que yo mismo” salvo que sea radicalmente “otro”) y al mundo (Desde *Shiki Nagaoka* en adelante, todos sus experimentos estéticos se proponen demostrar bajo distintas condiciones un resultado similar: la fuerza de ficción de lo inexistente es lo que otorga un aura de realidad y de existencia al mundo, por más autónomo que este se presente y, valga la paradoja, es la fuerza de lo real y de lo existente lo que otorga un aura de irrealidad y de imaginación al mundo).

Por tales razones, sus procesos u operaciones figurales no responden a una lógica de lo *auto* (lo propio como fuerza, el atletismo del “yo”, la acción vuelta sobre sí o por sí) sino de lo *trans*: una experiencia que atraviesa y une, a la vez, lo uno y lo otro, lo singular y lo múltiple, produciendo la emergencia de una vida/escritura *im*-propia: compuesta y bipolar sin solución sintética posible. Este movimiento supone una transfiguración de la imagen de autor o del artista, como de la literatura, que no debería entenderse como un mero cuestionamiento estético o teórico, sino como un pliegue o vuelta íntima, es decir, como un fenómeno antropológico y ético, que más allá del vértigo que compone su ambición y lo singularar de su desmesura, no deja de presentarse como una gran obra, pero comunitaria.

En el último diagrama íntimo que Bellatin traza sobre su sistema, lo que se descubre es todo un sitio-guión un tanto mortuorio por las experiencias trans e imaginarias que supone, pero que a la vez restituye la vida a la experiencia filológica, material y sensible de la escritura y del cuerpo. Lo que el escritor ya había formulado,

por cierto, con una gravedad asombrosa: “Quiero, a partir de ahora, reproducir las imágenes fragmentadas que me rodean y que no llevan, como mi vida, a ninguna parte. Aunque para lograrlo deba usar, quizá por última vez, mi gracioso traje de pequeña muñeca de fantasía” (*El gran vidrio*, 165).

Bibliografía

1. Estudio bibliográfico sobre la obra de Mario Bellatin

1. ARCHIVOS

1983-1987 *Cuaderno de teología*. Cuadernillo manuscrito, digitalizado por Leo Cherri. Colección: Archivos de Mario Bellatin. Disponible en: Área de Crítica Genética y Archivos de Escritores de la Universidad de La Plata, Bs. As

1993 *Cuaderno de tapas rojas*. Cuadernillo mecanografiado y compuesto por recortes de diarios y revistas, digitalizado por Juan Pablo Cuartas. Colección: Archivos de Mario Bellatin. Disponible en: Área de Crítica Genética y Archivos de Escritores de la Universidad de La Plata, Bs. As. Contiene las siguientes reseñas, críticas o entrevistas, en orden de aparición:

- Javier Arévalo (entrevistador), “*Efecto invernadero: nuevo estilo de la novela en Mario Bellatin*”. *El comercio*, “Cultural”, 4 de diciembre de 1992.

- Mauricio Medo, “El efecto Bellatin”, *El comercio*, 21 de diciembre de 1992.

- Rocío Santisteban (entrevistadora), “Detesto a los escritores morales”. *El comercio*, Suplemento “Somos”, diciembre, pp.: 17-19.

- Ramón Mujica Plinilla, “Bellatin: vanguardia tormentosa”. *Expreso*, “Editorial”, 30 de diciembre de 1992.

- Marcela Garay, “El último libro del ‘92. Estética del distanciamiento”. *El Peruano*, 30 de diciembre de 1992.

- Cristian Vallejo, “De una nueva ficción”. *La república*, 14 de febrero de 1993.

- Carina Moreno, “Bellatin en su invernadero”. *La república*, suplemento “El cultural” [sin fecha visible]

- A. Cueto, “Cuerpos y sombras”. *La república*, suplemento “El cultural”, 10 de enero de 1993.

- Juan Betanzos, “*Efecto invernadero* de Mario Bellatin”. *Caretas* n° 1242.

- Tapa de *Las mujeres de sal*

- [No se lee autor], “Las mujeres de Bellatin”. *El comercio*, 2 de noviembre de 1986.

- M.S., “Las mujeres de Bellatin”. *Papel quemado*.

- Miguel Ángel Guamán, “Reseña”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1986.

- [No se lee autor], “Reseña”. *Casa de las américas*, n° 164.
- [No se lee autor], “Inminente novelista”. *La gente*.
- José Paz, “En estado de trance”, *Revista de actualidad*, 2 de marzo de 1987.
- Miguel Almereyda, “Las mujeres de sal”. *El bostezo del lagarto*, [sin fecha]
- Claudio Fabián Baschuk, “Las mujeres de sal” [Sin datos editoriales].
- [No se lee autor], “Las mujeres de sal”. *La voz*, “El cultural”, 3 de diciembre de 1986.
- Jorge Cornejo Polar, “Las mujeres de sal y el juego de la obra abierta”. *Crítica* [sin datos de número o fecha].
- Jorge Salazar, “Las mujeres de sal”. *Caretas* n° 17, 1986.
- “Las mujeres de sal y la pura invención literaria” [entrevista]. *La república*, suplemento “Cultural” n° 23, 17 de octubre de 1986.

2. LIBROS, TEXTOS Y ACCIONES PLÁSTICAS²⁴¹

- 1986 *Las mujeres de sal*. Lima: Lluvia Editores.
- 1992 *Efecto invernadero*. Lima: Jaime Campodónico.
- 1993 *Canon perpetuo*. Lima: Jaime Campodónico.
Black-out (Los cadáveres valen menos que el estiércol). Adaptación teatral de *Poeta ciego* por Gustavo Frigeiro, con participación en la obra de Karim Elmore y Mario Bellatin. Lima.
- 1994 *Salón de belleza*. Lima: Jaime Campodónico.
- 1995 *Damas chinas*. Lima: El Santo Oficio.
Tres novelas. Lima: El Santo Oficio (contiene: *Salón de Belleza*, *Efecto invernadero* y *Canon perpetuo*).
- 1996 *Salón de belleza y Efecto invernadero*. México: CONACULTA-Ediciones El Equilibrista.
- 1998 *Poeta ciego*. México: Tusquets Editores.
- 1999 “La mirada del pájaro transparente”, en David Miklos (comp.), *Una ciudad mejor que esta: antología de nuevos narradores mexicanos*. México: Tusquets.
“Formotón asai”²⁴² *Fractal*, vol. 4, n. 14, pp. 67-82. Disponible en: <http://www.mxfractal.org/F14bella.html>
Salón de belleza y Damas chinas. Lima: Peisa.

²⁴¹ No consignaremos las reediciones de los textos o sus traducciones a otros idiomas, a excepción de textos que aparecen primero en revistas y luego en formato libros, y las obras reunidas que poseen una importancia específica. Con esto último, además de las *Obras reunidas 1 y 2*, nos referimos a *Tres novelas* –puesto que es la primera vez que Bellatin reunió su obra– y *Salón de belleza y Efecto invernadero* (puesto que es el primer texto que edita en México). Para una argumentación más profunda sobre estas ediciones ver la primera parte de la tesis y el capítulo 5, respectivamente.

²⁴² Bloque textual similar al encontrado en “La enfermedad de la sheika” en *El gran vidrio*.

- 2000 *Flores*. Santiago: Chile, Matadero-Lom // Barcelona: Anagrama. Premio Xavier Villaurrutia.
El jardín de la señora Murakami. Oto no-Murakami monogarati. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú.
Escuela dinámica de escritores. México. Dirección hasta 2010.
- 2001 *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Reconstrucción iconográfica de Ximena Berecochea. Barcelona: Ed. Sudamericana.
La escuela del dolor humano de Sechuán. México: Tusquets Editores.
El jardín de la señora Murakami. Oto no-Murakami monogarati. Barcelona: Tusquets
- 2002 *Jacobo el mutante*. Fotografías de Ximena Berecochea. México.: Alfaguara.
 “Mutantes”, en *Letras libres*, 31 de agosto de 2002. En web: <https://www.letraslibres.com/mexico/cortos-chilangos>
 “Madre e hijo”,²⁴³ en *Letras libres*, 31 de diciembre de 2002. En web: <https://www.letraslibres.com/mexico/madre-e-hijo>
- 2003 “La mirada del pájaro transparente”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 80 pp. 197-205. Disponible en: https://www.persee.fr/docAsPDF/carav_1147-6753_2003_num_80_1_1417.pdf.
Perros héroes. Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta y dos Pastor Belga Malinois. México: Universidad del Claustro de Sor Juana.
 “Margo Glantz y su golem preferido”,²⁴⁴ en Celina Manzoni (comp.), *Margo Glantz: narraciones, ensayos y entrevista*. Valencia: Excultura. (Colección Entramados), pp. 155-160. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- 2004 *Escritores duplicados/Doubles d'écrivains*. México/París: Landucci Editores. Edición en formato foto-libro del *Congreso de dobles de escritores* realizado en la embajada de México en París en 2003.
 “Underwood portátil. Modelo 1915”. *Revista Fractal* n° 32, año IV, enero-marzo. Otras ediciones: (2005), Lima: Sarita Cartonera.
- 2005 *Lecciones para una liebre muerta*. Bs. As.: Anagrama.
La escuela del dolor humano de Sechuán. Bs. As.: Interzona;
Obra reunida. Bs. As.: Alfaguara. Reúne: Salón de belleza, Efecto invernadero, Canon perpetuo, Damas chinas, La escuela del dolor humano de Sechuán, El jardín de la señora Murakami, Bola negra, Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción, La mirada del pájaro transparente, Flores y Underwood portátil modelo 1915.
Underwood portátil. Modelo 1915. Lima: Sarita Cartonera.
- 2006 *El arte de enseñar a escribir*. México: FCE.
La jornada de la mona y el paciente. México: Almadia.

²⁴³ Secuencia textual similar a la titulada “Mi piel luminosa” en el *Gran vidrio*.

²⁴⁴ Bloque textual similar a *Pasante de notario*.

- La mirada del pájaro transparente*. Bs. As.: Mansalva.
- 2007 *El gran vidrio: tres autobiografías*. Bs. As.: Anagrama. Premio Mazatlán de Literatura.
La jornada de la mona y el paciente. Bs. As.: Eloísa Cartonera. // Oaxaca: Almadía.
- 2007-2008 “Una cabeza picoteada por los pájaros”. *Otra parte*, núm. 13. Disponible en: <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-13-verano-2007-2008-0>.
- 2008 *Condición de las flores*. Bs. As.: Entropía.
Demerol, sin fecha de caducidad / Iturbide, Graciela. *El baño de Frida Kahlo*. México, RM.
Las dos Fridas. México: CONACULTA – Random House Mondadori
“Kawabata, el brazo del abismo”. *La nación, ADN*, 12 de abril.
- 2009 *Biografía ilustrada de Mishima*. Bs. As.: Entropía.
Los fantasmas del masajista. Bs. As.: Eterna Cadencia.
Invernadero. Bs. As. 92 min. Actuación en el film dirigido por Edgardo Castro, junto a Marcela Castañeda, Graciela Goldchluk, Laura Petrecca y Margo Glantz.
- 2010 *El pasante de notario Murasaki Shikibu*. Bs. As.: Postales Japonesas. // Santiago de Chile: Cuneta.
- 2011 *Disecado*. México: Sexto piso. // Bs. As.: Mansalva. Premio de narrativa Antonin Artaud.
“El perro de mi amigo Javier” y “Un hombre-loro”. En *El coloquio de los perros. Revista de Literatura*. Dossier: Mario Bellatin, el experimento infinito.
La clase muerta. México: Alfaguara.
“¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan”. En: Bellisco, Manuel y otros. *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga-CENDEAC.
- 2012 *El libro uruguayo de los muertos*. México: Sexto piso.
The Hundred Thousand Books of Mario Bellatin. Kassel: Documenta und Museum Fridericianum.
Bola negra – el musical de Ciudad Juárez. México, 56 min. Dirigida con Marcela Rodríguez.
“The true is a fascist concept: Mario Bellatin interviews Alain Robbe-Grillet”. *Molossus* 1 (2012).
- 2013 “Antiprólogo. Trilogía de lo infinito a través de un espejo curvo”. En: Link, Daniel. *Exposiciones. Tres novelitas pequeñoburguesas*. Bs. As.: Blatt & Ríos (ebook), pp. 3-25, 2013.
“El Cardenal y el Tapacaminos: un vacío poblado de nada”. *Letras libres*. En línea: letraslibres.com/revista/cuento/el-cardenal-y-el-tapacaminos-un-vacio-poblado-de-nada
En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta. Córdoba: La Sofía Cartonera.
El hombre dinero. Sexto piso: México DF.

- Gallinas de madera*. Madrid: Sexto Piso.
- Textos salvajes*. La Habana: Casa de las Américas. Reúne: Salón de Belleza, Flores y El gran vidrio.
- 2014 *Cine-vivo*²⁴⁵
- Obra reunida 2*. México: Alfaguara. Reúne: Escribir sin escribir, Visita con fiebre, Lecciones para una liebre muerta, El gran vidrio, Poeta Ciego, El auto del señor Dufó, Disecado, El pasante de notario Mirasaki Shikibu, Registro de las flores, El libro uruguayo de los muertos, La jornada de la mona y el paciente, En las playas de Montauk las moscas suelen crecer más de la cuenta, En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta, Quechua, Un cierto juchitán para graciela iturbide, Demerol sin fecha de caducidad, Giradores en torno a mi tumba, Los cien mil libros de Bellatin).
- Jacobo reloaded*. Ilustraciones de Zsu Szkurka. México: Sexto Piso.
- “Brasil”. *Cantera (Revista Literaria)*, núm. 1, enero.
- 2015 “Conocí a Aldo Chaparro”. *Aldo Chaparro*. http://aldochaparro.com/wp-content/uploads/2014/05/010_Conoci_a_Aldo_Chaparro.pdf
- Retrato de Musolini con familia*. México: Alfaguara.
- 2016 “Algo que funciona sin funciona”. *Diecisiete, teoría crítica, psicoanálisis, acontecimiento*, núm. 7. Disponible en: <https://journals.17edu.org/index.php/diecisiete/issue/view/15/showToc>
- 2017 *Carta sobre los ciegos para uso de los que pueden ver*. Bs. As.: Alfaguara.
- Bola negra*. Ilustraciones de Ricardo Liniers Siri. México: Sexto Piso.
- 2019 *La realidad que intenta parecerse*. Bs. As.: Publicaciones del Teatro Nacional Cervantes, 2019.
- Un kafkafarabeuf*. Ilustración de Claudio Romo. Santiago de Chile: Erdosain editores.
- 2020 *El libro, la mola, el monstruo*. La Plata: Club Hem, 2020.
- Ojos flotantes, mojados, limpios*. Ilustrado por Sebastián Maturano. Córdoba: Borde Perdido.
- El palacio*. Bs. As.: Marciana. / México: Sexto Piso.
- 2021 *Placeres*. Fotografías de Zukofsky. México: Gato negro.

3. ANTOLOGÍAS

²⁴⁵ *Cine-vivo* en realidad carece de una “fecha” de publicación o presentación como el resto de las obras. Su primera aparición fue en 2014, con motivo del vigésimo aniversario de *Salón de belleza*, estimamos que en La Plata. Sin embargo, se ha realizado en distintas ocasiones (otra vez en La Plata, en Buenos Aires, en Puebla, en D.F). En cada edición el texto cambió. No al decir de las obras de teatro o de las performances pues cada realización es única, sino en un sentido literal: el texto es siempre diferente, mientras que el fragmento audiovisual siempre es el mismo.

- 1997 LEONARDO DA JANDRA Y ROBERTO MAX. *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin del milenio*. México: Joaquín Moritz
- 1999 DAVID MIKLOS (comp.). *Una ciudad mejor que esta*. México: Tusquets.
- 2000 EDMUNDO PAZ SOLDÁN Y ALBERTO FUGUET (coord.). *Se habla español*. Miami: Alfaguara USA.
BRADU, FABIENNE (coord.). *Impresiones del porvenir*. México: Expo Hannover.
- 2001 MAURICIO CARRERA, BETINA KEIZMAN (ed.). *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nueve narradores mexicanos*. México: Lectorum-CONACULTA.
Día de muertos. Barcelona. Barcelona: Plaza & Janes.
- 2003 MARTÍN SOLARES (selección). *Nuevas líneas de investigación: 21 relatos sobre la impunidad*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- 2004 EDUARDO ANTONIO PARRA (selección). *Los mejores cuentos mexicanos: edición 2004*. México: Joaquín Moritz.
- 2009 JAVIER GUERRERO Y NATALIE BOUZAGLO (comp.). *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América latina*. Bs. As.: Eterna Cadencia.
- 2010 ALEJANDRO TOLEDO (prólogo). *Solo Cuento II*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
MARIO BELLATIN (presentación). *Historias del espejo. Narrativa austriaca poskafkiana*. México: CONACULTA.
- 2013 SANDRA LORENZANO (ed.). *Pasiones y obsesiones: secretos del oficio de escribir*. México: FONCA – Universidad del Claustro de Sor Juana.
- 2015 JORGE CARRIÓN Y REINALDO LADDAGA (ed.). *Riplay. Historias para no creer*. Bs. As.: Adriana Hidalgo.
MARIO BELLATIN (comentario). *Antología de letras, dramaturgia, guión cinematográfico y lenguas indígenas: generación 2014-2015, primer periodo*. México: CONACULTA.
- 2017 ANAMARI GOMÍS (comp.). *Dejar la huella: perros de papel, de la memoria, de la imaginación*. México: Cal y Arena.

4. ENTREVISTAS²⁴⁶

- 1992 “Efecto invernal: nuevo estilo de la novela en Mario Bellatin”. *El comercio*, “Cultural”, 4 de diciembre, pp.: C12. Por JAVIER ARÉVALO.
- 1992 “Detesto a los escritores morales”. *El comercio*, Suplemento “Somos”, diciembre, pp.: 17-19. Por ROCÍO SILVA SANTISTEBAN.
- 1993 “Canon perpetuo tiene una identidad libre de denominaciones”. *El comercio*, “Cultural”, 21 de diciembre. pp.: C8. Por JAVIER ARÉVALO.

²⁴⁶ Debido a la cantidad de entrevistas del escritor no adoptamos aquí un criterio de exhaustividad. Apenas consignamos las utilizadas en la Tesis que, naturalmente, consideramos las más importantes.

- 1995 “Deseo la ambigüedad: Mario Bellatin y *Salón de belleza*”. *La república*, 1 de enero, pp.: 25-26. Por JORGE COAGUILA.
- 2000 “Mario Bellatin, un escritor de ficción”. México, Colonia Roma, marzo. Por GRACIELA GOLDCHLUK. Disponible en filologiaunlp.files.wordpress.com
- 2001 “Mario Bellatin en el sillón”. *Caretas*, 21 de junio. Por NARVÁEZ.
 “Mario Bellatin: partir de cero”. *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*. México: Lectorum, FONCA-CONACULTA. Por MAURICIO CARRERA Y BETINA KEIZMAN
 “Entrevista con Mario Bellatin”. *Confluencia* vol. 20, núm. 1: 197-204, publicada en 2004. Por EMILY HIND.
 “Crean la Escuela Dinámica de Escritores”, *El universal*, 6 de agosto, <https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/13598.html>.
- 2003 “Estrenan *La Escuela del Dolor Humano de Sechuán*”. Por PACHECO COLÍN, RICARDO. Disponible en www.cronica.com.mx
- 2004 “Bellatin Planet”. *Página 12*, “Radar Libros”. 19 de Septiembre. Por GRABIEL OGOSIN.
- 2005 “Cómo adiestrar a la literatura”. *Revista Ñ*, 27 de agosto. POR MATILDE SÁNCHEZ
 “Entrevista a Mario Bellatin”, en *The Closed Hand: Images of the Japanese in Modern Peruvian Literature*. West Lafayette, IN: Purdue, UP, 2012, pp.: 220-232. Por REBECCA RIGER TSURUMI.
- 2006 “Entrevista a Mario Bellatín”. Por FERMÍN RODRÍGUEZ. *Hyspamérica. Revista de literatura*, vol. 35, pp. 63-69.
 “Entrevista a Mario Bellatin”. Por RAMIRO LARRAIN. *Orbis Tertius*, año XI, núm. 12.
 “Entrevista a Mario Bellatin”. Por EZIO NEYRA MAGAGNA. *Letras s5*, 1 de junio.
 “Señas particulares”. Por PATRICIO LENNARD. *Página 12*, “Radar libros”, 10 de diciembre.
- 2007 “Entrevista a Mario Bellatin: ‘cada libro mío tiene un yo fantasmagórico’”. *El país*, 9 de junio.
 “Escribo para saber quién soy: Bellatin”. Por YANET AGUILAR SOSA. *El universal*, 29 de junio.
 “Mario Bellatin: ‘La escritura no tiene nacionalidad’”. Por FRANCISCO MELGAR. *El Comercio*, 29 de octubre. Disponible en: <http://www.elcomerciooperu.com.pe>
 “Diálogo de la lengua. Volpi y Bellatin mano a mano”. Por CARIDAD PLAZA. *Quorum*, n° 19, 3 de diciembre, pp. 108-119.
- 2008 “Los secretos de la Escuela de Escritura de Mario Bellatin”. Por GUIDO CARELLY LYNCH. *Revista Ñ*, 17 de noviembre.
 “Entrevista a Mario Bellatin”. Por LOS ASESINOS TÍMIDOS. *Asesinos tímidos*, agosto.

- 2009 “Entrevista a Mario Bellatin: ‘Es que eso es la escritura: El copista, el que escribe, el que escribe y no importa qué’”. Por JULIA AZARETTO. *La clé des langues*. Disponible en: <http://cle.ens-lyon.fr>
- 2010 “Bellatin y la Escuela dinámica de escritores”. *Feria Internacional del Libro*. Guayaquil. Videograbación. Disponible en Youtube.
- 2012 “No hay más escritura que la escritura”. En JULIO ORTEGA Y LOURDES DÁVILA (eds), *La variable Bellatin. Navegador de lectura de una obra excéntrica*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2012, 207-219. Por Ezio Neyra.
 “Cien mil veces Bellatin”. Por PABLO DE LLANO. *El País*, “Cultura”, 23 de junio.
- 2013 “Entrevista a Mario Bellatin”. Por ÓSCAR GARDUÑO. *Revista Replicante*. Disponible en: <http://revistareplicante.com/entrevista-con-mario-bellatin/>
 “Bola negra, el musical de Ciudad Juárez ‘un homenaje a jóvenes víctimas de grupos de poder’”. *La jornada*, Espectáculos. 16 de enero. Por MERRY MACMASTERS.
- 2014 “Mantener el no-tiempo y el no-espacio”. Por INÉS SÁENS. *Fractal*, n° 72.
 “Me siento escritor, cuando voy describiendo”. Por ALICIA ORTEGA. *Entrevista pública en la Universidad Andina Simón Bolívar*. 7 de octubre. Disponible en: <https://www.uasb.edu.ec/web/spondylus/contenido?mario-bellatin-34me-siento-escriptor-cuando-voy-describiendo-34>
 “Entrevista a Mario Bellatin”. Por ALEJANDRO ARTURO MARTÍNEZ y RENNYER GONZÁLEZ MARTÍNEZ. *La cantera*, núm. 1.
- 2015 “Bellatin y Japón: una entrevista”. Por MATT CHIAPE. *The Bar Buenos Aires Review*, 12 de mayo.
 “La serpiente que no se mordió la cola”. Por CRISTOPHER YESCAS y EMILIANO DE LA ROSA. *Primera página. Revista literaria*, 4 de julio.
 “Mario Bellatin: ‘el hecho literario no sirve’”. Por ELIZA FUENZALIDA. *El comercio Perú*, 15 de diciembre.
- 2016 “Debate con Margo Glantz, Mario Bellatin y Julián Herbert”. Por DAVID MARCIAL PÉREZ. *El País*, 27 de noviembre.
- 2017 “Mario Bellatin se despoja de todo”. Por MARCELA AYORA. *La nación*, 24 de diciembre.
 “Mario Bellatin, perruno y enfermo de varios males”. Por PAULA MÓNACO FELIPE. *Paulamónacofelipe.com*, 11 de febrero.
- 2018 “Mario Bellatin: ‘las redes sociales son fangosas’”. Por JUAN CALDERÓN Baiocchi. *Peru 21*, Cultura, 31 de julio.
 “Mario Bellatin y el descubrimiento del mundo a través de la escritura”. Por JOSÉ QUEZADA ROQUE. *Chilango*, 18 de julio.
 “Mario Bellatin: ‘el monopolio, aplicado a la cultura, es algo terrible’”. Por MAURO LIBERTELLA. *Clarín*, 19 de agosto.

- “Mario Bellatin: ‘me sorprende que los escritores quieran opinar de todo’”. Por DANIEL GIGENA. *La nación*, 21 de agosto.
- “Entrevista Pública a Mario Bellatin”. Por LEO CHERRI. *Coloquio Literatura y margen: Mario Bellatin*, 22 de agosto. Disponible en el canal de Youtube del PELCC.
- 2020 “Mario Bellatin: ‘cada lector debe inventar el libro que necesita’”. Por GUSTAVO PABLOS. *Barbaria.com.ar*.
- “Entrevista a Mario Bellatin”. Por GINNA SARACENI. *Literatura hoy desde la BLAA*. Disponible en Youtube, canal Banrepcultural.
- 2021 “‘De cuando en cuando la literatura tiende a estandarizarse’: Mario Bellatin”. Por HÉCTOR GONZÁLEZ. *Aristegui Noticia*, 27 de abril.
- “El multiverso literario de Mario Bellatin”. Por DANIELA RAMÍREZ GARCÍA Cervantes. *Silgonuevo.mx*, 20 de mayo.

5. CRÍTICA ACADÉMICA Y RESEÑAS PERIODÍSTICAS²⁴⁷

- AAVV (2011) “Monográfico: Mario Bellatin: El experimento infinito”, *El coloquio de los perros. Revista de literatura*. Coordinado por Alejandro Hermosilla Sánchez. En web: <https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/uploads/2/5/3/3/25330873/el-coloquio-de-los-perros-mb.pdf>.
- . (2012). *La variable Bellatin. Navegador de lectura de una obra excéntrica*. Edición a cargo de Julio Ortega y Lourdes Dávila. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- . (2018). *Mario Bellatin en su proceso: los gestos de la escritura*. Edición a cargo de Alejandro Palma y otros. Bs. As., Prometeo, 2018.
- . (2018). *Coloquio internacional literatura y margen: homenaje a Mario Bellatin*. Edición a cargo de Leo Cherri y Max Gurian. Sáenz Peña: Eduntref (en prensa).
- . (2020). *Bellatin y las formas de la escritura*. Edición a cargo de Héctor James. North Carolina: The University of North Carolina Press.
- ÁLVAREZ LOBATO, CARMEN (2015) *Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y el cine*. México: UNAM, epub.
- Arrieta Domínguez, Daniel (2015). *Intertextualidad, dialogismo y poética cognitiva en la novela contemporánea: Bernardo Carvalho, Eduardo Lago y Mario Bellatin*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid
- BERECOCHEA, XIMENA (2010). *Texto e imagen en la narrativa mexicana contemporánea. El efecto de interdiscipliniedad en seis novelas*. Tesis Doctoral. University of Toronto.
- BUDASSI, SONIA (2010). “Autonomía, histeria y continuidad”. *Bazar Americano*, “reseñas”, abril/mayo.

²⁴⁷ Para que sea mejor la consulta doptamos aquí un criterio alfabético. Naturalmente, la creciente producción crítica sobre la obra de Bellatin volvió dificultoso aspirar a una exhaustividad bibliográfica.

- BRIZUELA, NATALIA (2014). *Depois da fotografia. Uma literatura fora de si*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco.
- CASTAÑEDA, EDUARDO (2010). Mario Bellatin, la magia de *nowhere land*. *Plaza de Libros. Escritores latinoamericanos contemporáneos*. Disponible en: <http://www.puntog.com.mx/2001/20010223/ENB230201.htm>
- MARIO CÁMARA (2017). “Nuevos territorios: vida, literatura y desubjetivación”. *Revista iberoamericana*, vol. LXVIII, núm. 261, octubre-diciembre, pp. 801-812.
- CAMENEN, GERSENDE (2013) “Les étranges texte-images de Mario Bellatin – Fiction biographique et photographie”. Actas del coloquio *Photolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités*, NYU, Paris, 26 & 27 octobre 2012. Disponible en: <http://www.puntog.com.mx/2001/20010223/ENB230201.htm>
- CASTILLO GARCÍA, MARÍA ESTHER (2006). “Los egos de Mario Bellatín en *El libro uruguayo de los muertos. Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*”. *Este lunes* núm. 39. Disponible en: <http://otrolunes.com/39/este-lunes/los-egos-de-mario-bellatin-en-el-libro-uruguayo-de-los-muertos/>
- CHEJFEC, SERGIO (2004). “Cuados de una instalación”. *BazarAmericano* (14).
- CHERRI, LEO Y CUARTAS JUAN PABLO (2017). “El nombre del universo: primeros apuntes sobre el *Cuaderno de Teología* de Mario Bellatin”. *Manuscritica. Revista de Crítica Genética*, núm. 33. En web: <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/index>
- CHIMAL, ALBERTO (2007). “Registro de imposibles”, *Las historias*. Disponible en <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/registro-de-imposibles/>
- CIPRESTE, KARLA FERNANDES (2014). “Fotografía deslocada e experiência estética em Mario Bellatín”. *Aletria*, vol. 24, núm. 2, pp. 189-202.
- CONDE, LAURA (2013). “Mario Bellatin: una escritura tridimensional”. *Actas de las VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética "Las lenguas del archivo"*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 2013. Disponible en: <http://goo.gl/3VbB9B>.
- COTTE BOTERO, ANDREA (2014). *Mario Bellatin: el giro hacia el procedimiento y la literatura como proyecto*. Tesis Doctoral: University of Pennsylvania.
- CORTES ROCCA, PAOLA (2013). “La insoportable levedad del yo. Iturbide y Bellatin en *El baño de Frida Kahlo*”. *Filología*, núm. 44, pp.: 5-22.
- . (2016). “Flores de papel. Cruces entre la fotografía y la literatura”. *Cuadernos de literatura*, vol. XX, núm 40, jul-dic, pp: 241-252.
- CUARTAS, JUAN PABLO (2014). *Los comienzos de Mario Bellatin: tiempo y consistencia en Efecto invernadero*. Tesina. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- . (2018). “El testigo y el intérprete en *Poeta ciego* de Mario Bellatin”. *Escritural. Écriture d'Amérique Latine*, núm. 10.
- CUARTAS, JUAN PABLO Y GRACIELA GOLDCHLUK (2014). “La fe literaria”. *Fractal*, núm. 72, pp.: 129-140.
- DELGADO SERGIO (2011). “Estética, política y sensación de muerte en *Salón de Belleza* de Mario Bellatin”. *Revista Hispánica Moderna* vol. 64, núm. 1, pp.: 69-80.

- DE LOS RÍOS, VALERIA (2015). “Analogías: Fotografía y literatura en Mario Bellatin”. *TRANS*, núm. 19. En web: <http://trans.revues.org/1089>
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER (1997). “Reseña de *Salón de belleza/Efecto invernadero* de Mario Bellatin”. *Vuelta*, núm. 243, p. 41.
- . (1998). “Dispersión multitudinaria”. *Letras libres*, <https://www.letraslibres.com/vuelta/dispersion-multitudinaria-leonardo-da-jandra-y-roberto-max>
- (2001). “Shiki Nagoaka y Flores, de Mario Bellatin”. *Letras libres*. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/shiki-nagoaka-y-flores-mario-bellatin>
- DONOSO MACAYA, MARIA DE LOS ÁNGELES (2010). *La vanguardia y sus retornos: confabulaciones del presente en cuatro escritores latinoamericanos*. Tesis Doctoral, Washington University in St.
- . (2016). “Variations of ‘Frida’: Graciela Iturbide, Mario Bellatin and La Chica Boom”, en Matthew Bush y Tania Gentic (ed.), *Technology, literature, and digital culture in Latin American: mediatized sensibility in a globalized era*. New York: Routledge.
- EPPLIN, CRAIG (2009). “Mario Bellatin’s Museum of Literature”, *Limits of the books: interfaces of literary culture in contemporary Latin American*. Dissertation in Roman Languages. University of Pennsylvania.
- FERREIRA, CÉSAR (2003). “Reseña de El jardín de la señora Murakami”. *World Literature Today*, núm. 77 (1), pp.: 153-54.
- FIERROS, GUSTAVO (1999/05/31). “Afanés polémicos”. *Letras libres*. En web: <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/afanes-polemicos>.
- GARCÍA MARIANO (2017) “Textoplasma: la imagen como fantasma de la escritura en la obra de Mario Bellatin”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 27.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Bs. As.: Fondo de Cultura Económica.
- GLANTZ, MARGO (2003). “Los perros héroes de Mario Bellatin”. *La jornada*, Cultura, 5 de junio.
- GORODISCHER, VIOLETA (2012). “Y mañana será Aira”. *Radar libros*, suplemento de Página /12, domingo 27 de mayo. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4682-2012-05-30.html>
- GOLDCHLUK, GRACIELA. (2010). “¿Dónde sucede la literatura? Libro, manuscrito y archivo en Manuel Puig y Mario Bellatin”. *El hilo de la fábula*, año 7/8, núm. 8/9, agosto, pp. 92-99.
- . (2011). “El realismo minimalista de Mario Bellatin: lecciones y proposiciones”. *El coloquio de los perros*. Dossier: *Mario Bellatin: El experimento infinito*.
- . (2017). “La desescritura del dolor en la obra de Mario Bellatin”, en Cécile Quintana (coord.). *La escritura del dolor en América Latina*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines - Archivos. p. 31-40. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.541/pm.541.pdf>

- GUISTI HANZA, ARIANNA (2015). *Entre el corsé y el exprimidor de nariz: un análisis de los instrumentos de la representación en dos foto-novelas de Mario Bellatin*. Tesis de Licenciatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- HOYOS, HÉCTOR (2015). *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*. New York: Columbia University Press.
- HUAMÁN, MIGUEL ANGEL (1987). "Mujeres de Sal". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 13, núm. 25: pp. 253-255.
- IWASAKI, FERNANDO. "Prosa peruana actual: Campeones del sufrimiento". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/fernando_iwasaki/prosa_actual_campeones/.
- LADDAGA, REINALDO (2007). "Teatros y escuelas". *Espectáculos de realidad, ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- JASINSKI, ISABEL (2015) "La ficción como cuerpo en *Disecado* de Mario Bellatin". *Orillas*, núm. 4.
- LEMUS, RAFAEL (2007). "La jornada de la mona y el paciente, Mario Bellatin". *Letras libres*, abril. Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-jornada-de-la-mona-y-el-paciente-de-mario-bellatin>>.
- LINK, DANIEL (2009). "América", *Fantasmas: imaginación y sociedad*. Bs. As.: Eterna Cadencia.
- . (2008). "Post Scríptum". En Mario Bellatin, *Condición de las flores*. Bs. As.: Entropía.
- . (2012). "El escritor como 'forma-de-vida'". *Landa*, vol. 1, núm. 1.
- . (2014). "Tres negritos. Los estudios comparados en América Latina". *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, núm. 1., pp.: 29-59.
- . (2015). "Violencia", *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Bs. As.: Eterna Cadencia. "América"
- . (2018). "Escenas", *Coloquio Literatura y margen: Mario Bellatin*. Bs. As.: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- LÓPEZ ALFONSO, FRANCISCO JOSÉ (2015). *Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*. Murcia: Universidad de Alicante.
- LÓPEZ CALVO, IGNACIO (2013). "The Death of the Author through False Translation in Mario Bellatin's Orientalised Japan". *Bulletin of Latin American Research*, vol. 32, n. 3, pp. 339-353.
- LUDMER, JOSEFINA (2010). "La ciudad en la isla urbana", *Aquí América Latina: una especulación*. Bs. As.: Eterna Cadencia.
- MARTÍN NAVARRO, ÁLVARO (2010). "La noción de precursores en los discursos narrativos a partir de las obras "japonesas" de Mario Bellatin". *Revista Iberoamericana*, vol. 21, núm. 2, pp.: 131-157.
- MACMASTERS, MERRY (2013). "Bola negra, el musical de Ciudad Juárez 'un homenaje a jóvenes víctimas de grupos de poder'". *La jornada*, Espectáculos. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2013/01/16/espectaculos/a10n1esp>.

- MONDANGA ROMERO, IGNACIO (2009). “Elizondo y Bellatin, la tradición de la ruptura”. *Guardagujas*. Disponible en: <http://guardagujas.lja.mx/2009/12/elizondo-y-bellatin-la-tradicion-de-la-ruptura>
- NOUZEILLES, GABRIELA (2016). “Arquitectura del fotolibro: escritura e imagen”. *Outra travessia*, vol. 1, núm. 21, p.: 127-144.
- NUYTS, TIJL (2019). “La dialéctica entre lo uno y lo múltiple: El sufismo de Ibn ‘Arabi en la narrativa de Mario Bellatin”. *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 34, núm. 2, pp. 37-51.
- OLLÉ-LAPRUNE, PHILIPPE (2014). “Michaux, Bellatin: escribir para explorarse”. *Fractal*, núm. 72.
- OLIVER, FLORENCE (2016). “De algunos usos de la fotografía en la literatura hispanoamericana contemporánea”, *Cuadernos de literatura*, vol. XX núm. 40, pp.: 418-436
- PALAVERSICH, DIANA (2003). “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin”. *Chasqui*, vol. 32, núm. 1, mayo, pp. 25-38.
- . (2005) “Prólogo”, en Bellatin, Mario. *Obra reunida*. México: Alfaguara.
- PANESI, JORGE (2005). “La escuela del dolor humano de Sechuán”. *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, núm. 20, abril.
- PAULS, ALAN (2005). “El problema Bellatin”. *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, núm. 20, abril.
- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO (2016). “Afterword: Mario Bellatin’s writing machines”, en Matthew Bush y Tania Gentic (ed), *Technology, literature, and digital culture in Latin American: mediatized sensibility in a globalized era*. New York: Routledge.
- PERKOWSKA, MAGDALENA (2013). *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- PREMAT, JULIO (2013). “Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo”. *Cuadernos de Literatura*, 2013, vol. 17, núm. 34, pp.: 47-64.
- . (2015). “Abecedario de *El gran Vidrio* de Mario Bellatin, entrada “Fachada”, en Walker, Carlos (comp.), *Mil Hojas*. Santiago de Chile: Hueders.
- . (2017). “Los tiempos insólitos de Mario Bellatin: notas sobre *El gran vidrio* y las radicalidades actuales”. En Matthew Bush y Luis Hernán Castañeda (eds.) *Un asombro renovado. Vanguardias contemporáneas en América Latina*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- QUESADA-GÓMEZ, CATALINA (2011). “Mutatis mutandis: de Severo Sarduy a Mario Bellatin”, *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, núm. 17-18, pp. 297-320
- QUINTANA, ISABEL (2009). “Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin”. *Revista Iberoamericana*, vol. 75, núm. 227, pp.: 487-504.
- RÍOS, MARINA (2018). *Figuraciones del arte en narraciones contemporáneas de César Aira, Diamela Eltit, Mario Bellatin, Gabriela Cabezón Cámara, e Iñaki Echeverría*. Tesis Doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

- ROSS, MARTÍN (2011). “Las presentaciones de libros y exposiciones del performer Mario Bellatin”. *El coloquio de los perros*, núm. monográfico: “Mario Bellatin: el experimento infinito”.
- RUIZ, FACUNDO (2008). Vitrinas narrativas. Mario Bellatin y el relato fotográfico”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 34, núm. 68, pp.: 201-210.
- SALINAS ESCOBAR, IVÁN (2006). “Photo et mot : les possibilités narratives de l’image”. *Trans. Revue de littérature générale et comparée*, núm. 2. En web: <http://trans.revues.org/153>
- SÁENZ NEGRETE, INÉS (2010). “El juego de la autorrepresentación. La visión del artista en *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* de Octavio Paz y *El Gran Vidrio* de Mario Bellatin”, en *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma, 19-24 de julio. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xvii_b.htm
- SÁENZ NEGRETE, INÉS y Ricardo López (2005) “Demonizar a Bellatín: las transgresiones de "Salón de belleza". *Revista de literatura mexicana contemporánea*, núm. 26, pp.: 1036-1040.
- SÁENZ NEGRETE, INÉS Y CHRISTOPH SINGLER (2014). “Marcel Duchamp/Mario Bellatín: trayectos de *El gran vidrio*”. *Iberic@l.Revue d’études ibériques et ibéro-américaines*, núm. 5.
- SANTISTEBAN, ROCÍO (2008). “Testimonio”. *San Marcos en los 80s*. Disponible en: sanmarcos1980s.wordpress.com.
- SCHETTINI, ARIEL (2005). “En el castillo de Barbazul. El caso Mario Bellatin”. *Otra parte*, núm. 6, invierno.
- SCHMUKLER ENRIQUE (2013) “Simulacro, identidad y ficción de autor en dos textos ‘japoneses’ de Mario Bellatin”. *Hispanamérica*, año 42, núm. 125 (Agosto), pp. 3-10.
- SCHMITTER, GIANNA (2016). “El formato texto-foto amalgama de Mario Bellatin, o la puesta en escena de umbrales”, en *La imagen traslúcida en los Mundos Hispánicos*. La Plata: Orbis Tertius.
- . (2017). “Construir sentidos en el umbral: el formato texto-fotoamalgama de Mario Bellatin.” *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 5, núm. 1, invierno, pp.: 16-36.
- . (2019). *Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina. Hacia una transliteratura*. Tesis Doctoral. París: Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 / La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- SPERANZA, GRACIELA (2013). “Perros Héroes”. *Atlas portátil de América Latina, Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.
- TARIFEÑO, LEONARDO (2002). “Flores, de Mario Bellatin”. *Letras libres*, 31 de marzo. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/flores-mario-bellatin>
- TSURUMI, REBECCA RIGER (2012). “Images of the Japanese in *El jardín de la señora Murakami* and *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*”. *The Closed Hand: Images of the Japanese in Modern Peruvian Literature*. West Lafayette, IN: Purdue, UP.
- VAGGIONE, ALICIA (2013). *Literatura / enfermedad. Escrituras sobre el sida en América Latina*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, 2013. Ebook.

- . (2009). "Literatura/enfermedad: el cuerpo como desecho. Una lectura de Salón de belleza de Mario Bellatin". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, núm. 227, Abril-Junio, pp.: 475-486.
- VILANOVA, NÚRIA (1996) "Dinámica de la narrativa peruana reciente". *BHS*, LXXXIII.
- VILLORO, JUAN (2002). "La conquista de la nube". *Letras libres*, 30 de junio. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/la-conquista-la-nube>
- VOLPI, JORGE (2004). "Epílogo". *Escritores duplicados / Doubles d'écrivains*. México/París: Landucci Editores
- WALKER, CARLOS (2011). "Flores, imágenes de la anomalía en Mario Bellatin", en Nora Domínguez (ed.). *Miradas y saberes de lo monstruoso*. Bs. As.: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- . (2009). "Mario Bellatin: imágenes literarias". *II Congreso Internacional "Cuestiones críticas"*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- ZAMUDIO, LUZ ELENA. "La perversión en la *naturaleza muerta* creada por Mario Bellatin". En Nora Pasternac (coord.). *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin del milenio*. México D.F.: UNAM, 2005, pp.131-43.

Bibliografía general

- AAVV (1973). *América Latina en su literatura*. Bs. As.: S. XXI-UNESCO, 1984.
- AAVV (1984). *The death of art*. New York: Haven Publishers.
- ABAD FACIOLINCE, HÉCTOR (1994). “Lo último de la sicaresca antioqueña”. *El tiempo*, 5 de junio.
- ABU WALID IBN RUSHD (AVERROES). *Gran comentario al libro Sobre el alma de Aristóteles*, en *Sobre el intelecto*. Traducción de Martínez Lorca. Madrid: Editorial Trotta, 2004.
- ACOSTA, JOSÉ DE (1589). *Histoire naturelle et morale des Indes occidentales*. Trad. J. Rémy-Zéphyr. Paris: Payot, Bibliothèque Historique, 1979.
- ADORNO, THEODOR (1974). “Reconciliación extorsionada”, *Notas sobre literatura. Obras completas, 11*. Edición de Rolf Tiedemann, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.
- ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA (1968) “Yo no soy un aculturado”. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Bs. As.: Losada, 1971.
- AGAMBEN, GIORGIO (1978). *Infancia e historia*. Bs. As.: Adriana Hidalgo, 2007.
- . (1996). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Texto.
 - . (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.
 - . (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
 - . (1999). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
 - . (2001). *Medios sin fin: notas sobre política*. Madrid: Pre-textos.
 - . (2004). *Estado de excepción. Homo Sacer, II, I*. Bs. As.: Adriana Hidalgo.
 - . (2005). *Profanaciones*. Bs. As.: Adriana Hidalgo, 2005.
 - . (2007). *La potencia del pensamiento*. Bs. As.: Adriana Hidalgo.
 - . (2008). *Signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona: Anagrama, 2010.
 - . (2009). *Desnudez*. Bs. As.: Adriana Hidalgo Editora, 2009
 - . (2010). *Ninfas*. Madrid: Pre-textos.
 - . (2013). “Por una teoría del poder destituyente”, en *Instituto Nicos Poulantzas - Juventud SYRYZA*. Atenas.
- AGUILAR SOSA, YANET (2017). “La SOGEM busca recuperar su época dorada”. *El universal*, “Vida Q”, 23 de enero. Disponible en: <http://www.eluniversalqueretaro.mx/vida-q/23-01-2017/la-sogem-busca-recuperar-su-epoca-dorada>
- AIRA, CÉSAR (1987). “Zona peligrosa”, *El porteño*, año XI, núm. 64, pp.: 66-68.
- . (1993). “Arlt”. *Paradoxa*, núm. 7. Rosario: Beatriz Viterbo, pp.: 55-71.
 - . (2001). “Particularidades absolutas”. *Nueve Perros*, año I, núm. 1, pp.: 31-39.
 - . (2002). “La nueva escritura”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 8, pp.: 165-170.

- ALTAMIRANO, CARLOS Y BEATRIZ SARLO (ed.) (1982). *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Bs. As.: CEAL.
- ALVARADO, MAITE (ed.) (2009). *Teorías y enfoques en la enseñanza de la escritura, la gramática y la literatura*. Bs. As.: FLACSO - Manantial.
- ÁLVAREZ ASIÁIN, ENRIQUE (2011). *Guilles Deleuze y el problema de la imagen. De la imagen del pensamiento al pensamiento de la imagen*. Tesis Doctoral. Universidad de Buenos Aires.
- ANDERSON, BENEDICT (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Bs. As.: Fondo de Cultura Económica.
- ANTELO, RAÚL (2005a). "A estética do abandono", en Resende, Beatriz (ed.). *A literatura latino-americana no século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, p.111-140.
- . (2005b). "Maria como desobra: a través del toque". *Revista Ramona*, núm. 57, pp.: 52-56.
- . (2006). *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Bs. As.: S.XXI.
- . (2008). *Crítica acéfala*. Bs. As.: Grumo.
- . (2008b). "La des-obra como ready-made", *Cuadernos LÍRICO*, núm. 4, pp.: 17-31.
- . (2012). "El realismo y su sombra", en Miguel Caballero Vázquez, Luz Rodríguez Carranza y Christina Soto van der Plas (ed.), *Simposio internacional: Imágenes y Realismos en América Latina*. Leiden: Universiteit Leiden. Disponible en <<https://imagenesyrealismosleiden.wordpress.com/>>.
- . (2014). "Só centros: elipses". *Chuy. Revista de estudos literários latino-americanos*, núm. 1, pp.: 3-15.
- . (2015a). *Archifilologías latinoamericanas: lecturas tras el agotamiento*. Córdoba: Editorial Universitaria Villa María.
- . (2015b). "El tiempo de una imagen, o el tiempo-con". *Cuadernos de literatura*, vol. 19, núm. 38, 376-399.
- . (2016). "Programa para un posgrado futuro". *El taco en la brea*, año 3, vol. 3, n° 3: 144-171.
- APPADURAI, ARJUN (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Bs. As.: Fondo de Cultura Económica.
- ARENAS, REYNALDO. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- ARTAUD, ANTONIN (2014). *El teatro y su doble*. Bs. As.: El cuenco de Plata.
- BADIOU, ALAIN (1998). "De la vie comme nom de l' Être". *Rue Descartes*, núm. 20, pp.: 27-34.
- . (2005). *El siglo*. Trad. Horacio Pons. Bs. As.: Manantial.
- . (2007). "Destruction, Negation, Subtraction – On Pier Paolo Pasolini". *Art Center College of Design in Pasadena*, 6 de febrero. Disponible en: <https://www.lacan.com/badpas.htm>
- BARTHES, ROLAND (1964). *Ensayos críticos*. Bs. As.: Seix Barral, 2003.
- . (1974, 1973) *El placer del texto, Lección inaugural*. Bs. As.: S. XXI, 1993.
- . (1977-1978). *Lo neutro*. Bs. As.: S.XXI, 2004.

- . (1979). “Las cosas cuajan”, en *Variaciones sobre la literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- . (1978-1979, 1979-1980). *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el College de France*. Trad. Patricia Wilson. México: S. XXI, 2009.
- . (1989). *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía. Bs. As.: Paidós, 2009.
- BATAILLE, GEORGES (1955). *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba: Alción editora, 2003.
- . (1957). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- BELTING, HANS (2002). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007.
- BENJAMIN, WALTER (1928). *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid, Taurus, 1990.
- . (1936). “La obra de arte en la época de su reproducción técnica”. *Estética y política*. Bs. As.: Las cuarenta, 2009.
- . (1989). *Obras*. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schewepenhäuser. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores.
- Libro I, Vol. 2: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Charles Baudelaire. Un lírico en la época del capitalismo, Sobre el concepto de historia*.
- Libro II, Vol. 1: *Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura; Estudios metafísicos y de la filosofía de la historia; Ensayos literarios y estéticos*.
- Libro III, *Críticas y recensiones*.
- Libro II, Vol. 2: *Ensayos literarios y estéticos – Fragmentos estéticos – Conferencias y discursos – Artículos de enciclopedia – Artículos de política cultural*
- Libro IV, Vol. 1: *Charles Baudelaire, Tableaux parisiens – Traducciones de otras partes de Les fleurs du mal – Calle de dirección única – Personajes alemanes – Infancia en Berlín hacia 1900 – Pensamientos – Sátiras, polémicas, glosas – Informes*
- . (1992). *Cuadros de un pensamiento*. Trad. Susana Mayer. Bs. As.: Imago Mundi.
- . (2004). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- BERARDI, FRANCISCO. *Fenomenología del fin*. Bs. As.: Caja negra, 2017.
- BERGER, JOHN (2004). *El tamaño de una bolsa*. Madrid: Taurus.
- . (1972). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- BERMÚDEZ, MANUEL (2001). “Entrevista a Horst Nitschack”. *Semanario Universitario*, núm. 28 de julio.
- BEUCHOT, MAURICIO (1981). *El problema de los universales*. México: Universidad Autónoma de México.
- BHABHA, HOMI (1990). *Nation and narration*. New York: Routledge.
- . (1994). *El lugar de la cultura*. Bs. As.: Manantial, 2002.
- BISHOP CLAIRE (2005). “No pictures, please: the art of Tino Seghal”. *Artforum*, núm. XVIII, 9 (mayo).

- BLANCHOT, MAURICE (1949). *La part du feu*. París: Gallimard, 1949.
- (1955). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
 - (1959). *El libro que vendrá*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1992.
 - (1970). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila.
 - (1990) *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila.
- BORGES, JORGE LUIS (1974). *Obras Completas 1923-1972*. Bs. As.: Emecé.
- BOURDIEAU, PIERRE (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Editorial Montessor.
- BOURRIAUD, NICOLAS (2004a). *Postproducción*. Bs. As.: Adriana Hidalgo.
- (2004b). *Estética relacional*. Bs. As.: Adriana Hidalgo.
 - (2009). “Altermodern: A conversation with Nicolas Bourriaud”. Por RYAN, Bartholomew. *Art in America*.
- BRETON, ANDRÉ (1928). *Nadjia*, en *Euvres completes*. Paris: Gallimard, 1988.
- BRETON, ANDRÉ Y ÉLUARD, PAUL (1938). *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Siruela, 2003.
- BOLAÑO, ROBERTO (1994). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- BUCK-MORSS, SUSAN (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor.
- (2005). *Walter Benjamin. Un escritor revolucionario*. Bs. As.: Eterna Cadencia.
 - (2017). “La forma no es formal”, en *Pasado de revoluciones*. Bs. As.: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 10 de abril.
- BUSH, MATTHEW, y CASTAÑEDA, LUIS HERNÁN. (2017). *Un asombro renovado: vanguardias contemporáneas en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- BUTLER, JUDITH (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- *Sujetos del deseo: reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*. Bs. As.: Amorrortu, 2012.
- BOYER, AMALIA (2009). “Archipelia, lugar de relación entre (geo)estética y poética”. *Nómadas*, núm. 31, pp. 13-25.
- CAILLOIS, ROGER (1962). *Medusa y Cía: pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre*. Bs. As.: Seix Barral.
- CARRIÓN, JORGE (2011) “Fábricas de escritura creativa”, *La vanguardia*, Barcelona, 26 de enero de 2011.
- CASTRO-GÓMEZ, SANTIAGO Y MENDIETA, EDUARDO (1998). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- CASULLO, NICOLÁS (comp.) (2004). *El debate modernidad-posmodernidad*. Bs. As.: Retórica Ediciones.
- CHARTIER, ANNE-MARIE y HÉBRARD, JEAN (1989). *Discursos sobre la lectura (1880-1890)*, Barcelona: Gedisa, 1994

- COCCIA, EMANUELE (2005). *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Bs. As.: Adriana Hidalgo, 2007.
- . (2010). *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie.
- CONTRERAS, SANDRA (1996). César Aira: la novela del artista. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 2, núm. 6-8, pp.: 205-216.
- . (2002). *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- . (2010). "En torno a las lecturas del presente", en Alberto Giordano, compilador. *Los límites de la literatura*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 135-153.
- . (2014). «Preliminares del Coloquio». *Coloquio Internacional Ficciones en transición. Representaciones liminales en la literatura y la cultura visual latinoamericana contemporáneas*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario. Mimeo.
- . (2017). *En torno al realismo y otros ensayos*. Bs. As.: Nube Negra.
- COLLA, FERNANDO. *Archivos: cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers, CRLA-Archivos, 2005
- COPI (1982). *La guerra de las mariconas*. Bs. As.: El cuenco de Plata, 2010
- DALMARONI, MIGUEL (2010). "La literatura y sus restos (teoría, crítica, filosofía). A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)". *Bazar Americano*, núm. 28. Disponible en <http://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=19&pdf=si>
- DAONA, VICTORIA (2015). Las voces de la memoria en la novela argentina contemporánea: militantes, testigos e hijos/as de desaparecidos/as (2000-2014). Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Los Polvorines/Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/Instituto de Desarrollo Económico y Social
- DE DUVE, THIERRY (1998). "Kant After Duchamp", Cambridge: MIT Press.
- . (2007). "Síntoma e intuição". *Novos estudos* (79), 210-227.
- DELEUZE, GILLES (1962). *Nietzsche y la filosofía*. Madrid: Anagrama, 2002.
- . (1968). *Diferencia y repetición*. Bs. As.: Amorrortu, 2009
- . (1969). *Lógica del sentido*. Traducción de Miguel Morey. Edición Electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponible en: <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/11/Deleuze-Logica-del-Sentido.pdf>
- . (1975). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1978.
- . (1980) "Entrevista sobre *Mil mesetas*". Por Christian Descamps Didier Eribon y Robert Maggiori. *Conversaciones*. Traducción de José Luis Pardo. Edición electrónica: [philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) – Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- . (1981). *Pintura. El concepto de diagrama*. Bs. As.: Cactus, 2007.
- . (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- . (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Bs. As.: Paidós, 1987.
- . (1986). *Foucault*. Trad. José Vázquez Pérez. Barcelona: Paidós, 1987.
- . (1990). "¿Qué es un dispositivo?", en AAVV, *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, pp.: 155-161.
- . (1993). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.

- . (1995). “La inmanencia: una vida...”, en Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comp.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Bs. As.: Paidós, 2009.
- . (1999). *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, GUILLES y FÉLIX GUATTARI (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-texto, 2004.
- . (1991). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993.
- DELEUZE, GUILLES y CLAIRE PARNET (1980). *Diálogos*. Valencia: Pretextos, 1997.
- DERRIDA, JACQUES (1967). *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- . (1975). *La dissémination*. Paris: Du Seuil.
- . (1994). “Mal de archivo, una impresión freudiana” [Trad. Paco Vidarte]. *Derrida en castellano*. En internet: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>
- . (1995). “Archivo y borrador” [Trad. Viollaz, A. y Gerbaudo, A]. En: Goldchluk, G; Pené, M. (comp.) *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ed. UNL, 2013: 207-235.
- DE MAN, PAUL (1986). *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DE SOUSA SANTOS, BOAVENTURA (2009). *Una epistemología del sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: Siglo XXI.
- DÍAZ, VALENTIN (2017). *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX*. 2017. Tesis Doctoral en Literatura. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires
- . (2010). “Severo Sarduy y el método barroco”. *Confluenze: Rivista di Studi Iberoamericani*, vol. 2, núm. 1, pp.: 40-59.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2002). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Bs. As. Adriana Hidalgo.
- . (2007). “El archivo arde”. Trad. de Juan Ennis. En: Didi-Huberman, Georges, & Ebeling, Knut (2007). *Das archiv brennt*. Berlin: Kulturverl. En internet: filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf
- . (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*. Madrid: Machado libros.
- . (2013). “Cuando las imágenes tocan lo real”, en: Didi-Huberman, G., Chéroux, C. y Arnaldo, Javier, en *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- DUCHAMP, MARCEL (1958). *Marchand du Sel : écrits de Marcel Duchamp*. París : Le Terrain vague.
- . (1961). “A propósito de los ready-mades”, *Escritos. Duchamp du signe*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.
- ECHEVARREN, ROBERTO (1998). *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto*. Bs. As.: Colihue.
- EISNER, MARTIN (2011) “The Return to Philology and the Future of Literary Criticism: Reading the Temporality of Literature in Auerbach, Benjamin, and Dante”, en *California Italian Studies*, vol. 2, núm. 1.
- ESCOBAR, TICIO (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV-Museo del Barro.

- FERRATER MORA, JOSÉ. *Diccionario de filosofía*. Tomo II, L-Z. Bs. As.: Editorial Sudamericana, 1994.
- Fontcuberta, Joan (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli.
- Foster, Hal (1996). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- . (2004). "An archival impulse", *October*, núm. 110.
- García Canclini, Néstor (2010). *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Bs. As.: Katz editores.
- Galt Harpham, Geoffrey (2009). "Roots, Races, and the Return to Philology", *Representations*, núm. 106, pp.: 34–62.
- Giordano, Alberto (2010). "Presentación", en *Los límites de la literatura*. Rosario: CELA.
- . "¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica", *El taco en la brea*, año 4, núm. 5, pp.: 133–146.
- Foucault, Michel (1962). "El «no» del padre (1962)". *Revista de la asociación española de neuropsiquiatría*, vol. 14, núm. 50, 1994: pp. 483-495.
- . (1966) "Topologías". *Fractal*, num. 48, 2008.
- . (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968.
- . (1969). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1979.
- . (1970). *El orden del discurso*. Bs. As., Tusquets, 2005.
- . (1975). *Vigilar y castigar*. Bs. As.: Siglo XXI, 2005.
- . (1976). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Bs. As., Siglo XXI, 2005.
- . (1977-1978) *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Bs. As.: FCE, 2004.
- . (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: La piqueta ediciones, 1980.
- . (1982). "Pierre Boulez, l'écran traversé", en *Dits et écrits IV 1980-1988*. París: Gallimard, 1994, pp.: 219-222.
- . (1982b). *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Akal, 2005.
- . (1984). "La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad". *Nombres*, año X, nº 15 oct. 2000, pp. 257-280.
- . (1994). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Barcelona: Altaya.
- . (1999). *Estética, ética y hermenéutica: Obras esenciales, vol. III*. Barcelona: Paidós Ibérica: 364-365.
- Freud, Sigmund (1928). "Fetishism". *International journal of psycho-analysis*, núm. 10, pp.: 161-166.
- Fukuyama, Francis. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta.
- Jesi, Furio (2001). "Inattualità di Dionísio", en Andrea Cavalletti (org.). *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*. Torino: Einaudi, 2001.

- GARCÍA, JAVIER (2015). “El delito de ser otro”. *La tercera*, Santiago de Chile, 3 de jun. Disponible en <<http://www.latercera.com/noticia/cultura/2015/07/1453-637119-9-el-delito-de-ser-otro.shtml>>.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA (2009). *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Bs. As.: Fondo de Cultura Económica.
- . (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Bs. As.: Fondo de Cultura Económica.
- GASPARRI, JAVIER (2010). “Un dolor de abandono”. *El relato del sida en las cartas de Néstor Perlongher*. En *Actas del II coloquio internacional de Escrituras del yo*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina (FHyA), 18-20 de Agosto.
- GERBAUDO, ANALÍA (2006). “Derivas conceptuales (un borrador)”. *VI Coloquio de avances de Investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- . (2011). “Al margen de las garantías disciplinares, Josefina Ludmer”. *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* 9, 83-93.
- . (2015). “Algo más sobre un mítico seminario (usina teórica de la Universidad argentina de la posdictadura)”. *452°F: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 12, 132-153.
- GILMAN, CLAUDIA (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Bs. As.: S. XXI.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA (2008). “El cosmopolitismo de las literaturas periféricas”. *III congreso Celthis de Literatura Comparada*. Mar del Plata: [s.l].
- . (2009). Literaturas comparadas y literaturas latinoamericanas. Un proyecto incompleto. *Jornadas de literaturas comparadas*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- GUERRERO, GUSTAVO. *La religión del vacío y otros ensayos*. México, FCE, 2002
- GUMBRECHT, HANS ULRICHT (2007). *Los poderes de la Filología*. Universidad Iberoamericana, México.
- HALPHEN, LOUIS. *Carlomagno y el imperio carolingio*. Akal: Madrid, 1992.
- HAMACHER, WERNER (2011). *95 tesis sobre filología*. Bs. As.: Miño y Dávila Editores.
- HOBBSAWN, ERIC (1999). *Historia del siglo XX*. Bs. As.: Mondadori.
- HOLQUIST, MICHAEL (2011). “The place of philology in an age of world literature”, *Neohelicon*, núm. 38, pp.: 267–287.
- HAUSER, ARNOLD (1998). *Historia social de la literatura y el arte. Desde Grecia hasta el Renacimiento*. Madrid: Editorial Debate.
- HUYSSSEN, ANDREAS (2006). *Después de la gran división*. Bs. As.: Adriana Hidalgo.
- INGENSCHAY, DIETER (2006). “Sida y ciudadanía en la literatura gay latinoamericana”, *Desde aceras opuestas: literatura-cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana, pp.:161-182.
- IRIARTE, IGNACIO (2021). “Retóricas del sida. La Guerra Fría, Perlongher, la enfermedad y las computadoras”, en Irina Garbatzky y Javier Gasparri (eds.), *Nuestros años ochenta*. Rosario: H y A ediciones – CET y CLI, pp.: 113-142.
- JAMESON, FREDERIC (1992). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Bs. As.: Paidós.

- JAMÍS, RAUDA (1988). *Frida Kahlo*. Barcelona: Circe, 1995.
- JÁUREGUI, CARLOS (2008). *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina. Ensayos de Teoría Cultural*. MADRID: IBEROAMERICANA.
- JEREZ, FRANCISCO DE (1534). “Verdadera Relación de la Conquista del Perú llamada la Nueva Castilla Conquistada por Francisco Pizarro”. *Crónicas de la Conquista del Perú*. Le Riverend, J. (ed.). México: Editorial Nueva España S.A., 1965: pp. 29-124.
- KAMENSZAIN, TAMARA (2007). *La boca del testimonio*. Bs. As.: Editorial Norma.
- KANTOR, TADEUSZ (1944-1986). *Teatro de la muerte y otros ensayos*. Barcelona, Alba editorial, 2010.
- KAWABATA, YASUNARI (1961). *La casa de las bellas durmientes*. Bs. As.: Emecé, 2011.
- KRISTEVA, JULIA (1981). "Poesía y Negatividad". *Semiótica 2*. Madrid: Editorial Fundamentos, pp.: 55-93.
- KODAMA, MARÍA (2012). “Con paciencia oriental”. *Perfil*, 11 febrero. Entrevista por Omar Genovese.
- KOHAN, MARTIN (2005). “Lo más breve de lo breve”. Michel Lafon et al (editores), *César Aira, une révolution*. Grenoble : Université Stendhal - Grenoble 3.
- LACAN, JACQUES. *Seminario V. Las formaciones del Inconsciente: 1957-1958*. Bs. As.: Paidós, 2009.
- . (1963). “Los nombres del padre (clase única)”, *Psychanalyse-paris.com*. Traducida por Mosquera Zapata y Francisco Péres Sabajanes, 2005. Disponible en: <http://psychanalyse-paris.com/Los-nombres-del-padre-Clase-unica.html>.
- . (1967). Sesión 15-19/04/1967, en *Le seminaire. Livre XIV: la logique du fantasme*, École Lacanienne de Psychanalyse. Recuperado de <http://www.ecole-lacanienne.net/>
- . (1971). *Escritos I y II*. Bs. As.: S.XXI, 2003.
- LADDAGA, REYNALDO (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Bs. As.: Adriana Hidalgo.
- . (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- . (2010): *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Bs. As., Adriana Hidalgo.
- LAFUENTE, ANTONIO (2015). “Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes”. *Academia.edu*.
- LAMBORGHINI, OSVALDO (2004). “Cebras y gacelas”. *Poemas 1969-1985*. Bs. As.: Sudamericana.
- LANDER, EDGARDO (comp.) (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Bs. As.: CLACSO.
- LANKILA, TOUMO (2011). “The Corpus Areopagiticum As A Crypto-pagan Project”. *JLARC*, núm. 5, pp: 14-40.
- LEMEBEL, PEDRO (1996). *Loco afán. Crónicas del sidario*. Santiago de Chile: LOM.

- LEZAMA LIMA, JOSÉ (1957). *La expresión americana*. (I. Chiampi, autor, prólogo y edición crítica). México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- . (1971). *Las eras imaginarias*. Madrid: Fundamentos.
- . (1972). “Imagen de América Latina”, en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*. Bs. As.: S. XXI-UNESCO, 1984.
- . (1977). *Obras completas*. T. II. México: Aguilar.
- LINK, DANIEL (2003). *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Bs. As.: Norma.
- . (2005). *Clases, literatura y disidencia*. Bs. As.: Norma.
- . (2009). *Fantasmas: imaginación y sociedad*. Bs. As.: Eterna cadencia.
- . (2014). “Tres negritos. Los estudios comparadas en América Latina”. *Chuy. Revista de estudios literarios latino-americanos*, núm. 1, pp.: 29-59.
- . (2015). *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Bs. As.: Eterna cadencia.
- . (2015b). “Leer lo viviente. Roland Barthes y la postfilología”, *La noche de la filosofía*, Bs. As., CCSM.
- . (2017). *La lógica de Copi*. Bs. As.: Eterna cadencia.
- LINK, DANIEL Y CARESANI, RODRIGO (2018). Saberes del archivo en la era de la reproductibilidad digital: un prototipo para Rubén Darío. *Virtualis*, vol. 9, núm. 17, pp. 36-54.
- LISPECTOR, CLARICE. “Estado de graça”. *Jornal do Brasil*, 6 may. 1968.
- LOPES, DENILSON (2002). *O homem que amava rapazes e outros ensayos*. Rio de Janeiro. Aeroplano.
- LOVE, HEATHER (2007). *Feeling backward. Loss and the politics of queer history*. London: Harvard University Press.
- LUDMER, JOSEFINA -. (2006). “Literaturas postautónoma”. *Linkillo (cosas mías)* [en línea]. Consultado el 16 de octubre de 2015 en <http://linkillo.blogspot.com.ar/2006/12/dicen-que_18.html>
- . (2010). *Aquí América Latina: una especulación*. Bs. As.: Eterna Cadencia.
- . (2010b). “Puig y Sarduy”. *Revista Ñ*, 25 Jul.
- LUKÁCS, GYÖRGY (1955). *Problemas del realismo*. México-Buenos Aires: FCE, 1966.
- MALLARMÉ, STÉPHANE (2005). *Œuvres Complètes*, Tomo 2. Editado por B. Marchal. Paris: Gallimard.
- MARENGO, MARÍA DEL CARMEN (2006). “Quién es o qué es Bustos Domecq. Nacionalismo y cultura literaria en la génesis del autor ficticio”. *Variaciones Borges*, núm. 22, pp.: 277-290.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS (2002). “Recuento de Juan José Arreola”. *Literatura Mexicana*, vol. 13, núm. 2. En web: <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/427>
- MARTÍNEZ, LUCIANA (2019). *La doble rendija. Autofiguras científicas de la literatura en el Río de la Plata*. Bs. As.: Prometeo.
- MATA, OSCAR (2011). “Los Presentes, del maestro editor Juan José Arreola”. *Literatura Mexicana*, vol. 13, núm. 2. En web: <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/428>
- MAZZONI, ANA Y SELCI, DAMIÁN (2006). “Poesía y cualquierización”, *El interpretador*, núm. 26.

- MERCADÉ, BERNARD (2008). *Marcel Duchamp. La vida a crédito*. Bs. As.: Libros del Zorzal.
- MERUANE LINA (2018). “Diarios de la peste: Sarduy como precursor de la escritura seropositiva”, en Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.), *Cámara de eco: homenaje a Severo Sarduy*. México: FCE.
- MILNER, JEAN-CLAUDE (2011). *Claridad ante todo. De Lacan a Marx, de Aristóteles a Mao*. Bs. As.: Manantial, 2012.
- MIGNOLO, WALTER (1996). "Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del Tercer Mundo", en Claude Fell (coord.), *Juan Rulfo. Toda la obra*. Madrid: Archivos, pp.: 531-548.
- . (2000). “La colonialidad a lo largo ya lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”, en Edgardo Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Bs. As.: CLACSO, pp. 55-85.
- MOJICA, SARAH DE (comp.) (2000). *Culturas híbridas – no simultaneidad – modernidades periféricas*. Berlin: Wiss Verlag.
- NANCY, JEAN-LUC (1983). “El ser abandonado”. Traducción de Ernesto Hernández. Original: “L’etre abandonné”, en *L’impératif catégorique*. París: Flammarion, pp.: 139-153. Disponible en: <https://frenteprecario.files.wordpress.com/2013/03/>
- . *La communauté affrontée*. París: Christian Bourgois, 1990.
- . (1993). *El sentido del mundo*. Bs. As.: La marca, 2003.
- . (2000). *Corpus*. Paris: Métailié.
- . (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.
- . (2002). “La imagen-Lo distinto”. *Laguna: Revista de filosofía*, núm. 11.
- . (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Bs. As.: La Cebra.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1996). *Aurora*. Bs. As.: Edaf.
- OYARZÚN, PABLO (2000). *Anestésica del ready-made*. Santiago: LOM / Universidad ARCIS.
- . (2008). Introducción. En Walter Benjamin, *El narrador*. Chile: Metales pesados.
- ORTIZ, RENATO (1994). *Mundialização e cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- OSTROV, ANDREA (1999). “Espacio y sexualidad en *El lugar sin límites* de José Donoso”. *Revista Iberoamericana* vol. 65, núm. 187, pp.: 341-348.
- OUBIÑA, DANIEL Y RAFAEL FELIPELLI. “Las pobres maneras de ejercer un oficio”. *Punto de vista*, n° 88, Bs. As., agosto 2007.
- PANCORBO, ALBERTO (2014). “*Italian Masterpieces. From Spain`s Royal Court*”. *Museo del Prado*. Disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/lot-y-sus-hijas/703e2792-decb-4f67-9085-0b318dd9a0eb>
- PARDO, JOSÉ LUIS (2004). *La regla del juego: sobre la dificultad de aprender filosofía*. España: Galaxia Gutenberg.
- PASOLINI, PIER PAOLO (1978). *Escritos corsarios*. Caracas: Monte Avila.
- . (1997). *Cartas luteranas*. Madrid: Trotta, 2017.

- . (2012). *Pasiones heréticas. Correspondencia 1940-1975*. Selección, traducción y notas de Diego Bentivegna. Bs. As.: El Cuenco de Plata, 2012,
- PAZ, OCTAVIO (1973). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México: Ediciones Era.
- PERCIA, VIOLETA (2018). “Stéphane Mallarmé: experiencia pura y poesía”, *Anclajes*, vol. 22, núm. 2, pp.: 69-82. Disponible en: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/1441/2461>
- PERLONGHER, NÉSTOR (2008). *Prosa Plebeya: Ensayos 1980-1992*. Bs. As.: Colihue, 2008.
- . (2004). “Cartas a Sarita Torres”, en *Papeles insumisos*. Edición de Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez. Buenos Aires. Santiago Arcos.
- PIRENNE, HENRI (2013). *Mahoma y Carlomagno*. Bs. As.: Editorial Claridad.
- PUIG, MANUEL (1997). “El error gay”, *Debate Feminista*, núm. 16. 139-141.
- . “Cine y sexualidad”. *Crisis* (1986). Entrevista realizada por Claudia Pajeta.
- PIERENNE, HENRI. *Mahoma y Carlomagno*. Editorial Claridad: Bs. As., 2013.
- PORFIRIO (1889). “Introductio in Aristotelis Categorías”, en A. Busse (ed.) *Commentaria in Aristotelem Graeca*, vol. IV. Berlín: Berliner Verlag Georg Reimer.
- PLATÓN (1871a) PLATÓN. *Obras completas vol. III. Diálogos*. Madrid: Medida y Navarro.
- . (1971b) *Obras completas vol. IV. Diálogos*. Madrid: Medida y Navarro.
- . (1992) *Obras completas vol. VI. Diálogos*. Madrid: Gredos.
- PRÓSPERI, GERMÁN (2016). “De las alturas a la superficie. La ambivalencia de Platón en el pensamiento de Gilles Deleuze”. *El banquete de los Dioses. Estética, política y ontología en la filosofía de Gilles Deleuze*, vol. 4, núm. 6, pp.: 103-132.
- RAMA, ÁNGEL (1982). “La filosofía en la novela”. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- RIVAS, FELIPE (2011). “Diga ‘queer’ con la lengua afuera: sobre las confusiones del debate latinoamericano”. *Por un feminismo sin Mujeres*. Santiago de Chile: CUDS.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN (2005). “Un nouveau pacte autobiographique”. *Préface à une vie d'écrivain*. París : Éditions du Seuil.
- ROCHA, GLAUBE (1967). “Una estética de la violencia”, *Nuestro Cine: revista cinematográfica*. núm. 60.
- ROCHA OSORNO, JUAN CARLOS (2015). *El espacio torcido: la narrativa mexicana de temática homosexual masculina (1977-1997)*. Madrid: Ed. Verbum.
- RODRÍGUEZ CARRANZA, LUZ (2009). “El efecto Duchamp”. *Orbis Tertius*, vol. 14, núm. 15.
- ROSETTI, MIGUEL (2014). “A contraluz: world literature y su lado salvaje”. *Chuy. Revista de estudios literarios latino-americanos*, núm. 1, pp.: 60-93.
- RUIZ, FACUNDO (2018). “Literatura en estado de archivo – Prolegómenos americanos”. *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, núm. 5, pp.: 23-44.

- SAGER, VALERIA (2014). *El punto en el tiempo: realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira*. Tesis Doctoral. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- SAMPER ARBELÁEZ, ANDRÉS (2011). “El arte en la escuela: poiesis, cotidianidad y cuidado”. *Encuentros*, vol. 9, núm. 2, pp.: 61-72.
- SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO (2019). “Pensar América Latina: intermitências y dinamismo” (entrevista realizada por Miguel Rosetti). *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, núm. 6, pp.: 291-298.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER (2010). “Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica”. *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, núm. 7, pp.: 5-17.
- SANTUCCI, SILVANA (2016). *Relaciones entre la poesía y la pintura en el neobarroco. El caso de Severo Sarduy*. Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- SARDUY, SEVERO (1999). *Obra completa*. Madrid – Bs. As.: ALLCA Archivos – Sudamericana.
- SILVA OLAZABAL, PABLO (2014). “Levrero, el secreto mejor guardado”. *Revista Ñ*, 6 de diciembre.
- SLOTERDIJK, PETER (2003) *Esferas I. Burbujas*. Madrid, Siruela.
- . (2001). “La domesticación del ser”. *Sin salvación*. Madrid: Akal, 93-152.
- . (2000). *Normas para el parque Humano. Una respuesta a la Carta sobre el Humanismo de Heidegger* [Trad. Teresa Rocha]. Barco Madrid: Siruela.
- SOARES, IGNACIO (2001). *El espía del aire*. México: Alfaguara.
- SOMAINI, ANTONIO (ed.) (2005). *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*. Milán: Vita & Pensiero.
- SONTANG, SUSAN (1984). “Notas sobre lo camp”. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, pp.: 303-331.
- SPERANZA, GRACIELA (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Tello, Andrés Maximiliano (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Santiago: Ediciones de La Cebra.
- TIQQUN (2008). *Introducción a la guerra civil*. Barcelona: Melusina.
- TROMBADORI, DUCCIO (2010). *Conversaciones con Foucault, pensamientos, obras, omisiones del último maitre-à-penser*. Bs. As.: Amorrortu Editores.
- VANOLI, HERNÁN (2009) “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina”, *Apuntes de investigación del CECYP*, núm. 15.
- . (2010). “Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura. *Nueva Sociedad*, núm. 230.
- VALÉRY, PAUL (1928). “La conquête de l’ubiquité”. *Œuvres, T. II. Pièces sur l’art*. Paris: Gallimard, 1960, pp.: 1283-1287.
- VILLANUEVA, LILIANA (2018). *Maestros de la escritura*. Bs. As.: Ediciones Godot.

- VILLAREAL, JAIME MORENO (2013). “Del surrealismo al infrarrealismo, un atajo”. *Letras libres*. Disponible en: <<https://www.letraslibres.com/mexico/del-surrealismo-al-infrarrealismo-un-atajo>>.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Bs. As.: Katz Editores.
- . (2013). *La mirada del jaguar*. Bs. As.: Tinta Limón Ediciones.
- WAHL, FRANÇOIS (2018). “A la vuelta con los dioses, o sobre un tema (o sujeto) que sólo podía ser inmanente a lo religioso”, en Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.), *Cámara de eco: homenaje a Severo Sarduy*. México: FCE.
- WILLIAMS, RAYMOND (1981). *Cultura*. Barcelona: Paidós.

Anexo: Archivos

Anexo 1:
Cuaderno de
Teología

Kids



expression

Escuela: _____
Nombre: _____
Materia: _____
Grado: _____ Salón: _____ (escribir con bolígrafo)



HECHO EN MEXICO POR CRISOBA INDUSTRIAL, S.A. DE C.V.
(CAMINO HUEJOTZINGO A SAN MARTIN No. 1 ESQ. VENUSTIANO CARRANZA,
STA. MA. MOYOTZINGO, SAN MARTIN TEXMELUCAN, PUEBLA). FABRICADO Y
DISTRIBUIDO CON AUTORIZACION DE CIA. INDUSTRIAL DE SAN CRISTOBAL, S.A.,
PROPIETARIA DE LA MARCA "KID'S EXPRESSION".

CONTENIDO NETO: 100 HOJAS CUADRICULA 5 mm. DE PAPEL BOND de 60 gr/m² de 16.0 x 21.7 cm.

SAN AGUSTIN

Sección filosófica → La Iglesia; es la comunidad pensante a la búsqueda de una solución de los problemas teóricos-prácticos. Tiene algo que los destruye. PARA UNO, se da que pertenece a un tiempo; que se pertenece a ciertos fundamentos. Cuando Platón fundó su Escuela en el Jardín.

PRAXIS - Se entendió como un patrón en que los miembros eran PRAXIS → Método práctico de la espiritualidad.

ASAMBLEAS DE JUDES

Bayanite siempre se le atribuye el cristianismo. Judes-Cristianos → Palabra hebrea que es griega en su forma.

Cristianos → Palabra queja de Mevius. Alotramente, desde de Palestinos no eran cristianos sino paganos.

La primera p[er]dida que se da fuera de Palestina hace que se llamen Exilios.
Relacion armonica entre griegos y palestinos.
Desde guerra se lanza el tema
C[on]stitucion -> Pretension de Universalidad.
Esto da la idea del proselitismo que
los judios no entendian; se hace judio
para hacer judios. En la Diaspora se
ve que hay enclaves judios, otras percepciones
como otras religiones.

Despues de Paulo se lanza a la busqueda
de proselitismo. "Salir a la busqueda de
convertidos, primero entre judios y de alli
se extienden hacia las otras religiones
cristianismo en un momento que se
expande a costa de los otros y como
C[on]stantino tiene la idea de una
expansion universal. Ahora que es
la unica Religion Urbana. Se

salvacion solo de depende de la conversion.
Secta Elitista Retrospectiva -> En parte los
que estan dentro. No son convertidos los que
estan en la ciudad, pues no todos son judios
de la Asamblia. Solo para Invitados.
El cristianismo intenciona la idea que de
que a partir de entonces la distincion son
necesarios plures; buena y malos; avos y
relacion son iguales. Se extiende en
la manera misma. Todos pertenecen al
mismo pueblo.

Dos tipos de Universalidad -> Se extiende
a todos los pueblos.
- Todos son iguales; sin distincion
Primer vez en la Historia.
- Retrospectiva -> Se recuerda por los padres.
En el cristianismo se recuerda por
el estado de que algunos usan
Repeten una formula, que es la clave.

Para ser fundamental tener acceso a
se palabra.

En la Biblia esta escrito la Palabra
de Dios.

La verdad es la Palabra de Dios, pero esa
palabra ha entendido una ~~palabra~~
clave para desentrañarla. La clave está
en la Soyota Escritura.

Yo soy una especie escrita hacia el futuro,
mis selectores se dirige p. la Soyota
Biblia. Del mismo modo que un
autorretrato hay que encontrar la
clave para la selección.

La clave que está que enuncia la
palabra de Dios en tanto Soyota Biblia,
que no sigue un entendimiento
alguno, sino sigue un verdadero
momento. Yo soy interpretador de la
en todo relato de la vida, una clave
de interpretación.

La clave de la Biblia, en última instancia
es el Amor.

Principio de las Dos Ciudades

Empieza aquí la interpretación de su pensamiento

Amor → Amor → Amor eterno

Exigencia → Al interior

La lucha interior es esto.

Forja interior del Hombre → Dentro hay
el instante. No lo puede apurar pero es
la puerta de sabida del tiempo.

Somos nosotros mismos quienes nos creamos
el instante. Si no nos lo creáramos saldríamos
de la realidad. De allí se da un momento
al instante a la vida. Es la

contemplación del instante, se sale del
tiempo. Los dones comienzan a salir. Todo
el resto está condicionado por lo temporal.
Presencia a la muerte solo nos cabe
esperar. Tener esperanza según la
clave que nos da la Biblia.

Iguales que las letras, la Iglesia también está en el tiempo. Se distiende en el tiempo. Es temporal. Llegar el momento en que se consuma su futuro y se hará realmente. De allí viene el Puro y no se sabe que por ahí. Sí, hay que tener fe.

Saber el Puro y sobre la mente se hay que decir, pero solamente creer.

La Falsedad del hombre también está en la comunidad. También está en la Iglesia. Es verdad también en el Cerajo "y es parte de la temporalidad. La Iglesia en el tiempo también tiene una tendencia hacia el exterior. Y tiene la necesidad de atender en todo por igual por los adeptos. Y además tiene la conciencia de que no está en este mundo para instalarse sino

que está en vía de tránsito. Es por tanto una comunidad espiritual pero encarnada y en contacto con todo lo que por él. Contato honesto por su misma de evangelización. Necesitan traer adeptos. Ayer dice que se fue la desgracia de la Iglesia. Es una comunidad que no está hecha para permanecer para dar amor.

Desde material traer a las almas. Solo se hace un templo Anímico. ^{concepción} Para ajustarse está el siglo. ^{en el tiempo} El principio que surge en movimiento es un Anímico, no solo el ser, pero también es una losquede de Plenitud. Antropología del cristianismo y fuerza de Dios, de la gracia divina. Dios es el principio de la Ciudad de Dios. Esta el principio de la Ciudad Terrenal "y este principio es el centro =

LA DISCORDIA

Esto es lo que para Agustin, piqué la guerra
El odio entró al Agape. Con el objeto
trágico de que los pecados al mismo
salen del tiempo pero no salen por
sorda deliriosa para aligerar la
eternidad.

Son muy pocas las que al mismo están
en el lugar adecuado. La mayor parte
está muy lejos de este punto, que es
Cristo.

Ciudad Celestial -> DIOS

" TERRESTRE -> SATANAS

En la Ciudad Celestial se da una
especie de preparación para encontrarse
en Dios.

Idea del Devoto -> No proyecta guerra
de Judo delirios de Satan.

La Caída

Agustinó maldad el Posible. Para él
Clerigos de Roma no podía salir más

Era el Comité de la Culligoum. Se esperaba además
la ~~terminación~~ llegada de otros. Agustin tenía
que todo se denominaba. La Ciudad Celestial
caía en medio de la guerra. Lo único que
podía subsistir en la Ciudad Espiritual.

Su idea era romper con la ~~discreción~~
discreción. Había mucha guerra. Trató
un acuerdo. No había tiempo para salir
a todo y por eso en la Tierra Condenada.

Pero que la mente humana no puede
recuerdo ~~preterito~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~que~~ ~~yo~~
-> Es Judo - católico.

Mente queji - loyca -> Hay sabida.

Judo -> La Justicia de Dios está en el
de la ley de los Simbios.

El Relato - Esta actividad a desvelar la
activación del Principio Bueno y separarlo de
la activación del Principio Malo observando el
pasado inmediato de la Iglesia. Una
^(P. DE LA UNIÓN)
vez que la distorsión se realiza, atender la
distorsión para entapetado, TROPOLICISMO,
a lo que inmediatamente nos enfrentamos en
el presente. Hoy que mirar
TROPOLICISMO → traer del pasado una respuesta
inmediata para vencer el futuro.

Lo que se acaba de permitir es la expectativa.
Para ajustar la red de la expectativa
es la Memoria. El razonamiento nos da
la clave.

¿Qué es la historia?

Un futuro que se va consumando, se entiendo
en el presente y llega al Pasado.

(F/P) Pn

La historia está allí para ser leída. Un
texto, un documento, un conjunto. Por hoy
Inmediatez. HAY LA HISTORIA

Todo teledrama → aislamiento, perfeccionando
el culto ritual se amplía; la red se acaba,
se perfecciona.
El lenguaje

Planteamientos utópicos o ideológicos, sin
en contra.

BOECIO

Se le trata como filósofo menor.
Es un filósofo que se debilita a la filosofía
debido a su excelente formación "humanista".
Se le tiene como filósofo menor. Los Medievales
lo consideraban "Primer Summo Philosophus"
hasta que se conocía Aristóteles (Siglo XIII)
Cuando se descubrió dejó su prestigio.

3 PILARES FILOSOFIA MEDIEVAL

- Agustín
- Boecio
- Dionisio (Pseudo-Dionisio)

Gracias a Boecio, la filosofía medieval.

Siglo XIII y después no se puede la

1 equivalencia \Rightarrow Filosofía \equiv Teología.

Disputa de los Universales \Rightarrow La más famosa controversia que planteó fu Boecio

3- Una de sus obras.

La Consolatio Philosophiae

Es después de la Biblia el libro más leído en la Edad Media.

La filosofía de Boecio tiene su origen en la Edad Media.

4- Metafísica - Esta vinculada a una obra escrita por él para interpretar la Potencialidad y acto de Aristóteles.

Biografía de Boecio - Familia antigua romana, Patria de San Tomaso. (475 - 524)

Si no se conocía su obra y luego se conocieron (17-2) fue decapitado el 28/8/29)

- 475 Agustín murió en la convicción de que el Imperio desaparecería. En cambio, en ningún punto de Boecio se tiene idea de la caída del Imperio Occidental. Hay una tensión en

Boecio ya que por su cultura fue germano, que para Boecio son importantes. La cultura romana estaba devaluada. Los Romanos que fueron a Bizancio cuando

definitiva a los germanos. Lo que se quedaba
sin tratar fue celebraciones. Sin embargo, los
germanos quisieron hacerse Perros, fue eso
Bases fundamental que hace toda la
trabaja que tiene de siglo. Basta con a este
Perros para que los edoque en la Perrosidad,
y fue eso todo Bases al sea pedagogo
que mantiene la Perrosidad. Los germanos son
cristianos pero quisieron germanos. Con esta
tarea, de hacer y dirigir escuela de
cuadros directivos, es que Bases se vuelve
Canciller. Luego de eso que el Imperio
se acala, hay una tarea para el futuro.
"La continuidad de Perros se mantendrá
sobre Perrosando a los empujes".
Su vida pública fue la de pedagogo, pro
y jefe de Ministerio de Educación.
Lo que se tiene en claro es que Bases
pudo haber seguido a los caros. Pudo

ser alado de los Bases y que así fue
procedido bajo el cargo de 1^{er} Ministro.
Cuando esto pasó esulle el famoso libro
"Escuela y Pedagogía", y el libro
conecta que encuentra a la Pedagogía, que
toma la forma de una letra de
la Pedagogía. Lo retomaba retomaba
como Bases de esto.
- El libro se comprende a sí mismo como
educador y esto no es más que facetas
participes de la cultura griega (Platón
y Aristóteles); la cultura hebrea
natural; la geometría, geometría,
aritmética; música (Jude es más
bellante). Y allí se ve el conjunto
del saber greco-romano y la Pedagogía
de manera ecléctica.
ESCOLAR → Universidad - Pedagogía de
enseñanza que desarrollan en Universidad.

Esos 9 el primero que ayuda el
 salir para que sea impetuoso
 mano de ayudar
Formas de Trivium de Boetio

- TRIVIUM
- Quadrivium

ARTES

Ante facultades de filosofía TRIVIUM
 Las tres primeras son las artes descladas
 a la palabra. ARTES SERMO

a) Gramática

Sermo = Palabra (Unidad gramatical)

Verbum = Palabra (Signo)

El conjunto de las unidades gramaticales

b) Retórica → Mover de
 convencer las palabras, orientadas
 a la persuasión.

c) Dialéctica - Conlleva de
 seguir, argumentos orientados más
 la persuasión para el salir

ARTES = TECNAS = INSTRUMENTAL

El Trivium tiene una unidad Propedéutica,
 instrumental para afrontar al quadrivium.

QUADRIVIUM - Conjunto de artes que tratan
 sobre las cosas = RES.

- SERMO SERMO = RATIONALIS

- RES - REALIDAD = COSAS

a-l) Matemáticas - Aritmética -
 Geometría.

Se pensaba que Aritmética y Geometría
 eran instrumentos para el avanzado conocimiento
 de mundo, de lo real. Están orientadas a
 generar ciencia. Aritmética → Teoría de contable
 Geometría → Arquitectura, construcción.

c) ASTRONOMÍA - navegación, medición del
 tiempo etc.

d) MUSICA - Entender cómo el mundo de
 acceso a la armonía del Universo.

Las escuelas se organizan en base a
 la enseñanza de estas 7 ARTES LIBERALES

sin las cuales no es posible quedar en
en SABER SUPERIOR.

TOTALMENTE FUNDAMENTALES

= TRIBUNUM

= STERIOSIVALES

La Escuela se organizó en años que se iban
desarrollando en los distintos terrenos.

Eran ~~diez~~ 7 años de estudio.

El primero era el más largo. Aprender el
latín; después la gramática. Solo
después se podía hacer carrera.

La Política era la más interesante y
en la Prefundación de la Retórica.

El filósofo, el político; el teatro se
desarrollaron después.

Hasta aquí ~~era~~ el nivel juvenil.

Centenario Proyecto de Boecio >

CONCORDANCIA entre Platón y Aristóteles

En esto organizó las escuelas que que

propuso conciliar las filosofías de Platón
y Aristóteles. Esto no era nuevo pues
Boecio ya lo había planteado. Surgió
que sus filosofías no son incompatibles.
Esto lo resuelve los doctores que hacen
la forma de Platón en Aristóteles.

Lo que se

Boecio quiso tener el latín los escritos
de Pla. P. y A. y que demostrara que ambos
convendrían en lo esencial.

B. reunió gente con conocimiento de
griego, viajó a Atenas y trajo el material
que debía ser traducido bajo su mando.
Y al mismo tiempo debía impartir
clases que demostraran la concordia entre
ambos. Aristóteles dejó los escritos
con esa intención en estos libros:
el de los comentarios

CRÍTICA COMENTARIOS

El Proyecto quedó trunco pues era imposible llevar a cabo la traducción y el comentario a lo largo de una vida.

Se quedaron algunos comentarios solamente. Solo llegó a traducirse la *Ética de Nicómaco*. Lo que Boecio dejó escrito solo atañe a la *Ética de Aristóteles*.

OPRAS TEORÓRICAS - Boecio en comentarios. Tratado sobre la trinidad. DE TRINITATE.

y algunos tratados más pequeños.

Entre sus escritos más célebres lectos y comentarios "De consolatione Philosophiae", "El Consuelo de los desgraciados"; la *Gramática* "Grammatica Vetus".

Método de trabajo intelectual \rightarrow Es el comentario. Escrito para ser leído. La forma literaria del comentario solo tiene sentido cuando el que lo lee el texto. El comentario del

texto es el cuerpo del Secundus.

Los comentarios están hechos de sentencias.

La idea es que un texto se tenga claro, una pequeña frase y de allí un extenso comentario de cada una de esas frases.

Estos comentarios eran las sentencias del maestro "SENTENTIA MAISTRIKALIS".

Aperturas, lectura del texto y la discusión que trata de entender el significado. Se llevan a cabo los estudiantes y finalmente el maestro da punto final a la discusión con la sentencia que la da el Profesor. Sobre la base de ellos se imparten nuevas clases lo que significa que los comentarios pueden cambiar. Se establece una red de relaciones textuales que hay que tener en cuenta de la Universidad.

Cuando se conoce Aristóteles dejó de tener vigencia todo el sistema de Boecio. Se va al núcleo.

La Escuela se publica mientras esta en
por el imperio; después lo preservan los
monasterios primeramente y después alienta
Después surge la ~~Escuela~~ Escuela Platónica
Escuela Católica, que después se convierte
en la Universidad.

PLATÓNOS - Igualdad Griega \rightarrow Filosofía -

En el proyecto de la academia; Brevemente
construye a los términos de acuerdo a la
dialéctica que utilizaban. Esto muestra que
Brevemente.

Para Platón dialéctica es la palabra que
significa filosofía. La metodología que se
Sócrates debía ser expresada de una
manera más clara. Estaba buscando el
método Método, el método Socrático es un
método Método que avanza por oposición de
contrarios. La mente que dialécticamente

buscando las diferencias generales y específicas
Es la diferencia que se encuentra luego de que
se ha descubierto la última diferencia.
El acceso a la realidad inteligible
Platón, al igual que lo encontró a las Ideas,
Aristóteles está en desacuerdo a la Dialéctica
como ciencia porque después descubrió que la
Dialéctica es un modo de razonamiento subjetivo
La Inferencia, aproximación que implica la
aproximación. Que es como método de la ciencia
a la Analítica \rightarrow Procedimiento de Método
de Contrarios Contrarios.

al contrario los enunciados se puede probar
un tercero. El resultado es científico.

EXISTE UN MÉTODO APRIORICO.

Aristóteles Los Tópicos \rightarrow

La Tópica - Brevemente se descubre que vale la pena.
Silogismo Válido \rightarrow Parte de premisas evidentes.
Las premisas evidentes son evidentes porque
son ~~irrefutables~~ irrefutables.

Las Ideas surgen del Análisis

El ~~genio~~ ^{en singular} no puede ser materia de análisis.

- 1- Es un objeto si se ve ~~en~~ ^{es} objeto de P
- 2- Los casos singulares están en cambio constante, no son permanentes.

Por sí se puede ser objeto de la conciencia que es inmaterial.

Sí se es objeto de la conciencia que se cambia.

A y P. se preguntan si los géneros están o no separados de la Materia.

P. dice que sí

A. " que infieren la materia y cuando se separan sí se lo son por el intelecto. Sí se pueden ser separados mentalmente. Esos géneros son P.

Universales → Son universales porque se dicen de muchos. Se pueden de cosas o de la ley.

DISPUTA DE LOS UNIVERSALES → Disputa que

dura en Cartago, que después vuelve el Rey a la XII y después en el XIII.

Apúntase a la Ley Médica.

Señ. tres preguntas fundamentales.

- 1- Los géneros y las especies son realidades consistentes en sí mismas o simples concepciones de la mente? (A y P. son reales)
- 2- Si son consistentes, son copias o impresiones? (Para P y A son impresiones)
- 3- Si son impresiones, ¿cómo se reproducen de lo sensible o unidas a lo sensible? (Dejaron P. y A.)

Preguntas para el primer tomo en 90'

¿Alcance de la mente?
EL ANIMAL
EL HUMANO

La dialéctica por sí misma no puede darme una tesis. Las antítesis son aritméticas de la mente. Por sentido común, el tercer no lo puede aritmético ni figurar la dialéctica.

Las dudas de Beauvo son del a. para
después m a p. formalmente ocurre el
arante. Se da mala forma. El tipo de
Segunda fila. La intención de Beauvo
es la parte que permite el nacimiento
del formalismo que después dará como
resultado la Clasificación Analítica.

La tendencia de Beauvo será a separar
de acuerdo a Art A.

Diferencia entre S. Primera y S. Segunda

S. P → Compuesto de Materias y forma. No
es objeto de la Ciencia porque es
sensible.

S. S → Forma abstracta de la Materia.
Separación; forma separada de la
Materia. La forma ha sido separada
de la Materia por el intelecto y
solo entonces, cuando se formaliza
es objeto de la Ciencia.

En

La pregunta 3 de Porfirio. La pregunta
depende de lo que se está preguntando
por dentro. Si existe es una pregunta
atendiendo a la sustancia, porque es
entonces sí; están separadas.

Pero si la pregunta está apoyada en la
S. Primera; en el momento mismo a un
nivel intelectual la pregunta es no.

Cuando Beauvo trata esta doble pregunta, se
le ocurre señalar que esta ambivalencia
es cuestión genérica. SEPARABLE; SEPARABLE.
Ve que hay un problema del lenguaje y
se le ocurre decir que es:

- UNIVERSALES SON NOMENCLATURAS DE NOMENCLATURAS.
Indica el camino de retorno que es el
Universal hacia lo Particular. Destaca su
carácter de Signo.

- FUNCIÓN DEFECTIVA → FUNCIÓN DE
SEPARACIÓN

Para Aristóteles, la realidad siempre es
matéria informada. → tiene en la materia.

Para Platón el movimiento comienza 4020001
en lo sensible. Esclerose en lo ideal.

Para Platón el alma recuerda cosas eternas.

Para Aristóteles es una Tabula Rasa.

HHH

Para ambos el Universal es trascendental y Real.

No concuerda Platón y el dinero que concuerda
es al nivel de la de su filosofía.

Para uno → cómo unirlos en los
sujetos?

Ética de Boecio

Descubrimiento para el status del concepto

PERSONAS.

También le delimita la teoría Escalar.

Este hombre = ANIMAS, RACIONAL, MORTAL.

Hombre y Alma no son coextensivos. Lo que
lo demuestra es la mortalidad. Platón se
halla de la vida del hombre (de la vida y
de morir), hombre y alma son simultáneos,
pero el hombre muere y la Alma no.
Boecio dice que el hombre era la unión
entre alma y cuerpo y la muerte es la
disolución de esa unión. Alma siempre
es coextensiva con alma.

Hombre = cuerpo/alma

Hombre ≠ alma

Cuando se muere no queda de cuerpo de alma.

1. Teoría de la Inteligencia - Lo que me
puede entender
2. Teoría de A. a Boecio dice que lo que
permanece es el Intellectus, ya que las
demás funciones están vinculadas al cuerpo.
El Intellectus es igual para todos. Se puede
identificar.

Boecio recientó un término nuevo: PERSONA que se puede aplicar a la unión de cuerpo y alma y también para referirse al alma después de ser separada del cuerpo. Toca la indistinción del cuerpo. Es un opus secundum, o sea se la mantiene hasta hoy.

Esto le permite manejar elementos Platónicos en un esquema aristotélico.

LA REMINISCENCIA? Doctrina Platónica en la cual el alma recuerda. Proceso por el cual se recupera una identidad anterior sin nacimiento. Boecio acepta la preexistencia de las almas.

Su Ética es moral de la felicidad.

El Espíritu Libre. Significa que la persona es capaz de conocer y de elegir.
CUMULATIVE
FLEXIBLE

- El fin de la persona está en la realización plena y armoniosa de su capacidad de conocimiento y de elección. Todo lo referente a estos planteamientos son la causa de la infelicidad.

DOCTRINA DE BOECIO

Boecio se refleja la filosofía Platónica cuando afirma que el Bien Sumo del hombre es la contemplación del Bien Sumo = EL máximo conocimiento al cual puede llegar. Esto es como cual es la Voluntad de Dios. La Eticidad Libre es la que opta por adherirse a la Voluntad Divina.

- El fin último es pensar lo que Dios quiere y amar lo que Dios ama. Boecio intenta cambiar la felicidad humana en la Providencia Divina.

Esta familia trae a Bécas a no
aceptar la Doctrina de la guerra
de Agustín, no la acepta porque la
principal influencia en Bécas es la
filosofía Estera. El núcleo de ambos
pequeños es vivir según lo Divino,
que se expresa en el hombre a través
del Espíritu (Naturaliza de vivir según la
Naturaliza humana).

Vivir de acuerdo a mi papa natural
(Estera)

Según la voluntad de Dios.

Me lilla de toda esclavitud.

~~Me parece mejor de seguir más~~

En medio del desorden de las pullerías
que llevan el mundo, MOTIZ aparece como
el suplemento que fue los cesos en un mundo
Dios de la medida exacta y eterna de

Es como que los papas, rector, que de modo
hacen el fin, exacto este de mundo
quinto y son necesarios entre humanos
de la vida que

En el Agustiniismo (Segunda tendencia de Agustín)
esta muy presente la Doctrina Providencial,
que es la idea de que Dios sabe lo que
serán los sucesos futuros, conoce lo que
es en el tiempo desde fuera del tiempo.
Bécas, que es hijo, quiere hacer compatible
la Providencia con la Paradoja de Job.

Si Dios sabe todo de libre por el tiempo?
El hombre es si el Señor de Dios no está
determinando la conducta humana.

Tal vez sea Agustín valle de Ben que está
En el fondo de los cosas no hay libertad.
Agustín dice que puede merecer. Es opuesto.

Bécas quiere resaltar el espíritu de la
Selección Aleatoria para el Primer Plano.
Compra FUTUROS CONTINGENTES - El
planeamiento es errático. La función de los

que como una actividad humana. Me parece
que el tiempo

antes por parte de Dios en la eternidad.
Es de las cosas en el tiempo. Hay
entonces antes y después.

CONDENADOS Y BENEVICOS

¿Hay algo temporal en Dios? El único
tiempo es el Presente. ¿Verdad?

Yo no sé, Dios lo sabe.

Dios no está en el mundo ni en el tiempo.
No juega el mismo juego.

La Eternidad de Dios tiene que estar
después de la temporalidad. Contemplando la
totalidad de la Resurrección como el
orden de las cosas en el conocimiento
de ~~de Dios~~ de Dios.

El Destino (FATUM) es la Ley
Incluida del mundo. Es el orden (Mandas)
orden = Mandas = Cosmos = Belleza
Ley eterna de la Creación.

Hay que distinguir entre el orden y aquello
que es ordenado. Distingue destino

Destino: El mundo como Realidad
Causal y el mundo como Realidad
Deus. Solo con esta separación la Eternidad
de Dios no destruye la totalidad humana.
CONCLUSION

Correr la Voluntad de Dios, es correr el
orden de las cosas.

Correr el orden que rege la Creación.
Se destruye, no hace descubrir lo
temporalmente detrás de lo Cambiante.
En el ~~caso de~~ mundo El Sumo de la
creación.

A partir del conocimiento actual mi voluntad
debe seguir el orden de la Creación. Yo
la destruyo. Hay la Ley de la
creación o no.

La Eternidad no es temporal y se puede
entenderse como puede ser el libro.

Para el hombre el Encuentro de
futuro es contingente.

Los Encuentros futuros no pueden tener
valor de verdad.

En el caso de Dios; puesto que no es
temporal no determina el futuro.

Se quita de Dios los aspectos antropomórficos.
Cuando está pero pone en sentido donde
aduce que ha actuado de acuerdo a la
naturaleza. De acuerdo a la Dura. No
mezcla al Dios Cristiano.

Contra la naturaleza ^{divina} → conducta en lo que
de la satisfacción de los Pasivos. Encuentro
Encuentro, tra, - En contra del hombre racional.
El hombre en tanto animal se hace dueño
del hombre racional y conforme los valores
¿Es animal?
¿Es racional?

AIDO UNICO DE MADRE UNIDA

actúa en desorden de su animalidad, cívica
por los pasivos y altera el orden de la verdad.
Vivir según la Ley; Virtudes Cardinales
(Sustancia) Fortitudo, Fortaleza, templanza
rayuda a la Ley de la Creación. Los
vicios caer en todos los fallos.

ESTO ES UNO PAPA. " No comprenden que el
hombre es ANIMAL - RACIONAL - MORAL. Enten
dido la naturaleza entendida como
alejamiento del Ser de del hombre
presencia que es la FERTILIDAD
" Me maten, pues en mi ley, como en un
hombre "

MORAL RACIONAL → tiene como fundamento
la Voluntad de Dios en tanto orden natural.

- Fe
- Esperanza y Ley
- Moral Racional

DOMINIO A EUROPA LITTA → M U M B

EDAD MEDIA

- tres siglos (INTRODUCCIÓN)
- Herencia filosófica Antigua
 - Relación entre te y Paganí.
(Eulero - Kelsen)
 - Etica como ley en el encuentro
entre te y Paganí.

La península principal es Medieval

No es exclusivamente herencia judeo-cristiana.
grecoromana → Paganí → Etica.

Diferencia entre Etica y Medieval -

Medieval - Costumbres que rigen la conducta
Hermana. Leyes de Paganí

Etica - Reflexión filosófica acerca de
los valores.

La filosofía Antigua enseña a reflexionar
sobre la Medieval.

Señala a Etica → Sentido de la reflexión
filosófica. Leyes Medievales. Estas Antiguas

antes de agitar, la reflexión está
está en los otros contextos.

Se te queda el momento por la...

~~te = Rayar~~
~~esta = decir~~

te = Rayar

esta = decir

No siempre se da la palabra. Es por
esto que se da la tensión

Iglesia = el poder.

AUTORIDAD - ZIBERTAD

Confusión de niveles entre la
Cuerpo y la Cerebro.

El o tierra mente este conflicto no
tendrá que valer ocurrido.

Se tensiona apuntar hacia la
Maldad; hacia la Libertad.

Se puede preparar para
la Maldad.

Iglesia Post Constantina. Se trata de una
Asamblea, que no está movida por
Carnes Rojas.

En el Estado de Israel la Iglesia tiene
derecho de ser perseguida. Se concuerda
que que I. I. cambia. Se convierte
en algo inédito para el momento.

~~El momento de la Iglesia...~~

La Iglesia vive como presencia política.
Primeros años, gran confianza al papa
Pablo Sixto de Roma porque allí
estaban los restos de Pedro. La Asamblea
de Jerez, Jerez promovió a un de
ellos.

Se da una religión que amata a Dios
El Imperio quería establecer la comunión
de muchos reinos. Como los que se, que
aceptaban sectas aludidas al campo.

... así también entre joyas
a enterrar a los pobres sus
cuerpos muertos
Ejército suizo

Hoyel: Desde su aparición, la Iglesia
está sumida en un caos. Seguir
la plaza de canto al lado de los
puertos del mundo. Se angustia en Lutero
el culto de Iglesia y el culto al Dios
en acción. Sin embargo, inventaron
Cuerpo de sacerdotes con la debilidad de
pedir con enfentamiento. Los sacerdotes
se ~~desempeñan~~ desamoran.

La Iglesia siempre controló los movimientos
de cultura. Tiene la responsabilidad
del presente para asumir las consecuencias.
Sofía XII y XIII; "fotografía de Cristo"
es un reflejo de los siglos a la
autenticidad y coherencia al Dios.

La Iglesia combatió y al mismo tiempo
enmendó. Tronco de sus pedregales
esta época. La Iglesia lo controló, que
muertos a su favor. Luego entonces que
los pedregales de guerra perdieron fuerza.
Sofía XII no puede salir del
embrollo. No puede escapar a Lutero
y a los tiempos de guerra. Se da el
quiebre de la cristiandad. Comienza la
protestancia. El fin del momento medieval.
Después del juicio, se reanuda la
lucha. Los partidos eran las familias
peyoras que trataban de abarcar a
sus miembros. Al alcanzar el año
1000 se acordó el celibato era total,
se dejó sentir el fin del mundo.
La piedra de S. Marcos, el momento, que
llaman al mensaje del fin del mundo.
Entonces se puerca con los equívocos

dejan de ser ingenuos. Los gods se
quieren asegurar. ~~Señores, señores.~~
Los monumentos de Sengon
A nadie le interesa el Potala.
La leyenda dice que alguien pudo
de 12 años.

- Jorge Dujov -> El tiempo de las Casablas
George Dujov

gran parte de las riquezas son
devotas a los monasterios. Era la
gran representación de las riquezas.
Elon tubo el uso estatal en los monasterios
allí mismo están también los cementerios.
Se destruyeron de riqueza sino también
del Potala.
Se destruyeron del Domo del Temporal. Neces
entrega, Inocencia de Terrestre.
Ullman - esto fue válidamente capitalizado
por Kings Benedictine, sin patrones pa

erumen, paban pagar sus deudas.
Los Kings de Chong se reformaron.
Establecidos en regiones de voto, muy
severo. Estudios y trabajo manual. Se
centraban en los milles que lloran
a recordar las épocas.
Evol de la Edad Neopaganismo.
Crea un sistema político-organizativo.
La reforma de la estructura del tiempo o
garantiza de ser visto, el poder
extenderse hasta de voto que ella
a veces de manera diferente.
Para el futuro de manera diferente.
Se expanden por el mundo. Se dan a conocer
la relación con la Iglesia.
Cada de Chong.

- Casa Noble y Janduca de Sencensales
en nombre de la Com. Padre.

Las nuevas legislaciones debían ser un
imagen de la casa patre.

Capítulo Anual → Se debía pagar a la
Casa Patre una vez al año.

CITA MADRE → ABAD

o PUDERMAN = PAPA

El Abad exigía a su vez las cosas.
1033 → Las cosas de donde Pedro y el
Santo Pío. Tales conexiones.

No hay caminos largos peyinos.
Es de Cluny les hacen vida a las
rutas romanas. Vida a punto
semejante de caminos. Se abren
comienzo a recoger apartados.

Se venían de un momento de pago
de la vida de un momento por que
los monjes pueden subir.

Dinero = cosas, agricultura

Resistencia los sueldos y el momento

de las Billoteras.

Después de los días del padre,
cuando se ve que

Siglo XI → Gen. PAPA

REFORMA GREGORIANA

Se establece el obispo de Cantabria; las
elecciones. No hay impunidad por la fuerza.
1050 → Se decreta el celibato obligatorio
para todo el clero. Porque comprenden que
se fuller state vinculado con el
poderes. Si se le impide tener
familia se reduce la posibilidad
de que los puntos sean fructíferos. Los
puntos no deben ser de la vida. No puede
haber un hijo que reclame el punto
de su padre. Necesidad de abitar
contra la compra y el comercio de
coisas, elevarlos.
A finales del siglo XI, se surge el

proyecto. El Papa Gregorio VII culmina el proyecto cuando el mismo es el Papa Gregorio XI la Iglesia completa de igual a igual con el Imperio.

Una vez que la Iglesia fue se pudo, ^{100%}
Origenes → Exegética de la Biblia.

Comienzo → XIMEIDISSIS = SCRIBER DE SI
Sembrar ^{CON RESPECTO A LAS}
exemplos ^{INTENCIONES}

Cuando uno conoce la intención, tiene un solo acceso de la verdad o realidad de la intención. No puede ser ^{ambiguo} ambiguo.
Cumple dos funciones:

- 1- Adquisición de la vida y del mal antes de la acción.
- 2- Dignidad después de la Acción.
Antes = Adquisición
Después = Dignidad

origenes la sala de San Pablo Escrito de la muerte por otros ideas extrañas.
Pujos (Toulousa) fue a Alejandro y amos de la Tarea de Toulousa todo le resto por orijenes que no está en conflicto con la Biblia o traducción después del grego al latín.
Pujos, llegan al Papa Adriano. Escrito la pluma y se encuentra con Pujos. Pujos lo comence.

Después de Hoso Teco se resiente el Pujos de la Iglesia. Los feligreses plantan disensiones. Plantan orijenes; Pujos; P. Adriano.

Esos tres feligreses son el germen de la República Italiana.

Mientras que los tres centran su anti-quebrantamiento; HIEROCRAIA ^{FUSION}
ARSOBOTTSMO ^{100%} (FUSION)

Senadores y Reyes pretenden lo mismo.
Senadores - "En nombre de sus talentos pero
hay ninguna otra"

Tanto Iglesia como Estado partían de la
total ignorancia de Cluny.

En Bayona no había autoridad alguna
capaz de competir con el Emperador.

En la Edad Media competían sobre la
base de las mismas ideas.

Las estas repúblicas, no son ni feudales
ni están en los pechos de algunos
señores, de aquellos que se dicen
uno de las Dignidades (señores)
y obispos.

La República está basada principalmente
en la idea de delegación del Poder
Asamblea que delega poder regular y
poder extraordinario. La guerra

del Poder es una de la Asamblea. Se arroja
de lo alto, de la cúspide. Y allí, en
la República, en lugar de la asamblea
Congregación en la República se tiene
una distribución de las funciones que
para la relación moral y política
permite perfectamente formar en un
interior de la República ejemplo
de la moral, de la política. Se tiene
que estar todo gobernado en un solo
cabeza. ~~El sistema~~

Las Comunas - MARCIZIO

Siglo XII - Pedro ~~de~~ Melandri

XIV - Manuel de Padua

Señor de la casa de la Iglesia.
Apogeo de Jordano.

~~Manuel de Padua~~
~~Manuel de Padua~~

Juan Escoto Eridgero (800-870) apix.

Se presume irlandés → esto → Islas Eridyon → Irlanda

Se sospecha que se educó en ~~Medio Oriente~~ Medio Oriente. Conoció el griego.

Excelente manejo filosófico griego. gran dominio de astronomía.

Otra hipótesis que es muy dudosa, pero probable.

En realidad no era un clérigo. figura extraña para la Edad Media. estuvo activo en su intelectual en la corte de Carlos el Calvo en París. estuvo envuelto en polémicas debido a su participación en polémica Teológica.

Después de su muerte. Solo hay leyenda inglesa, en canones, donde

habrá mucho contenido por sus estudiantes. conocido por los Peninos con los que formó la clase.

Siglo IX, de conocido en librerías de París. Copiado en la Restauración Cultural. Era Carlomagno - EDAR DE ABERRO (Egon cruce)

→ Retorno medieval Siglo X; recién después del primer renacimiento de las Letras. Hasta el Siglo XI que se detecta el peligro por la ortodoxia. Entonces pasa la corte del al trópico (Señal prohibida por la Teología). Deudas teológicas - Carlos el Calvo recibió los libros de Demócrito, Aristóteles y los libros de Teología y Escritos Puros de Platón → Presentación de la Historia de la Humanidad en Estados El nombre de parva por Estados. 10 5

Tan original, pues argumenta sobre Platón

- LINA DE LA LIX
- " " REVELACION
- " " ESPEJA

Escoto divide las etapas según el grado de conocimiento. Antecedente remoto de Hume y de Spinoza.

Primera etapa → El sentido exterior 
(Sensus externus)

El hombre percibe cosas corporales. Lo diverso y lo múltiple. Ve a la sombra de lo transitorio y de lo cambiante. Es el hombre que mira hacia el fondo de la causa → Platón.

Percepto acuerdo con el ser original. Pureza exterioridad.

Segunda etapa (SENSUS INTERNUS)

Sentido Abstracto. La mente es capaz de ~~desembarazarse~~ desembarazarse de los aparatos y captar la esencia.

Forma de las Especies y los géneros. Tránsito en orden de la realidad. Intellectus

Tercera etapa - (RATIO) RACION

Consejo al enlace de los géneros y las especies con las causas fundamentales o Arquétipos. Vincula el hecho con las causas.

Cuarta etapa (Intellectus) ¹⁰⁰⁰ Es la razón iluminada por el saber. Puede recorrer a Dios como idéntico a las causas fundamentales.

2 etapa → Antiguo Testamento

3 N → filosofía

8 N ⇒ Nuevo Testamento (Platonismo)

Reducción → Camino como el hombre avanza desde la pureza exterioridad hasta la captación del logos.

(Tránsito Platónico)

La inteligencia es la que da la igualdad entre las cosas y Dios.

RAZON DOS OPINIONES

HERMENÉUTICA → Base de todo Sentido y lo Parámetro Espiritual.

Inteligencia de la Palabra.

La Soberanía Existencial es fundamental. Sea la que determinamos.

HERMENÉUTICA → Interpretación de la Palabra.

↳ DOS SENTIDOS EN LA LECTURA EXTERIOR

1- Argumentos extrínsecos → Provenen de la ortografía, la gramática, la historia, la tradición, la cultura y la vida.

La Verdad en el sujeto de la Palabra falada. ¿cómo comenzar, por dónde?

2- Argumentos intrínsecos → Se da dentro de las palabras, palabras.

INTERIOR

Provenen de la ortografía de la Palabra, la Soberanía Existencial, esto por encima de la Palabra y por eso es que la aceptación de la Palabra interpretada Realidad en su contexto.

HERMENÉUTICA → ~~Provenen~~ Es el descubrimiento de un sentido racional en el texto.

Críticos de la Recepción.

Sección Exterior

Interior

GRATIA
NOTA CONFERENCIA

BIEN Y MAL

¿qué le dice la Biblia a la Palabra?

DIRECCIÓN - este término cobra un sentido por acercarse al comentario de la Verdad.

¿cómo dice la Biblia a la Palabra?

DIRECCIÓN DE LA DIRECCIÓN

Dirección: no las justifica. No hay antecedentes.

MÉTODOS DE LA DIALÉCTICA

1- Dialéctica de los Términos - SER
NO SER

2- II Dialéctica de géneros y Especies

EL SOFISTA → PLATÓN → LEER

BUSCAR
PROFUNDIZAR

ordenar la realidad en géneros y especies.

Platón y Demócrito muestran la
dialéctica entre SER y NO SER.

La Primera Dialéctica es la entre las
cosas que son y no son.

SER - NO SER → Dialéctica de la Naturaleza

PRIMERA DIALÉCTICA = NATURALISTA
5 MODOS

Primera Dialéctica → Hay cosas naturales
que la naturaleza ES y NO ES.

a) EL NO SER como aquello que se ignora
a nuestros sentidos y entendimientos
Y EL SER (Poder sentir y entender)

b) Los Seres que se afirman = SER y Todos
los No afirmados implicados en su
afirmación = NO SER. SER afirmados
= SER - Negación.

Por el sólo hecho de afirmado no se
afirma

c) Lo que ES en ACTO y lo que NO ES
O NO SER → POTENCIA. (Siempre se
pasa de un estado de POTENCIA a ACTO)

d) Entre el Ser de las cosas mudables
y el NO SER en las INMUTABLES y
ETERNAS. (Platón) NO SER = CUALQUIER SER

e) FORMA MORAL - EL SER del Hombre
en el PECADO, cuyo NO SER es el
HOMBRE EN ESTADO de JUSTICIA

NO SER como defecto o pecado.
ORIGINAL

No hay otros géneros de SER
NO SER

No hay ~~estas~~ ~~sentencias~~ de ~~NO SER~~ ^{SER} ~~es~~ ~~sentencia~~

- Esta Primera División es la que se asienta de tal forma que en ella está el ~~Resumen~~, el ~~Resumen~~ y el ~~Acto~~ de su propio ~~comentario~~

La Divinidad de la Creación es el ~~autorreconocimiento~~ de la Naturaleza

Conocer supone Ser y NO SER

- El Ser del Sujeto es el NO SER del ~~comentario~~

- El Ser del ~~comentario~~ es el NO SER del SUJETO

Algo más allá presupone que no puede haber ~~comentario~~

Para poder creerse es que hay ~~creencia~~

DIOS CREA PARA PODER COMVERSE

PRIMERA ~~pregunta~~

El No Ser no es igual a NADA. Porque el No Ser que le opone ~~al~~ Ser

Positivo Negativo

Naturalmente ~~de~~ Poder

ONTOLOGIA

Para Euzkari todo lo que es y lo que no es está:



SEDUCCIÓN
Gloria de la mano
Euzkari

Si Dios no lo puede hacer ~~la~~ ~~potencia~~ ~~de~~ ~~ellas~~ ~~misma~~

TESIS

- Dios es la Esencia de todas las cosas.
- La Creación es una ~~realización~~ (Manifestación de Dios)
- Dios vincula como un ~~conector~~ de SER y de VIDA a través de todas las cosas
- Proceso de la Unidad a la Dualidad.
- De la Unidad procede esta ~~creencia~~ cuyo punto más bajo son los ~~individuos~~; ~~sentidos~~ en la Realidad; en el Mundo Material

Los Caminos de Retorno (Omnia ad Deum)
Tanto hacia Dios. Retorno de la pluralidad
a la Unidad.

Esta salida de sí mismo y la venida
del cielo y la tierra. Es el tiempo.
La Salida de Sí y el Retorno a Sí.
En ningún momento se confunden los
espacios. Jamás hay identidad. Son
siempre espacios distintos. Y por lo tanto
de Dios es un de todos los, un

Desde un punto de vista y Paralelo, por
Dios y venida, pero a su esencia no
llegamos y solo podemos conocerlo
Los ACCIDENTES. Nunca la esencia en
sí misma. Es la salida de la
ausencia de Paralelo.

La Banda de los Universos
el universal llega hasta el infinito.

No es suficiente porque la mente no puede
conocer la esencia en sí misma.

1. Dios como PRIMARIO -> Esta naturaleza,
que no se encuentra de todos los y por lo tanto
planteada por que no se considera ni
las ideas ni los conceptos como ~~distintos~~
pertinentes a Dios. No se les puede substraer
tanto Dios, como las especies y los
conceptos ni ideas distintas, no tienen
por que substraerse. Cada especie
tiene su identidad y no puede confundirse
con las otras. Sin embargo, esto lo
grace de que Dios es la esencia de todos
los cosas.

Dios y la naturaleza por momentos se identifican
y por momentos no.
Es un todo esencialmente como naturaleza pero
no siempre. Sigue el papel
de su punto de partida y
de llegada de todo el momento de

Cosmos es todo desde el punto más lejano;
desde esta altura el HOMBRE. Se ha
creado ejemplos de gente por que el
INDIVIDUOS \rightarrow SERES VIVOS

En el Hombre la naturaleza se
ve en todo su esplendor.

Papel central del Hombre respecto al universo.
Centro desde el cual se da origen el movimiento
de la creación. Fue en la Rilla del H
el lugar de que ~~el mundo~~ mundo
material se creó.

Las cosas creadas es el mundo sensible de
Platón. Se

CREACIÓN \rightarrow Duplicación generativa
descubierta

El Hombre es más perfecto que el mundo
sensible por eso fue creado antes que el
mundo inferior ~~de materia~~ antes en
su mente

~~El mundo sensible~~
9-10. DE CRISTO, NO ES UN FIN \rightarrow Retorno de
las cosas a Dios. "Dios como ULTIMO FIN
DE LAS COSAS". Dios dejó de crear y quedó
concentrado en el ULTIMO, al cual retornan
todas las cosas. Se crea circularmente (Forma
PERFECTA)
relacionado al punto de partida. Todo este
movimiento \rightarrow MOV. Tanto la salida de
el mundo el retorno a él.

El universo se desmenuza en ~~DEBESIS~~
DIVERSIDAD UNIVERSAL. Inevitablemente
Todo va a retornar. Esto es por necesidad.
Se ve en la naturaleza de Dios y se iguala
con la de Agustin.

El nombre no se usa como usual. Es el nombre propio que no puede ser intercambiado. Se lo cuenta el Verbo Nominar pues en ese caso se puede ser nombrado por otros.

Está como llévase la Ceremonia la Facultad del Rey, cuando se está consagrando de un rey o de un Emperador. Es su nombre y no un simple título. De este modo la redefinición del nombre no necesariamente se nombra.

"El NOMBRE NO PUEDE CREAR LA REALIDAD simplemente la designa."

a) NO TIENE ESTE NOMBRE POR NATURALEZA SINO POR ACEPTACION

Hayel lo llaman Recurrenientos. Cada uno tiene el Recurreniento de todos los nombres. No hay nada en su naturaleza que lo haga diferente, que le otorgue su nombre.

Se lo otorga el recurreniento de los demás y el verbo tiene que aceptarlo.

quero de los Reales → Recurrenientos y facultades del NOMBRE

DEL PODER DEL NOMBRE

La aduocación perfecta entre NOMBRE y cosa, no NOMBRE y NATURALEZA, vale sólo para Dios y no para los hombres. El poder de Dios está plenamente en su nombre. En el nombre de Dios los creyos ven y los santos ven. Alcuino cree que es necesario hacer una diferencia entre los NOMBRES PROPIOS DE DIOS → Santitas Dicitur

NOMBRES SIGNIFICATIVOS → Manifestaciones

Los nombres ~~son~~ forman parte de las Acciones de Dios, no de su Santitas.

La Iglesia es el Poder de Dios en la Tierra 796 → Alcuino celebra la definición del nombre de Cristo, y da a la expansión del Reino Cristiano. Enjuiciar la expansión del Reino de Dios.
Hoy - 1. 1. 1. 1.

del Imperio. Poder político real. Se
 expone el NOMBRE DE CRISTO. Heo
 que la SUSTANCIA se expone por las
 aviones. "Cristo mismo y nuestro rey,
 nuestro emperador". Cae sobre el
 poder de Cristo y su tarea principal
 para exponer su nombre por el mundo.

~~El nombre de Cristo se conecta con las aviones de Dios.~~
 SAGRADO NOMBRE TUO → el poder activo
 en el nombre de Cristo. ~~El~~ Al
 activar el nombre de Cristo se
 conecta con las aviones de Dios.

Bay el nombre → fórmula de juramento.
 Juramentos en el NOMBRE DE...
 Se le quiere dar al nombre juramento
 arroyo en Filipinas.
 Es Dios lo que dan hecho juramento
 Los nombres para dar nombres.

NADA →
 La palabra designa las cosas, pero mejor
 en ellas mientras más sencilla

"La Palabra y la cosa son la misma."
 "Mientras más describe la Palabra más
 cerca de la Realidad"

FRIBUS → Sustancia Teología → que designa
 nombre las cosas → los nombres también
 designan la esencia de las cosas → nombre
 y cosas son idénticos → Ulpian Platónico

Se/calle Pradisa llega por el lado del
 mar + Es un p...

Washington Square es un parque en
 el centro de la
 ciudad



NOMBRE Y ACCION

3^{er} punto - Relación entre nombre y acción.
Dimensión moral de Sta. Teología.

A pesar de las diferencias entre Slav

Los teólogos católicos convierten en que el
contenido de un nombre depende de
las acciones que desarrolla el nombre.
Tiene que hacer honor a su nombre.

Aceptar el nombre es aceptar un
compromiso para no convertirse en
Meadox - Falsedad - Mentira.

Esta

San Benito reglo VI →

REGLA DE SAN BENITO → Dimensión
Moral del NOMBRE.

El Abad es elegido por la comunidad, quien
a su vez regala el nombre de Abad.

Recomendación de los Padres: Entre iguales
por consenso uno es nombrado a partir

de ese momento se compromete a una TAREA.
Se da nombre, la PALABRA de Dios a los
otros nombres. Por la palabra o por la acción.
NOMBRES HAY QUE CANTAMADO EN LOS NOMBRES.
Por el título no es nombre tal.

"Lo que digas a todos, es verdad"
El lenguaje y los nombres le da vida
confianza a los nombres para que tengan
la tarea de convertirse en verdaderos.
Las acciones confirman la verdad de un nombre.
Cuanto desconfianza no siguen siendo
medicinas del PROMETE.

El NOMBRE PROMETE. Al asumir los
nombres de esta tradición prometen.

Un buen nombre es el que es fiel en
lo que promete.

"El que recibe un nombre acepta un compromiso
nombre, mediano, tienen responsabilidades,
tarea con un compromiso.
Regla Actúan rectamente.

Los romanos tienen consejos un compromiso
En recepción de Emperador que un compromiso
para seguir ejecutando el nombre que le
conferían.

~~En el nombre de Cristo~~

En el nombre de Cristo

En el nombre de Cristo

EL NOMBRE NO ES POR SU PROPIEDAD,
SINO POR LAS INTENCIONES => ¿CÓMO SE
ESTRUKA DE (O A UNO?)

Se declara para el nombre.

BERENGARIO DE TOURS

Tiene que ver con los debates medievales

Siglo XI -> Racionalismo

Siglo X -> Eje de la vida - Placer, sufrimiento,
muerte. También en el nombre. La
fuerza de la vida era de su existencia.

Cuando los celos aparecen se cumplen y no
habrán cumplido la vida. También

Racionalismo aparece más en un momento.

Cambia el paisaje europeo. El descubrimiento
del mundo físico fue el ARNES.

DESCUBRIMIENTO DEL ARNES - Ya no se habla
el arado de la buena vida del tiempo. Se

luchó que los campos ~~se~~ cultivados se
multiplicaran. Almacenaje y apertura del

comercio. El excedente empiezan las fallas.
La Tasa Demográfica crece. Las células se

amuestran en tiempo. Siglo XI -> Eje
de riqueza, crecimiento y desarrollo

Siglo X -> SIGLO DE HIERRO.

Catedrales -> surgen en el centro de las
comunidades, ayuntamientos y las escuelas salen

de los monasterios y se amuestran en centros
de intelectual. Crecen las escuelas, se

multiplican las ~~bibliotecas~~ librerías.
La Escuela Monástica es trasladada a la
ciudad.

No hay patentes claras al tipo de enseñanza,
una filología o una teología depurada.
Esa diferencia surgió en la Era de las Disputas.
Universidad Medieval surge de las Escuelas
Cristianas. Surgió la división en dos
partes.

Siglo XI - ~~XII~~ 1050 - 1090 - 2 PARTIDOS
en DISPUTA.

PARTIDOS — DIALECTICOS
ANTI-DIALECTICOS

DIALECTICOS = FILOSOFOS (filosofía de mundo
propio)
Dependencia por
la Teología.

ANTI-DIALECTICOS = Filósofos de la filología
y sujeción a la fe.

DIALECTICO = BERENGARIO

ANTI-DIALECTICO = SAN PEDRO DAMIANI

Juan Luis de la Cruz

En esta época Aristóteles ya era conocido.
Pero esta era la Edad Media. Era más
rica. Tenía también una mente filológica.
10 DTS BERENGARIO → Clases de toda
filología estrictamente dedicada a resolver
las suposiciones y dar un mayor racional
de la fe.

Abrió la Iglesia a temas teológicos.
→ La Eucaristía.

Polémica en torno a la Eucaristía.

- La ciencia medieval siempre fue una ciencia
de escuela. (Escolástica). La ciencia
siempre estuvo vinculada a un
entorno político.

La ciencia no es patria. Siempre tiene
patria; está al servicio de intereses
vitales. Ejm: Confesión en Bayona.
Martín Cardeño

La Cueva de la Edad Media es el elemento
constitutivo de un conjunto. gran conjunto
de Urnesan. Peter Porter y Salidura.

Los libros eran los libros orales.
La mesa no era sólo de trabajo sino
un modo de tener poder político.

La discusión intelectual era en forma de
narrativa. ¿qué es lo que se tiene
cuerpo de estar frente a una imagen
de poder?

En el siglo XI se separaron las Iglesias
de oriente y occidente.

Para el día de la fiesta como se
preparaba el pan, el agua de las
dátiles y el ornamento de los días.

Detrás de toda una gran explicación
política.

Iglesia Parava → Hijo

RIZAMA

Las guerras de expansión y las discusiones teológicas
no hay Cueva Para, imágenes plenas fáciles
identificables.

DISCUSIÓN DE LA EUCARISTÍA

Benigno - "Poder, a menos que sea cuerpo,
mejor que en la lengua de la verdad
es la RAZÓN.
IMBIBIR = IMAGO DEI

IMAGO DEI

La Venen de la Raza
Poder el Poder IMAGO DEI y poder la
RAZÓN

Se le considera dos veces - (1000 - 88) Es
largo.

59 - La Catedral Corinto de Roma

71 - Cor " " " " Pórtico

80 → 9 años encerrado.

Se resiste y muestra que lo que queda
va hacia a la imagen de Dios, pero
por medio de la Raza.

~~largo~~

A través de la Reza, cuánto nos enra la verdad.

ARGUMENTOS DE BAKER

1 - Al momento de la mesa, el sacerdote levanta el pan y dice: "Esto es mi cuerpo". El sacerdote no ~~expone~~ ~~expone~~ el sentido. ¿qué ocurre con el pan cuando se transforma en el cuerpo de Cristo? Se ~~debe~~ Se puede que era una transformación física.

Seguramente fallido y falso. El Concilio Vaticano II dice que es física. El cuerpo de Cristo está sustancialmente presente. B. => la sustancia del pan no puede subsistir sin los accidentes.

Aristóteles => "Los accidentes subsisten la sustancia"

ACCIDENTES => Lo que todos tienen.
SUSTANCIALMENTE = COSA NO SIENDO
FISICAMENTE PRESENTE

En realidad, están dirigiendo su sustancia para entrar o no a través de los centros.

P.V => ¿qué tan consecuente se debe ser en la aprobación de la ley?
B => Las leyes de canon y ley deben mantenerse en todo lo posible.

Artículo => La sustancia del pan desaparece y se reemplaza por la sustancia de Cristo.

Hoy un debate en que los accidentes del pan permanecen sin su cuerpo.

ARGUMENTOS PRINCIPIO DE IDENTIDAD

1 - El primer demostrativo "esto" se refiere al pan. Si pan es sujeto, la ley no debe mantener que la identidad del sujeto o materia que la acción.

2 - Se se quiere demostrar existencia independiente de los accidentes. Pero propiedades y accidentes por dejarse por de sus sustancias.
PRINCIPIO DE NO CONTRADICCIÓN demostrativo

Quieren establecer excepción en Dios.

- Dios no ~~está~~ sujeto de la no-contradicción
podrían decirlo si.

PREGUNTA: ¿Se requiere pensar en Dios
en términos racionales?
¿Se alude pero a la
irracionalidad?

3er Argumento - Los seres humanos, racionales, no
podemos renunciar a la Razon. No se fuerza
a Dios cuando se renuncia a la Ley
de la Razon.

- Respetar las leyes del entendimiento es
un acto de "Piedad"

4o Argumento - ¿Presente físicamente
presente?

Benigno: Yo creo que está físicamente
presente pero no quiere decir que
le está realmente.

"Para mí está, pero no quiere decir que está
cerca de mí, con un alma humana
en su punto"

~~Responde que está físicamente y que
podría materialmente que ha condescendido a la
bando cuerpo que los genes muestran
el cuerpo.~~

Se habla de los milagros de la fe
Hay que apartar la asociación con la
antropofagia.

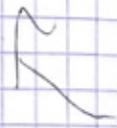
EUCARISTIA ⇒ CENTRO RELIGION CRISTIANA
transigencia

"Ser Racional acto de Piedad."

PUNTO
5o Argumento - La autoridad de los Pastores
de la Iglesia (Pontífice, Arzobispos) de
permitir decir que la Eucaristía es
un SÍMBOLO SACRAMENTO. Ellos lo dicen.
El SÍMBOLO NO ES COSA.

Propone una interpretación ética de la
Eucaristía. La Iglesia en cambio se
hallaba en el punto de sus esfuerzos

muchos muros
de muros
mejor



Las mujeres en el metro

Hay q' por que son esclavos baratos
Hay por que un ~~entrevista~~ ~~entrevista~~ un
esclavista ~~de lo~~ ~~es~~ artificial
suelen que a falta de ~~natural~~ ~~natural~~
a ~~se~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~casos~~ ~~de~~ ~~o~~ ~~de~~
con ~~en~~ ~~rat~~ ~~me~~ ~~gato~~ ~~o~~ ~~de~~ ~~de~~
por q' que ~~contienen~~ ~~sellos~~ ~~en~~
minutaria en ~~los~~ ~~solos~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~de~~
de ~~los~~ ~~departamentos~~. Hay q' que ~~llayan~~
al ~~exceso~~ ~~de~~ ~~campesinos~~ ~~con~~ ~~sea~~ ~~trabajos~~

Hay q' ~~que~~ ~~presente~~ ~~necesidad~~
tener una ~~de~~ ~~comuna~~
de ~~en~~
de ~~en~~ ~~el~~ ~~supermercado~~
mas ~~cerca~~ ~~de~~
adquirir ~~casas~~ ~~de~~
regul

Hay quienes ~~llayan~~ ~~a~~ ~~campesinos~~
de ~~platos~~ ~~o~~ ~~sea~~ ~~trabajos~~

Quindimero
En la respuesta al Buen Libro

En estos momentos, el agua que se utiliza
algunos días, la forma de recibir y
se de manera que la ducha: ~~para~~
puede de ~~ser~~ por ejemplo,

Algunos meses atrás que en el momento
de ~~ser~~ fue ~~de~~ un
punto

En el momento de ~~ser~~ ~~de~~ punto,
por ejemplo

Si alguien le tiene algún tipo de
mujer que ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~
puede el tipo ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~
para

Cada ~~de~~ por ejemplo, me ~~de~~ ~~de~~
en ~~de~~ en la línea 1 del
punto de ~~de~~ punto a una mujer que...

La Banta de los Ursos

Los lugares que eligen la Banta
de los Ursos

E
C
S
K
a
a
D
U
e
a
a
a

Anexo 2:
*Cuaderno de
tapas rojas*

MARIO BELLATIN

**BRAHMS 330
LIMA 41 - PERU
TELF. 761051**

MARIO BELLATIN

Mario Bellatin, escritor, nace en México en 1960. Estudia Teología en la "Facultad de Teología de Lima". Luego, su interés por el cine lo lleva a terminar la carrera de "Ciencias de la Comunicación" en la Universidad de Lima.

Siendo aún un estudiante publica su primera novela Las mujeres de sal (Lluvia Editores, 1986), libro que consigue óptima acogida de crítica y por el cual el autor es becado para la "Escuela Internacional de Cine". Sigue cursos de técnicas de guión con Gabriel García Márquez y con Jean Claude Carriere.

Luego de concluir sus estudios, decide dedicarse totalmente a la literatura. Emplea tres años en la creación de un nuevo libro, donde el mayor interés reside en la instauración de un lenguaje personal muy ligado al detalle y a la concisión narrativa.

Vuelve al Perú después de una larga estadía en Ciudad de México y Jaime Campodónico decide publicar su segunda novela Efecto Invernadero en su serie editorial del Sol Blanco (Jaime Campodónico Editor, Lima 1992). Este libro es considerado como uno de los más importantes aparecidos en el año en el Perú.

Actualmente ha concluido una tercera novela Canon Perpetuo, libro que formará parte de una trilogía de novelas breves.

CRITICAS MAS IMPORTANTES

EFECTO INVERNADERO

"La novela de Bellatin nos parece que responde a una nueva exigencia contemporánea: ha creado una prosa austera, casi gélida, visual, donde las acciones narradas tienen el atractivo de la estética del distanciamiento."

Marcela Caray
Suplemento Cultural
Diario "El Peruano"

"La reciente novela de Mario Bellatin, Efecto invernadero, inicia en el Perú una vertiente literaria de corte descriptivo-psicoanalítico de extraña y fecunda profundidad.

(...) Bellatin, con tormentoso realismo, ha convertido su determinismo ideológico en una metáfora. No hay libertad sin pureza. No hay realidad mientras no vayamos más allá de los nombres y de los mecanismos mentales que nos piensan."

Ramón Mujica Pinilla
Página Editorial del
Diario "Expreso".

"Nos enfrentamos a una novela como pocas, escrita sin fines supremos ni moralizadores. Nos adentramos en la realidad saliendo de ella, valga la paradoja, con un texto auténtico y que revela un extraordinario dominio del lenguaje."

Maurizio Medo
Revista "Sí"

"A través de sus apretadas 50 páginas, se hilvana una historia en que las pasiones y dramas de sus protagonistas van erosionando una atmósfera fantasmal que, en esa elusiva tensión, se despojan de toda su carga emotiva y termina configurando un tejido literario que atrapa no por su fuerza, sino por su extraño y cautivante equilibrio."

Revista "Caretas"

LAS MUJERES DE SAL

"Al leer el texto y adentrarnos en los singulares acontecimientos de la vida de dos personajes femeninos sentimos una curiosidad creciente por descubrir el sentido, el hilo conductor de toda esa sucesión de hechos y, a la par con nuestra interrogante sobre su origen, nos va ganando una angustia, un sentimiento de vacío y de imponderabilidad perfectamente simétrica con la vida de los propios personajes."

Miguel Angel Huamán
Revista de Crítica
Latinoamericana.

"Mario Bellatin pertenece a una nueva hornada que hereda y renueva la rica tradición narrativa del Perú."

Revista "Casa de las
Américas".

"Esta novela no parece la primera novela de un joven narrador, amén que tampoco plantea la natural tendencia autobiográfica, asumiendo las voces de dos mujeres absolutamente disímiles."

Claudio Baschuk
Suplemento Cultural
"Hipocampo".

"Las mujeres de sal es un honesto y profundo intento de experimentar con la estructura narrativa."

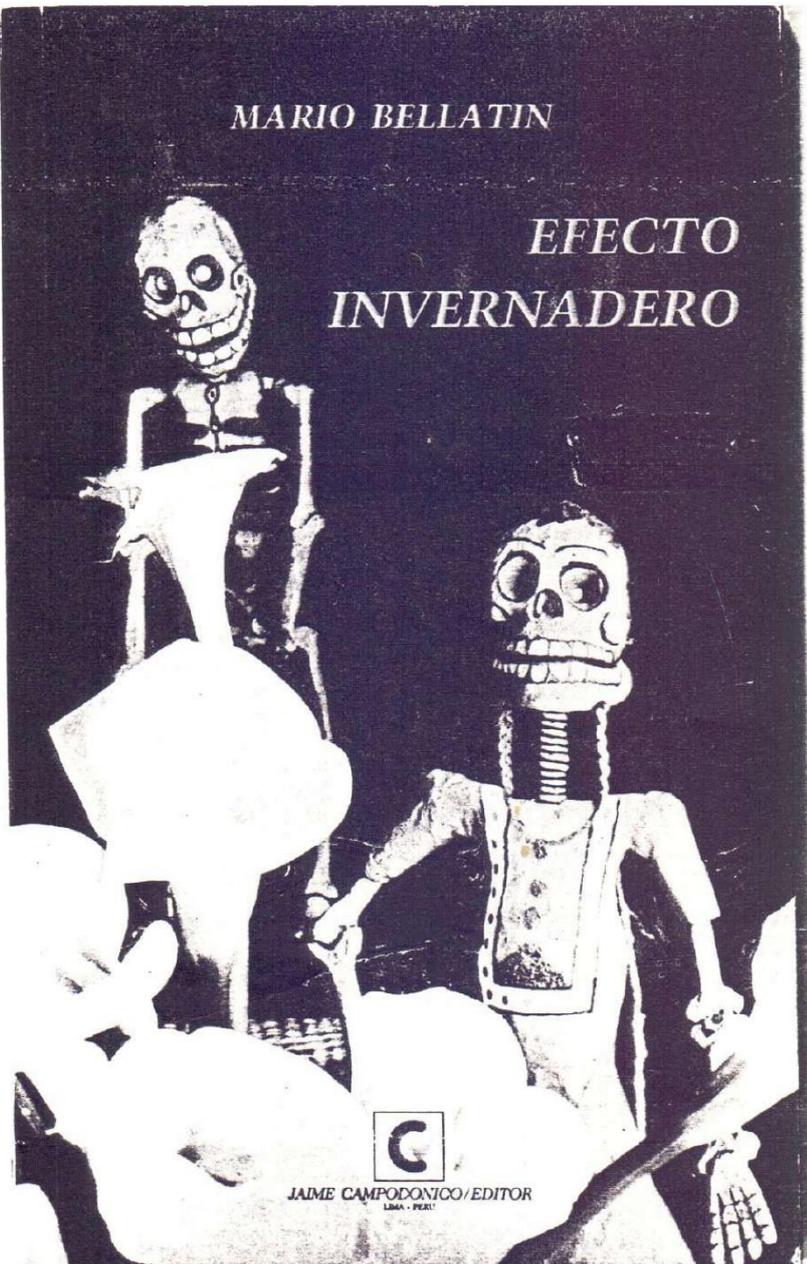
Diario "El Comercio"

"Las mujeres de sal es ya, sin discusión, una novela importante que contribuye a la renovación del género en el Perú."

Jorge Cornejo Polar
Diario "La Crónica".

"Una novela es siempre fruto de la madurez y la experiencia nos dice Borges, pero Bellatin, 25 años y unas ganas inmensas de apoderarse del universo, a través de sus miradas oblicuas sobre la condición de unos cuantos solitarios ha querido, a través de éste libro, dejar bien sentado que la vida y, particularmente la suya le brindan un marco ideal para insinuarse desde ya como una promesa en la narrativa nacional."

Jorge Salazar
Revista "Caretas".



C 12

Efecto Invernadero: nuevo estilo en la novela de Mario Bellatin

'Efecto Invernadero' es la segunda novela corta que Mario Bellatin (México, 1960) publica en Lima. El libro ha sido editado por Jaime Campodónico en la colección Sol Blanco. La materia del relato es, como ha dicho su autor, la de una muerte, y quizá más precisamente la del histórico velorio de un artista y de sus cotidianas pero complejas relaciones personales. La particularidad más saliente en este libro es la prosa premeditadamente neutra, seca e impersonal con que ha sido escrito.

-¿Esta forma de escritura te preguntamos al autor- escueta como la sinopsis de una película, es resultado de un trabajo severo para anular cualquier exceso verbal, o escribiste así naturalmente?

-No es natural, es resultado de un trabajo. La novela en una primera versión tenía 400 páginas, pero me di cuenta que podía decir lo mismo construyendo el lenguaje a lo mínimo, forzando la imagen, como se hace en fotografía. Para lograr un efecto determinado. Para mí es mucho más fácil escribir abundantemente, pero pienso que la época, la situación por la que atravesamos, no da lugar para la

teórica. He querido que la forma vaya con el contenido, y creo que la utilizaba es perfecta para estos personajes que están encerrados en sí mismos y que son tan enigmáticos.

-¿El lenguaje utilizado es pertinente solo a esta novela o es un estilo que estás desarrollando?

-Es un estilo. La otra novela que estoy trabajando 'Canon Ferpetic' esta incluso más desprovista de todo. Estoy llevando mi escritura al límite. No hay adjetivización, utilizo los mínimos recursos posibles. Aunque suene ingenuo, estoy como creando una especie de pre-historia literaria en mi mismo, en mi poética. Parto de la nada, no tengo diálogo, no tengo color, utilizo la forma más elemental de narrar que es la tercera persona, como lo hacen los juglares. Solamente cuando no pueda decir las cosas de otra manera podrá aparecer un diálogo, un adjetivo o un lenguaje más simple, más abierto.

-El tipo de personaje que has creado, no sé si llamarlo negación o clausura del tipo de personaje tradicional... casi es la etiqueta de un personaje, no tiene nombre, se define a partir de la función que

cumple respecto al protagonista, se llama La Madre, El Amante, La Protegida, Los Colegas...

-La idea es crear personajes arquetípicos que vayan más allá de sí mismos. Siempre es arbitrario ponerle nombre a un personaje. Y aquí le doy nombre solo a uno, que es el central, y se lo doy por algunas razones, entre ellas por una poema de César Moro. Los otros personajes: La Madre, El Amante, no son prototipos, pero al crearlos esta generalización los hago crecer como personajes, les doy un grado más de universalidad, sin llegar a crear arquetipos cosa que no me interesa.

-Guillermo Nilo de Guzmán ha señalado, en la contrapunta del libro, que la novela trata de un personaje importante en la historia del arte peruano de este siglo, y tú has mencionado a Moro. ¿Es importante para el libro la vida real de este personaje?

-Bueno, la novela surge de Moro, hay atisbos, ciertas coincidencias, pero 'Efecto Invernadero' es un texto netamente novelado. No puedo negar que subyace la presencia de Moro. En un momento de mi vida me impresionó su



Mario Bellatin habla sobre su reciente libro.

muerte, al mismo tiempo pensaba que muerte tan interesante y a la vez que cotidiana! Por eso he recreado todo a partir de esa muerte.

-Se dice que la novela es una forma de aprendizaje. ¿Lo crees?

-Sí, es un espacio de reflexión. Me permite pensar, no sólo en mí, sino en todo, porque es una espacio de comunión con algo. Imagino que cuando uno escribe se produce el mismo estado místico como el de los monjes. 'La vida cotidiana, es muy cotidiana', pero decirlo de algún modo, pero cuando entras a tu espacio de escritor, con tu horario de escritor, se produce el momento de pensar y de meterse en las profundidades, sin miedo, porque es un espacio como sagrado. Sí. La novela es un espacio de reflexión y de aprendizaje. (J. Arevalo).

gas

alería Praxis
y La puras
vez más su

estarán a dispo-
sición del público
enero del '93, en el
ano: lunes a sáb-
9 p.m. Siempre en
Martín 689, Ba-



ación metafísica a la

Todos los narradores son muy buenos. Siempre escriben por un fin supremo: uno pretende convertirse en el portavoz de la clase media, otro quiere enseñarnos qué significa la modernidad y también existe quien reduce la narrativa a un acto de amor.

Nos dice Mario Bellatín (1960) con un poco de ironía y con esa dosis de cinismo tan necesaria para la supervivencia en estos tiempos donde toda causa noble parece haberse diluido. Las causas conmovedoras no son el impulso de Bellatín en su novela, *Efecto Invernadero*, encontramos un paisaje más próximo a la oscuridad y al desencanto que a la *causa oculta* capaz de justificar, incluso, la muerte —en este caso de Antonio, su personaje aparentemente protagonista—. *Efecto Invernadero* podría ser, conjuntamente con el libro de Iván Thays, el germen de una nueva narrativa peruana, de un nuevo modo de encontramos un hecho. Estamos ante una novela que, por su extensión, llega a nosotros disfrazada de *novelle*, sórdida y decadente, de ritmo cortante y, felizmente, alejada de la exuberancia retórica de hace unas décadas. Es un facilismo pensar, y Bellatín lo sabe, que *Efecto* se limite a recrear la muerte del poeta homosexual

—así lo recalcaron ciertos medios— César Moro. La figura de este extraordinario artista, y sus instancias histórico-biográficas se van desvaneciendo. En primer lugar, el hecho de prescindir de nombres propios y ubicar a sus personajes a través del papel que desempeñan en la vida de Antonio (el hijo) los va desindividualizando y, por momentos, sus características psicológicas parecen trasladarse de uno a otro intercambiando sus roles. Esta rotación de *quehaceres* ocurre en un lugar que, paradójicamente, contiene varios lugares geográficos —México, París, Lima— y, sin embargo, aparecen sólo como una escenografía, mejor aún, como la escenografía de una pieza teatral que resulta melodramática y que se desarrolla en un solo acto. Bellatín es el



Mario Bellatín nos escribe motivado por los fines supremos que provocaron muchas de las obras de nuestra narrativa. El escritor nos ofrece una nueva visión a través de su excelente novela.

El efecto de Bellatín

Jaime Campodónico agrega un valioso título para su afamada Colección del Sol Blanco. Esta vez se trata de *Efecto Invernadero*, una extraordinaria entrega del joven novelista Mario Bellatín

espectador de esta inusitada pieza pero en lugar de ser aquel que mira y lo sabe todo, estrechándose en hacerlo saber, entrevé las siluetas de los per-



sonajes, confundiendo lo que espera, claro está, muy consciente de cada una de sus esencias. El efecto del *voyeur* estará presente a lo largo de toda la novela, porque para nosotros no es una *nouvelle*, y de una forma atípica, no se dirige nunca la mirada en una sola dirección, la mirada es, a veces, la lectura de otra, así consecutivamente, hasta que éstas se confunden no pudiéndose más precisar de dónde proviene. Esta traslación de roles que mencionábamos —el amante desempeña el rol de la madre, la protegida actúa como amante, etc.— ocurre también en la perspectiva del relato, aunque el gran truco reside en esa aparente similitud de remitimos a los hechos contándonos las ocurrencias en tercera persona. Este recurso técnico nos recuerda las viejas fábulas de origen celta o es-

candinavo, o también podría remitimos al modo en que el bardo transmita los conocimientos a los miembros más jóvenes de la tribu.

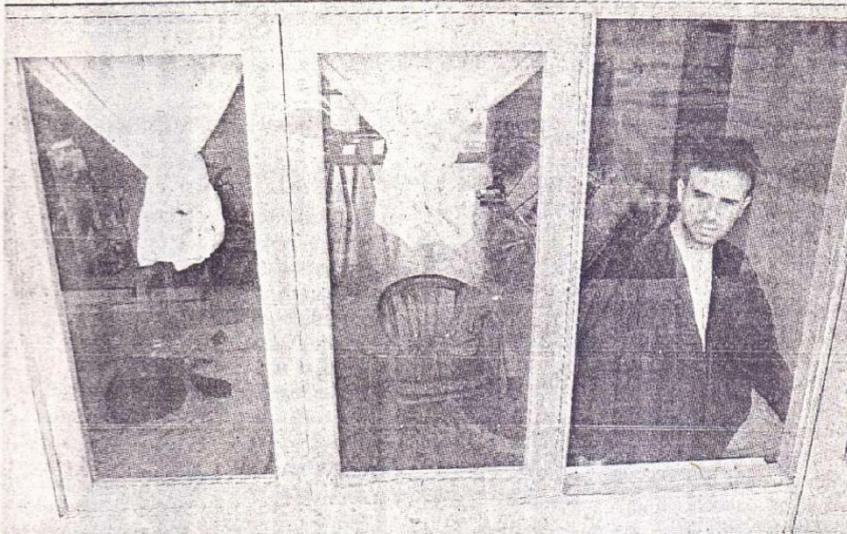
Esta atmósfera *fantástica*, y ojalá que Mario nos permita utilizar este término que no pretende encasillarlo, adquiere una mayor eficacia por la utilización de ciertas citas bíblicas. Con esto *Efecto* se aleja aún más de lo que podría ser un hecho biográfico novelado y, más aún, aunque muchos piensen que se trata de una *novela de la muerte* y afilen el morbo en pos de la consabida moraleja a la que nos conducen las alegorías sufrirá dos enormes desencantos. En primer lugar, la muerte del héroe es inútil, no se inmola por nada ni por nadie, ningún personaje hallará la expiación de sus culpas a través del sacrificio. Es una muerte absurda, boba, es-

téril como Antonio, es decir, muy parecida a las que ocurren en esta Lima de los '90. La muerte, en este caso, podría convertirse en una metáfora de la violencia que vivimos hoy, y no en la década del '20 o del '30. En segundo lugar, el erotismo estará presente en todo instante, estableciendo un equilibrio perfecto con el hecho en cuestión, el fallecimiento de Antonio. Las instancias se dan siempre en un juego de espejos, de imágenes opuestas y disímiles en una constante tensión que atrapa el interés del lector, y también a él.

Nos enfrentamos a una novela como pocas, escrita sin fines supremos ni moralizadores. Ajena al insostenible urbanismo cotidiano que utilizan algunos haciéndonos creer que no vemos lo que ocurre. Nos adentramos en la realidad saliendo de ella, valga la paradoja, con un texto *poético* y que revela un extraordinario dominio del lenguaje, sobre todo sin efectos gratuitos y profundamente auténtico.

(Maurizio Medo)
Efecto Invernadero
Colección del Sol Blanco.
Jaime Campodónico/Editor,
Lima-Perú, 1992
54 pp.

JORGE SARMIENTO



Entrevista

Mario Bellatin DETESTO A LOS ESCRITORES MORALES

Por ROCIO SILVA
SANTISTEBAN

“Sobre Mario de bruceos tres cruces: una en la frente, la que más dolió; otra en el pecho, la que le mató y otra...” estamos escuchando a Mecano, la voz de Ana Torroja se instala cómodamente en todos los rincones. La cruz de navajas sobre nuestras cabezas es sólo una canción. Mario se sienta en la poltrona (desde hace más de diez años, cuando me visita, siempre ocupa ese lugar). Luego, callado, revisa los libros de mi biblioteca: escoge uno de Banana Yoshimoto y me dice, de frente, que me lo devolverá en dos días. Yo no digo ni sí, ni no. Para vengarme sólo prendo la grabadora.

La entrevista es la inyección.

¿Por qué la inyección?

Tengo miedo, pues. Yo escribo para no tener que hablar, los libros hablan por mí. Pero no pongas eso que es muy elemental.

¿Por qué escogiste ese tema para tu novela, la muerte de César Moro?

Por la propia muerte. Esa muerte sórdida y cotidiana. Por la escenografía de la muerte: una casa frente

Acaba de salir una novela que, por varios motivos, dará mucho que hablar. Se trata de *Efecto Invernadero*, el segundo libro del joven escritor Mario Bellatin, publicado por Jaime

Campodónico. Uno de los motivos por los cuales la novela será incómoda para más de uno es por la historia: se trata, sin decirlo expresamente, de la muerte del poeta homosexual peruano César Moro. Bellatin, quien ha estudiado comunicaciones y teología, y ha sido alumno de García Márquez en Cuba, deja entrever en esta entrevista su espíritu iconoclasta.



SOPAS 17

Entrevista

al mar, ese intento de ocultar su homosexualidad, toda una situación muy teatral. Y en segundo porque Moro es uno de los poetas más interesantes de este siglo: el más libre.

Pero también te interesa lo perverso y la maldad.

Me interesa la maldad no como maldad sino como libertad artística. Detesto a los escritores

morales, que siempre tienen un deber de algún tipo: denunciar algo o probar una teoría, que generalmente son cosas muy altruistas, entre comillas. Creo que en el Perú los que rompen con toda esa teoría de la ética como finalidad de la literatura son los poetas: Moro, Eielson, Blanca Varela, Carmen Ollé, ellos nunca escriben para reivindicar a nadie ni a nada.

¿Por qué crees que lo hacen?

Para descubrir al ser humano, de una manera abierta y franca, sin ningún tipo de carga moral.

¿Cuál es el escritor peruano de mayor carga moral?

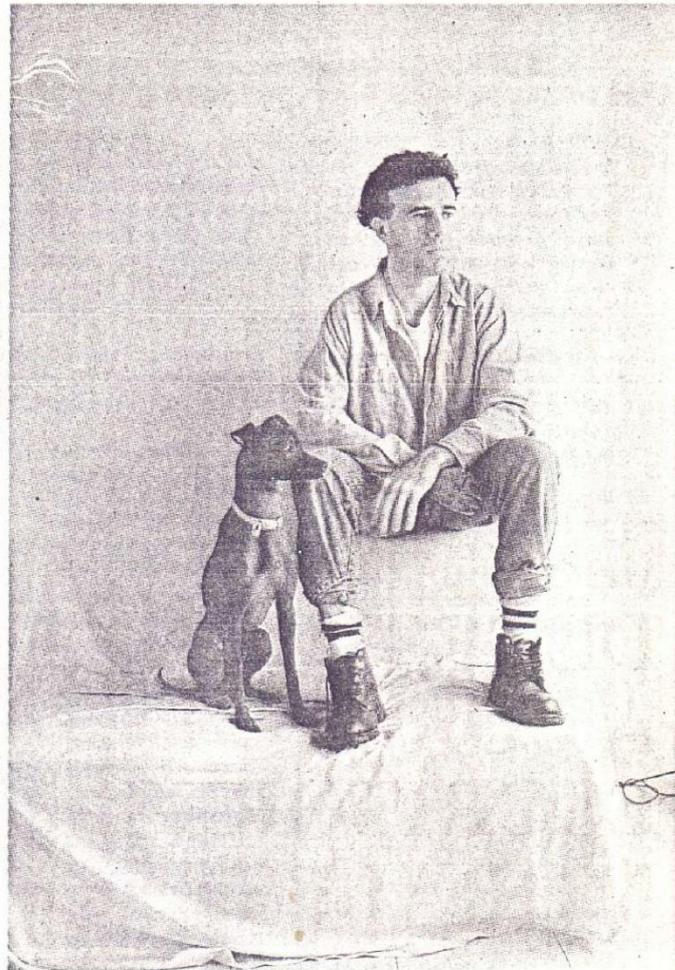
Bueno, todos los sociales. Incluso escritores muy buenos. Arguedas tuvo esa carga, que a veces se le va de las manos: toda esa cuestión didáctica en relación con el mundo andino. Pero era otra época. Creo que actualmente no hay lugar para la retórica. Pero tampoco podemos competir con los noticieros de la televisión.

Pero ahora no hay escritores esperuano como los hubo en la década del sesenta.

Claro, tampoco hay de los otros. Esta generación ya no siente esas cargas morales. Si en todo caso busco a un lector ideal es cualquiera de la gente de mi generación, que no les interesa que les metan rollos moralizantes.

¿Y qué piensas de los críticos literarios?

Creo que hay que arrojatar el espacio. No pedir venia, ni decir "¿oye, qué



te parece?" Hay que ir a la crítica con certezas. La crítica a veces ha tratado de imponer estilos. ¿Cómo vas a escribir, ahora en los 90, con todos los cambios que han habido, como en los 50? Imposible, nadie lo debería hacer. Para mí lo más terrible de un creador es no estar atento a su época.

Otro de los problemas de la literatura peruana actual es el desfallecimiento de los mercados, no hay mercados, no hay lectores.

Eso es relativo. La novela de Miguel Gutiérrez en tres tomos, ¡tres tomos!, se ha agotado. Yo creo que debemos de apropiarnos de un mercado, llegar y derrotar.

Un silencio largo. La música de Mecano se termina y entonces empieza

una canción cadenciosa de Cerati/Melero. Bellatin se extiende en el sofá y se acomoda la mano.

Oye, ¿has leído a ese chico Thays? Te ha mandado su libro, a mí me lo dijo.

¿Thays? El de la novela sobre Frances Farmer.

Sí, ése.

No, lo empecé a hojear pero se perdió el libro en la oficina, alguien se lo llevó.

Pero está muy bien ese libro. Sobre todo porque rompe.

Es bastante joven ese pata, ¿no?

Sí, todavía estudia en La Católica.

Lo que hay ahora también es una especie de revival, de búsqueda en otras literaturas como la literatura norteamericana, por ejemplo.

Es que la gente está aburrida del realismo peruano. Los jóvenes buscan algo diferente. Y, así como se busca en otras literaturas, considero que uno debe de intentar en otros circuitos.

¿Tú crees que el circuito español es una posibilidad?

Yo pienso que es la meta. Pero obviamente no me gustaría ir como un producto latinoamericano.

Pero no te puedes sacar la etiqueta de latinoamericano.

Claro que puedo.

Puedes sacarla de tu texto, pero no de tu contexto.

La puedo sacar también como teoría. Pero, entiende, soy latinoamericano; pero no me interesa ser un epígono del "boom", en todo caso. Además yo creo que en esta época las cosas se han polarizado: ahora hay centro y periferia. Tu producto va unido al de los japoneses, al de los hindúes, al de los asiáticos, al de los chicanos. Y yo creo que allí se diluyen las

generalidades e interviene el producto mismo y ya no se tiene el estigma de García Márquez, el Hans Christian Andersen de Latinoamérica. Aparte del centro-periferia, hay otra vertiente, la de los libros más digeribles como los de Kundera.

¿Odias a Kundera?

Lo odio.

¿Has leído La Inmortalidad?

Sí, pero no todo completo, me era indigerible. Me pareció aburridísima. Es un farsante.

Pero es un farsante genial.

No, no. Te trata como un tonto. Te engaña, en ese sentido me gusta más Corín Tellado porque no te engaña.

Estás reventando fuegos.

Es que no me provoca leer a un autor que te engaña con Nietzsche, con citas de Goethe, y utiliza sus novelas como pretexto para hablar contra el comunismo que, finalmente, ¡a mí qué me importa!

Pero tampoco es así, ¿ah?

Oye, sí es así. Es un buen pretexto para

hablar de su problema, pero a mí no me interesan sus fobias, eso ya es un valor extraliterario. Que un japonés mate a su padrastro porque perdió la gracia del mar, eso lo siento más que las disquisiciones ideológicas de Kundera.

¿Y odias a Marguerite Yourcenar?

Claro, la chica aplicada de la clase, la historiadora perfecta. No me interesa.

¿Y a Marguerite Duras, también, supongo?

No, ella sí me gusta. Porque me parece que es honesta. Yo creo en la honestidad, prefiero a un escritor de tercera línea.

Bellatin ha publicado hace dos años Las mujeres de Sal y ahora ha terminado su tercera novela Canon Perpetuo.



honesto, que a uno que se cree el *superstar* como Kundera y es un engañabobos.

¿Qué otro escritor es engañabobos?

Umberto Eco. El nombre de la rosa me aburrió terriblemente, será construido como un guión pero eso no es un mérito. Para tal caso prefiero a los escritores "banales".

Dame el nombre de un escritor banal que te haya gustado.

Ibargüenoieta, el mexicano, me gusta porque cuenta historias absurdas, de humor negro y es divertido. Pero...a ver ¿cuál otro, cuál otro?

Oye, esta entrevista está demasiado intelectual para el estilo de SOMOS, ¿ah?

¿Tú crees?

Sí...debería preguntarte por el ciclismo, por tu colección de perros chinos, por tu afición a la fotografía.

Ya pues. Apaga esa cosa y tratemos de pensar.

Bellatin: vanguardia tormentosa

Ramón Mujica Pinilla

La reciente novela de Mario Bellatin, *Efecto invernadero* (editor Jaime Campodónico, 1992), inicia en el Perú una vertiente literaria de corte descriptivo-psicoanalítico de extraña y fecunda profundidad.

Ya lo señaló Carmen Ole al presentar el libro en La Estación de Barranco. En Bellatin reverberan -dijo- ecos de Joyce y Kafka. El primero designaba a sus personajes novelados por letras. Bellatin emplea títulos genéricos: la Amiga, el Amante, la Protegida, la Pianista. De Kafka retoma la pasión por las «resonancias obscuras» y atemporales de mentes atormentadas.

No sorprende, por ello como comentó Guillermo Niño de Guzmán en la misma presentación, que las 54 páginas de *Efecto invernadero* produzcan en el lector la impresión de haber leído quinientas. En efecto, la obsesión casti miniaturista de Bellatin por resaltar detalles del entorno, por detenerse en las sensaciones casi de piel de su protagonista, por identificar nudos psicóticos no resueltos, quebran para el lector, toda sensación de lugar y tiempo. Es como si uno fuese obligado, desde una dimensión mítica, a ver el mundo a través de la mirada alucinada de un poeta enfermo, consciente de su inevitable y próximo fin.

Y digo esto porque *Efecto invernadero* es, en realidad, la biografía novelada -o imaginada- de un poeta surrealista peruano del cual se sabe aún muy poco. Se trata de Alfredo Quispéz Asín (1903-1956), mejor conocido como César Moro. Su seudónimo en la novela parte de un poema suyo titulado *Antonio*. Como apoyo para la novela se ha tomado el itinerario de viajes y actividades de Moro: vive en el Perú y viaja a Francia a estudiar ballet; al regresar a Lima edita una revista -con Emilio Adolfo Westphalen y Manuel Moreno Jimeno- en defensa de la República española, y es perseguido políticamente. Luego, huye a México, conoce a Antonio -por quien delira al verse abandonado después- y termina como profesor de Gramática en el Leoncio Prado. Años después, enferma y muere.

Algunos protagonistas también son reales. La madre del poeta -quien, según Margo de Ortiz Reyes, «veía al diablo en cada esquina»- da pie a que, en la novela, la Madre se convierta en la exorcisadora del pecado nefando de su hijo. El Amante es André Coyné. La Pianista es Alina de Silva, prima de Moro. Inclusive, el mismo Bellatin aparece camuflado entre sus propios personajes, espiando los interiores de la casa abandonada de Moro, en la Bajada de Barranco.

Bellatin, quien nunca conoció a Moro, hace que el poeta presente su pupila fría, pero dilatada, observándolo con curiosidad escéptica desde el futuro: «Repetidas veces había imaginado que un extraño miraba, a través de los barrotes del dintel, un interior totalmente destruido. Después de observar unos momentos, ese hombre caía y se lastimaba un pie. Antonio nunca pudo descifrar el origen ni el simbolismo de la aparición, que se repetía cuando pasaba varias horas seguidas trabajando en su pinturas».

Es con base en estos datos biográficos sueltos, utilizados arbitrariamente por Bellatin, que se enmarca la perversa estructura de una inmensa tela, tejida por relaciones amorosas fallidas y fatalmente inconclusas. En ese contexto, los personajes se universalizan, volviéndose anónimos. Ya no importa quiénes son, sino qué función cumplen dentro del relato. El título mismo del libro -*Efecto invernadero*- describe la relación entre la Madre y su hijo.

Ella, obsesionada con la Antigua Serpiente Bíblica y sus múltiples manifestaciones en las «inmundicias» de la carne, sabe que su hijo es el fruto del pecado. Se había dejado poseer por su marido sólo al averiguar que éste tenía un amante. Su hijo, por otro lado, sólo podía libe-

rarla y liberarse preparando su propia muerte con morbosa minuciosidad, a fin de que ella pudiera realizarse escupiéndolo en su espalda una vez muerto.

Este es el *Efecto invernadero*. El hijo es condicionado a ser lo que es. Como si fuera poco, en venganza de esto, el hijo sostiene en la novela tres únicas relaciones íntimas, en las cuales no hay posibilidad de procreación: para él, el origen de la culpa. Su amante homosexual, su amiga (a la cual somete a un aborto) y, luego, la Protegida, eternamente erotizada, pero con la cual jamás sucede nada.

Para el hijo, la subversión de todos los valores se ha convertido en una forma de crítica religiosa, de modernidad. Pero su revuelta es, también, una consagración. La lectura que su madre hace de él la asume como propia, para desafiarla y anularla. Sólo que, al hacerlo, resbala tranquilamente en las fauces de la serpiente. En realidad, ambos, madre e hijo, se atraen y amenazan mutuamente, como contrarios. Sólo que el hijo se desgarrar como ofrenda. Al final, ambos son los fantasmas abstractos de un amor ausente.

De esta carencia nace la saciedad y el deseo de castigo y de venganza. El hijo, asimismo, utiliza los placeres carnales condenados por su madre como un poder ritual que transforma lo real en imaginario. No es la piel que toca lo que importa, sino lo que ello significa. Sensibles confusiones babélicas que hacen de su conciencia un delicado instrumento de tortura. Al mirarse al espejo, el hijo palpó su cuerpo, se reconoce y se desdobra consumiéndose en la enajenación. Es y no es real. Paradoja del Ser, cogido entre la banalidad de lo efímero y lo trascendente. Su madre, portavoz de la palabra divina, lo rechaza y el hijo prefiere vivir como una personificación del pecado antes de asesinarla en sus entrañas.

Bellatin, con tormentoso realismo, ha convertido su determinismo ideológico en una metáfora. No hay libertad sin pureza. No hay realidad mientras no vayamos más allá de los nombres y de los mecanismos mentales que nos piensan.

Estética del distanciamiento

Escribe: MARCELA GARAY

El Perseus
30/12/92

Con un estilo minimalista desprovisto de todo adorno verbal, Mario Bellatín nos entrega su segundo libro *Efecto Invernadero*. En *Las mujeres de Sal* (1986) ya el autor revelaba un gusto por extrañas atmósferas y se mostraba dueño de una narrativa concisa más, es en esta segunda obra, donde se cumple a cabalidad la limpieza y el pulimiento del lenguaje: Bellatín cuenta lo estrictamente necesario sin dejar filtrar emoción alguna respecto a sus personajes o a los acontecimientos narrados en la novela.

En una reciente entrevista el autor declaró que en su prosa "no hay color". No obstante, encontramos que Bellatín usa el color con el extremo cuidado de un artista visual para enmarcar simbólicamente pasajes muy puntuales en la novela. El negro, por ejemplo, marca el comienzo y el fin de una vida; la madre concibe a Antonio en un diván de cuero negro y, negro es el color de los paños que cuelgan de las ventanas en la habitación de Antonio en el momento de su teatral muerte. El amarillo es usado para preparar una inevitable realidad: se usarán zapatos amarillos como parte de la composición pictórica del día de la muerte de Antonio. El amarillo también servirá de trasfondo para componer una imagen delirante: "la lana es pesada y amarilla" el día en que la madre decide quemar los paños menstruales y pide perdón por comenzar a crear un ser regido por fuerzas oscuras (Antonio). El azul es usado para representar una realidad transformada: después de haber fumado opio la pianista y la amiga ven "formas que siempre se presentaban sobre un fondo azul". Cuando ambas fuman opio los colores son brillantes (realidad transformada), éstos contrastan con la opacidad de la realidad concreta: lo apagado de los colores cotidianos. Finalmente, el intenso rojo es el tono de los óleos de Antonio que tanto escandalizan a la madre.

Si asociamos la obra de Bellatín con las declaraciones de Susan Sontag, quien dice que la ausencia de belleza moral y la perversidad son las musas de la literatura contemporánea, en esta novela el autor cumple plenamente con ese postulado moderno. Antonio el único personaje del libro con nombre propio está destinado desde el momento de su concepción a un lugar excluyente en la sociedad, a la negación y a un trágico final. Todos los demás personajes -la amiga, el amante, la protegida- giran en torno a él y, pendientes del más mínimo detalle, lo acompañan y lo ayudan



Mario Bellatín en el lente de Alicia Benavides

a preparar el día de su muerte. Coincidentemente, Antonio y la madre sólo son capaces de expresar sentimientos o emociones mediante el ensayo previo: la madre ensaya el dolor que debe mostrar en el funeral del marido infiel; Antonio, una vez consciente de su enfermedad, cae en una especie de inercia y lo único que lo mantiene animado es planificar cuidadosamente la escenografía del día de su propia muerte. Las sofisticadas reflexiones sobre la muerte y las posibilidades poéticas que diferentes lugares de entierro ofrecen, van a contrastar con la forma burda y rutinaria en que los empleados de la funeraria envolverán el cadáver de Antonio. Ningún ser humano sabe cómo su cuerpo será tratado el día de su muerte, la muerte como algo trascendente y cotidiano a la vez. La continuación de la vida misma o los objetivos que en ella se puedan cumplir parecen carecer de importancia para Antonio. Pensemos en la escena final en que la amiga recuerda cuando ella y Antonio van al médico y éste le anuncia que había quedado totalmente estéril. Al escuchar Antonio estas palabras, la amiga vio en él "facciones de gozo". Antonio es feliz: la amiga quedará ahora libre para seguir girando en torno a él y ella no engendrará un

ser cuyo destino se ignora y que, quizás, también esté marcado por la tragedia como la vida de Antonio.

No hay prédica moral ni lecciones edificantes en *Efecto Invernadero*. A diferencia de la pesada carga social que sí debían de asumir los narradores de generaciones anteriores, especialmente de los sesenta y setenta, hoy en la narrativa de los noventa parece haber por fin un lugar para la individualidad estética y temática. Iván Thays, el joven autor del libro de reciente aparición *Las fotografías* de Francis Farmer, expresa su propia perspectiva y de paso recoge la visión de los nuevos escritores: "A mí no me interesa escribir sobre las bombas en una calle céntrica, esas son historias pegadas a una página de periódico y no de una novela".

En una época en que las expresiones artístico-tecnológicas como el video-arte o la computadora están creando una nueva percepción estética, la literatura por venir necesariamente tendrá que explorar una nueva forma de expresión. La novela de Bellatín nos parece que responde a esta nueva exigencia contemporánea: ha creado una prosa austera, casi gélida, visual, donde las acciones narradas tienen el atractivo de la estética del distanciamiento.

De una nueva ficción

Escribe Christian Vallejo

La moral es un agujero de bala.
Paul Nizan.

Mario Bellatin se dio a conocer como escritor en 1986. Con *Mujeres de sal*. Esta noche, mientras nos preparamos para ese oficio nocturno que se conoce como sueño, nos entrega *Efecto invernadero* y se perfila como un singular creador de ficciones en que la realidad cobra un nuevo papel. La realidad colabora y se amalgama con el ejercicio onírico y este se realiza durante la vigilia de la lectura. La realidad toma prestados elementos de ese sueño que le otorgan una nueva dimensión.

Efecto invernadero es una cuenvela -prefiero el término a *novelle*- de apenas 54 páginas y se vale de la anécdota universal como pretexto para perseguir esos fantasmas nocturnos, tan de carne y hueso, que conocemos todas las noches y que se encuentran a medio camino entre la realidad y la ficción. (Comprendo que es un abuso por mi parte separar mi realidad de mi ficción mientras alucino mis visiones de durmiente lector, cuando todo es real para mí).

La muerte del poeta César Moro es esa anécdota universal. La muerte es la suerte común del ser humano y el tema ha sido agotado. Enseguida, nos convertimos en pescadores de sombras.

Porque Antonio es y no es César Moro y porque la Madre, el Amante y la Amiga son personajes que recuperamos del pasado sólo para desconcertarnos a la búsqueda inútil de una biografía. Estamos frente a otra universalidad, ante una nueva ficción. Nos hallamos lejos del realismo.

Lo cierto es que nos movemos en una cuenvela y Mario se compromete con una realidad soñada. Esa es su originalidad. Sólo resta averiguar cuál es esa realidad.

Somos nosotros mismos durante la vigilia. Pero somos mucho más nosotros mismos durante el sueño en que todos -al margen del subconsciente tan caro a los surrealistas y que Mario no retoma- prescindimos de patrones morales y vivimos la realidad que late en nosotros sin parámetros.

Se advertirá que en Mario no hay afán de narrar para edificar. Es verticido en su ficción pura y real, escribe su sueño donde fabula vidas inmersas en una subjetividad que se aparta de un plano de la realidad donde nos ceñimos a principios para llevarnos a otro plano de la realidad donde los principios son abolidos.

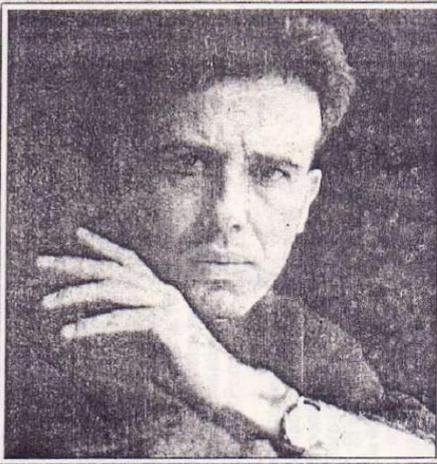
Lo real en Mario es un poema que proviene del campo onírico. El recurso de poetizar, de dejarse llevar hacia donde lo conduce la creación, pasa inadvertido, se espera que pase inadvertido precisamente porque ese recurso es pasivo. Adivinamos el poema, está ahí, oculto, apenas nominado. En un espejo de Antonio que se rompe, en cartas de amor que fueron quemadas por la Madre como los paños menstruales, en una revista que merece la jaula.

Nunca sabremos cuál era la letra del poema o el contenido de las cartas porque un patrón de catecismo los mata desde el mismo nacimiento: «así como los niños tienen la obligación de obedecer y cumplir con sus deberes, así también están forzados a entregar a los padres sus cuerpos muertos». Pero el esfuerzo por crear el espíritu del poema, sin el poema, lo rescita. Tenemos una obra que se desarrolla en el campo onírico, donde no presentimos nuestro despertar, y en contra de las parábolas.

Esta realidad tiene todas las características de un sueño realizado y los retratos de la Madre, del Amante, de la Amiga, son una burla deliberada de los arquetipos. Porque cada personaje es universal en su extrema singularidad y colabora a cumplir ese mandato de catecismo que prohíbe dormir, que se opone a la realidad soñada.

El sueño de César Moro, quien, a la vez, vive y sueña su muerte, es la ficción de Mario Bellatin. Aquí reside todo el secreto de esta bella cuenvela donde Mario sueña que tenía un sueño en que soñaba.

Mario Bellatin: *Efecto invernadero*. Editorial del Sol Blanco, 1992.



Mario crea una nueva ficción que se aproxima a la realidad de un sueño.

La República



Diario La República Lima, domingo 14 de febrero de 1993

BELLATIN EN SU INVERNADERO

Pericladas en el límite entre dos distritos con una dirección que nadie conocía y con un calor insostenible que invitaba a correr por una pradera con el cuerpo olvidado al viento.

Nuestro destino: una casa con puerta azul. No sé como llegamos, pero lo hicimos. Nuestro motivo: "Efecto Invernadero" y Mario Bellatín. No contábamos con un personaje más: Pongo, un perro chino "buena gente".

Mario Bellatín publicó recientemente su segunda novela "Efecto Invernadero" en la colección Sol Blanco de Campodónico "A partir de la muerte de César Moro licenció. He tomado algunos detalles". El libro fue escrito durante su permanencia en Cuba, en donde el enfrentamiento con otro sistema, "no mejor ni peor. Un universo con leyes propias, trastocado, diferente. Donde el sistema, actúa sobre la vida cotidiana del individuo".

"Efecto Invernadero" para Bellatín es "una novela corta escrita en pocas palabras". En la que finalmente logra un lenguaje propio.

"Todo este tiempo he buscado adecuar mi estilo, para escribir un libro como nadie lo pueda hacer. Es un paso más. El lenguaje está viciado. Yo he reducido al lenguaje a su mínima expresión, quitándole los diálogos, los adjetivos. La literatura para avanzar debe buscar nuevos caminos".

El escritor tiene estudios en Ciencias de la Comunicación, Teología, Literatura, Guiones Cinematográficos en Cuba con García Márquez y una Maestría en Literatura.

Los estudios han sido excusas para hacer lo único que me interesa: escribir".

El autor tiene gran preocupación por la forma "mis novelas son muy visuales. Me preocupa los aspectos secundarios, que todo se vea armado del libro, a manera de montaje cinematográfico. Prefiere la literatura al cine, porque es un trabajo individual. En el cine interviene mucha

gente, hay demasiadas variables".

En 1986, Bellatín publica "Las Mujeres de Sal", que define como "un ejercicio de estudiante", y actualmente se encuentra terminando un nuevo trabajo "Canon Perpetuo".

Carina Moreno



Días
personajes
de novela:
Bellatín y
Pongo

PERU:

Cuerpos y sombras

EFECTO **INVERNADERO**, de Mario Bellatín, es un libro que ocurre como en el aire, con personajes que no tienen propiamente nombre y que viven las sombras del recuerdo, y de sus proyecciones. Existen en sus meritos, deseando hijos, programando enteros y recordando su origen. Nunca son rebajados a los diálogos y no conocemos su voz o su cara, sino la intimidad de sus cuerpos y sus almas.

Son, sin embargo, también, personajes de carne y hueso. Su piel puede tocarse, balanceándose entre las sábanas mortuorias, haciendo el amor sudando y con los musculos rígidos, consumiendo alcohol y opio, vomitando y temblando de terror ante la muerte.

Sombras intensas, cuerpos evanescentes, estos personajes se acercan y se alejan alternativamente del lector. Sus dramas nos conmueven, pero a la distancia, en el lejano escenario de sus epopeyas familiares. Bellatín no quiere hacer una crónica de la vida cotidiana. Sus personajes son pequeños dioses

de una épica de las relaciones afectivas, héroes de la lucha por defender sus emociones y, a través de ellas, su identidad.

A lo largo de sus vidas, estos personajes se enfrentan a los hechos fundamentales de la paternidad, el amor y la muerte. En una demostración de economía, el libro parece un testimonio de los tres o cuatro eventos que definen una existencia. No hace falta contar más para que sepamos quiénes y cómo son los personajes.

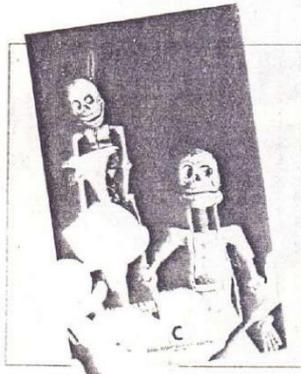
La historia hubiera podido ocurrir en cualquier lugar. En eso el libro se parece a otros de estos años. Se acabaron las urgencias de los 60 por mostrar la "sociedad" y el "momento histórico" en la literatura. Hoy por hoy, los escritores de buenos libros, como Bellatín, prefieren que la literatura revele aquello de lo que sus autores conocen. Es algo que se agradece y que produce libros tan interesantes como "Efecto Invernadero". (A. Cueto)

FRAGMENTO

■ Cuando sintió abrirse la puerta del gabinete, donde por orden suya el marido pasaba las noches, giró la cabeza en sentido opuesto. Mirando hacia la pared, se empeñó en olvidar el juramento de no dejarse tocar más por ese hombre. Apretó con fuerza los ojos cuando el marido, reponiéndose de la sorpresa que le causó verla acostada en el diván, intentó acariciarla. Mientras sentía las manos encima de sus ropas, intuyó la presencia de la querida. La conocía, había seguido al marido cierta vez que lo vio contestando una llamada extraña. Tuvo la sensación de no ser acariciada por unas manos masculinas, sino por unas manos de uñas cubiertas con un esmalte resquebrajado. (De "Efecto Invernadero", Mario Bellatín).

ILUSTRACION PERUANA Caretas

23 de diciembre, 1992 - Precio S/. 4.00 - N° 1242 - Foto CARLOS BENEZU



● **"Efecto Invernadero"**
Mario Bellatín.
Jaime Campodónico/Editor,
Lima.

El género *nouvelle*, o de novela corta, se ha convertido en el predilecto de los narradores peruanos. Algo que, si uno se fija bien en el mercado local de lectores, no deja de ser

Libros



inteligente. Bellatín lo cultiva desde su primera publicación en 1986, **Mujeres de Sal**, y si bien ese primer piscinazo en la ficción no llegó a cuajar del todo, con **Efecto Invernadero** sucede lo contrario. A través de sus apretadas 50 páginas, hilvana una historia en la que las pasiones y dramas de sus protagonistas van erosionando una atmósfera fantasmal que, en esa elusiva tensión, se despojan de toda su carga emotiva. Pero esto, que en otros casos podría constituir un defecto, se convierte en su mejor virtud, pues termina configurando un tejido literario que atrapa no por su fuerza, sino por su extraño y cautivante equilibrio. Aunque el autor parece proclive a hablar piedras en sus entrevistas, la suya es una escritura liviana, de dosificado lirismo, sin mayores pretensiones que las de la narrativa pura, al estilo de cierta tradición francesa. Y en esa exacta dimensión, es un saludable logro. (Juan Betanzos)

LAS MUJERES DE SAL

Mario Bellatin



Lluvia Editores

El Comercio Lima, domingo 2 de noviembre de 1986

CULTURAL

Las mujeres de Bellatin

Mario Bellatin, joven autor, acaba de lanzar al mercado su primera novela que ha salido de las galeras de Livinia Editores. 'Las mujeres de sal' es el título de esta nueva experiencia emprendida por Bellatin, en la que trabaja el hilo narrativo haciendo un 'montaje casi cinematográfico' de las secuencias que integran el conjunto de la obra.

Estudiante de Literatura de la Universidad de San Marcos, y de Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima, Bellatin ha emprendido seriamente su vocación literaria. 'Las mujeres de sal' es un honesto y profundo intento de experimentar con la estructura narrativa.

Rafel Bueno, en la presentación que hace de la obra, afirma: "Hay dos rasgos que destacar de 'Las mujeres de sal': la amplitud del acontecer y el tramado de las historias. En efecto, a diferencia de los relatos psicológicos o descriptivos, en que un mínimo acontecer adquiere densidad en virtud de la hondura del espíritu que lo vive, o a la riqueza de las situaciones am-

dentro de esta novela de singular armazón, no son las extrañas actitudes de sus personajes femeninos, ni la brusca e intencional irrupción de personajes aleatorios. Ellos se mueven en un ambiente misterioso y ritual que parece, al final, una exageración de los propios actos humanos.

Mario Bellatin se define como un escritor disciplinado por ranchas, para quien la página en blanco es sólo un pretexto para emprender una actividad que le fascina, el escribir.

'Las mujeres de sal' -según afirma Bellatin- fue al principio una narración breve de carácter cerrado, argumentalmente hablando. La voluntad del escritor quiso que este primer intento se extendiera y que buscara su forma final en una especie de mazo de naipes que se barajan antes de hacer el juego.

Bellatin habla ya de un nuevo proyecto literario, que lo llevará a la investigación ardua y difícil del mundo poético de uno de los más controvertidos poetas del surrealismo peruano.

“
‘Las mujeres de sal’ es un honesto y profundo intento de experimentar con la estructura narrativa.”

biental que lo enmarca, esta novela corta abunda en acciones narradas o evocadas, las cuales logran argumentar una visión dinámica y compleja de la vida humana colectiva.”

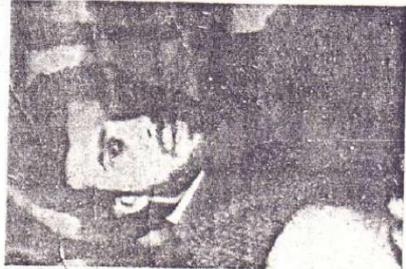
El autor afirma que "son cerca de cuatro años y quizá más, en los que esta idea que empezó como varias historias aisladas y tomó forma, cambiando paulatinamente hasta convertirse en lo que es hoy".

La idea principal, que subyace



Escritor de prosa sutil y refinada

Reportaje - **quitar**



Mario Bellatin.

La narrativa peruana joven se encuentra viviendo momentos de gran expectativa. En el transcurso de los últimos años, en un proceso lento y constante se han ido haciendo realidad nombres y libros que han llamado la atención de los críticos, que miran con interés este desarrollo de la narrativa peruana.

Este desarrollo obedece principalmente, entre sus muchas causas, a la riqueza de "realidades" que ofrece nuestro país como una realidad total. Los jóvenes narradores han descubierto conscientemente o inconscientemente esta riqueza donde les es posible expresar su visión del mundo en una manera particular y propia. Es así como podemos explicar la cantidad y la variedad en esta joven narrativa.

Otra de las causas principales en este desarrollo es el

alto nivel técnico alcanzado por la narrativa peruana y que dentro de las mejores de la narrativa mundial. Nivel técnico que es la culminación del rápido aprendizaje que se iniciaría en los años 50 con C.E. Zavaleta y que ha puesto al alcance de los jóvenes narradores la amplia gama de recursos narrativos existentes.

Por supuesto, las agudas contradicciones sociales, el injusto orden económico y el desarrollo de la violencia juegan un papel importantísimo en la concepción de la nueva narrativa.

Las Mujeres de Sal de Mario Bellatin (Luvia Editores, 1986, 105 pp.) no es ajeno a este desarrollo. En primer lugar hay que decir que Mario Bellatin es un narrador de la costa. Esto significa que está más allá del llamado urbanismo de los años 50-60 y de lo que podría llamarse lo rural-costeño; significa una búsqueda de identificación con símbolos eternos como el mar, la playa y el medio natural que los engloba, desde la perspectiva (¿siempre primitiva?) del hombre de la costa actual frente a sus eternos problemas vivenciales.

A diferencia de otros narradores jóvenes que por necesidades propias de su universo, narrativo necesitan un trabajo especial a nivel del lenguaje, en Las Mujeres de Sal hay una estandarización de éste; y es que la novela es un constante desarrollo de acciones, una casi ausencia de diálogos, de descripciones; un narrar en el sentido estricto.

El desarrollo de la novela

está planteado por una estrategia técnica: las historias que están relacionadas entre sí, se entrecruzan gracias a un rompimiento constante del tiempo y del espacio. Estos rompimientos están concebidos en la manera clásica que consiste en separar bloques narrativos completos, que si bien logran el fin de atraer al lector y entregar los argumentos de las historias, más de uno de ellos ocupa un lugar intrascendente o arbitrario.

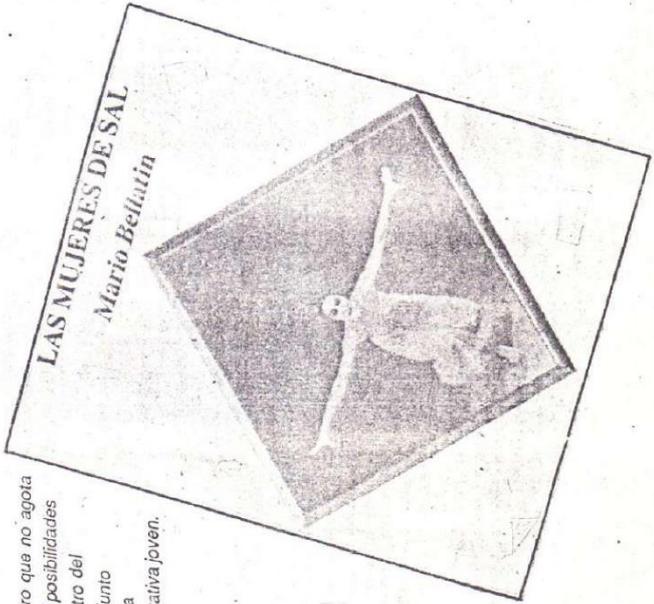
Hay en Las Mujeres de Sal algunos bloques narrativos donde el narrador, sin justificación, abandona la narración en el llamado pasado activo (verbos en pasado o imperfecto) y adopta para continuar narrando un presente de indicativo que sólo logra romper el ritmo de la narración.

Mario Bellatin ha logrado en Las Mujeres de Sal entretejer varias historias donde los problemas vivenciales obligan a un metódico diseño de los personajes que el autor ha logrado. La naturaleza del ser humano es el tema de su novela, es por eso que sus referentes inmediatos (Pachacamac) nos parecen etéreos. Son estas características las que identifican al autor con la línea narrativa sabatina.

De acuerdo con esta línea, tenemos en Mario Bellatin a un narrador que busca, a través de su obra, las respuestas a las eternas interrogantes del hombre de todos los tiempos y en Las Mujeres de Sal una novela bastante lograda y que vale la pena leer. Aunque si usted, amable lector, no lo hace, no se preocupe, que no terminará como la mujer de Lot. (M.S.)

Las saladas Mujeres de Bellatin

Un libro que no agota sus posibilidades dentro del conjunto de la narrativa joven.



Bellatín, Micio: *Las mujeres de sal*. Lluvia Editores, Lima, 1986; 105 pp.

Toda novela nos propone no sólo el discurso de la ficción sino también la posibilidad de relacionada con la realidad. La primera novela de Mario Bellatín, *Las mujeres de sal*, recientemente aparecida, da ocasión de reflexionar en torno a la angustia existencial, a la vacuidad que, presente en el libro como estructura y contenido, añade a la realidad cotidiana que se vive en esas épocas de crisis y violencia.

La novela, pulcramente editada por Lluvia Editores, exige su comprensión y, en gran medida, impregna la recepción de su propia intención por primera vez en la narrativa peruana. Merito este que aunado al desconcierto que, aparejado con el deseo de conocer el comienzo u origen o el fin del acontecer, percibimos de

un tramado de la historia cuya complejidad o simpleza no animamos a precisar, llevados por una alternancia de secuencias aparentemente extrañas o disímiles. Todo ello nos deja un sentimiento de vacuidad y angustia existencial que globaliza al texto como unidad significativa. La ficción nos devuelve en el juego de su producción, en su productividad textual, nuestra propia imagen de vacío, de inautenticidad donde aún no hallamos como volver al pasado y entenderlo sin recibir la ineluctable sanción de una historia, de una vida, que día a día discurre hacia el absurdo o la barbarie.

Esa mala fortuna, esa "saladiera", en lenguaje popular, que parece haber impregnado la vida diaria de infinitud de seres en este país, donde por más que uno intenta resultará arrastrado por fuerzas invisibles hacia la desesperación o la resignación, está personificada en las dos mujeres que organizan la estructura narrativa, la historia que nos cuenta la novela: Beatriz y Dorita.

La rutina de los personajes sometidos a un devenir enajenado, donde abunden puntos de vista y proyectos de vida contrarios a sus aspiraciones, parece impulsada por factores y elementos claves, impulsados por un indolente e incoherente principio-rector que jamás accede a deslizar su univocidad, su sentido orientado más allá de la casual o fortuito. Esa inaccesibilidad del suceder cotidiano de las acciones del relato, carente de la claridad que deseamos encontrar porque buscamos proyectar una identificación como lectores con el universo representado, que equilibre a partir de lo pasional nuestra inserción en la ficción, a propósito se reproduce a nivel global en la estructura del libro, cuyo discurso potente, falto o rupturoso en un texto donde el enunciado recoge al mismo tiempo la imposibilidad histórica de la sociedad considerada estructuralmente; imposibilidad de dotar al devenir individual de un sentido, de una trascendencia que logre la realización humana auténtica e insubstituible.

Al leer el texto y adentrarnos en los singulares acontecimientos de la vida de dos personajes, sentimos una curiosidad creciente por descubrir el sentido, el hilo conductor de toda esa sucesión de hechos y, a la par con nuestra interrogancia sobre su origen, nos va generando angustia, un sentimiento de vacío y de imponderabilidad perfectamente simétrica con la vida de los propios personajes, que terminan viviendo o asumiendo proyectos de vida diferentes y hasta contrarios al que se propusieron inicialmente. Todo ello llevado por una suerte de fatalidad que gobierna, enajenación

que imperceptiblemente se encuentra plasmada en la propia estructura de la obra, en su alternancia de secuencias extrañas o disímiles. Así, las variaciones del punto de vista en la narración, la actualización y temporalización variable otorgan al relato una circularidad, una vacuidad donde las secuencias de la acción que nos ha capturado en la lectura, no comparten una sintonía librada entonces al plano externo, al discurso como relieve mediado de una búsqueda social aun no coronada. Esto es la propia abstracción de la vida cotidiana, de su aspecto agotador e insoslayable: la vida no se puede volver a vivir.

Una lectura atenta nos revelará también que los cambios de punto de vista, la vocación sumaria en la narración y la indirecta mención a una salida para la crisis esencial, de nuestra sociedad por medio de un retorno a lo natural, representado en la jardinería o el arte ingenuo, lobos de constituirse en deberes, contribuyen a proyectar transitoriamente la tensión crítica con que está insulso el mejor pasaje de la obra.

Solo este atisbo de un retorno a la naturaleza simbolizada en la jardinería, el mar, el arte ingenuo o la sexualidad que ahora totalmente sorprenderá de su hallazgo como para poder sacar las lecciones de vivencia, por encima del delito o el dominio del pasado, nos dan una pista de posible salida, que no llega a cuajar. Entendemos así la fundamentalidad de los personajes femeninos, pues no en vano la mujer es el escalón más delimitado donde se quebra la coherencia del mundo, inmensamente sometida a un doble poder: el social y el individual. Dorita torturada en las noches por Sinus, su esposo taciturno o Beatriz censurada y víctima del día son en realidad aquellas mujeres de sal que por volver o intentar volver la vista hacia atrás para dar unidad a su vida son bibliotecamente arquetipos de un dictamen mayor que no animan a comprender o conciliar.

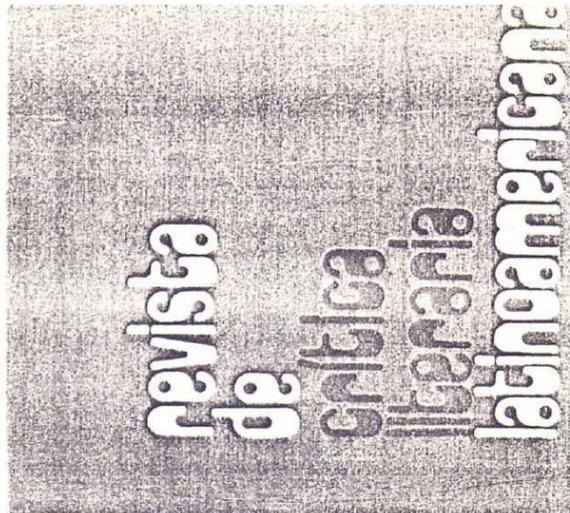
Nuestra vida moderna está plagada de ese sentimiento de impotencia y sumisión frente a la fatalidad, representada por el desempleo, la violencia o cualquier otra cosa. El muerto singular de la novela de Bellatín radica precisamente en que nos ubica, a través de la ficción, en el centro del drama actual de nuestra historia, de nuestro devenir histórico: en la enrequecida donde lo individual se ve avasallado por lo social. En la enajenación de nuestro espacio cotidiano, sometido a las necesidades de sobrevivencia, y la urgencia, el dramatismo perentorio, de nuestra sociedad que pareciera enajenada en

RUSI

no encontrar el camino que le apunte del salvajismo o la violencia.

Las mujeres de sal de Mario Bellatín, pese a ciertos apesuramientos en su edición sobre todo en lo referido a ligeros detalles de estilo y corrección, se constituye en una propuesta valiosa ante cuyo desarrollo estaremos atentos.

Miguel Ángel Huamán V.



Casa

DE LAS AMERICAS

NUMERO 184

Mario Bellatín: *Las mujeres de sal*, Lima, Lluvia Editores, 1986.

—“Dos rasgos hay que destacar de *Las mujeres de sal*: la amplitud del acontecer y el tramado de las historias. En efecto, a diferencia de los relatos psicológicos o descriptivos, en que un mínimo acontecer adquiere densidad en virtud de la hondura del espíritu que lo vive, o de la riqueza de la situación ambiental que lo enmarca, esta novela corta abunda en acciones narradas o evocadas, las que logran argumentar una visión dinámica y compleja de la vida humana”. Las palabras anteriores pertenecen a la nota que el crítico Raúl Bueno escribió para la contraportada de la primera novela de Mario Bellatín (1980), quien pertenece a una nueva hornada que hereda y renueva la rica tradición narrativa del Perú.

LA GENTE

PABELLONES EN SAN MARCOS

El nuevo rector de la universidad de San Marcos, Dr. Jorge Campos Rey de Castro ha emprendido una ambiciosa política de construcciones en su campus universitario.

Esta acción tiene el propósito, dicho con palabras de los voceros de relaciones públicas de la entidad, de "dinamizar la vida administrativa y académica".

El martes 23 la firma Cra-sa (ganadora de la licitación pública convocada por la universidad, y que tuvo la no despreciable cantidad de 85 empresas participantes) tomó posesión del terreno de lo que será el nuevo pabellón de la facultad de educación. Ya se anuncia para el próximo martes la ceremonia de colocación de la primera piedra.

INMINENTE NOVELISTA

Mario Bellatín, mexicano hasta los dos años y, desde esa fecha, peruano por residencia, está próximo a publicar su primera novela: "Las mujeres de sal".

Bellatín, director del taller de literatura de la Universidad de Lima y libretista de la última telenovela de Francisco Lombardi, cuenta en este libro con el prólogo de Antonio Cornejo Polar y el colofón de Raúl Bueno.

Impreso bajo el sello editorial "Lluvia Editores" y con carátula de Gonzalo Pflucker, el libro amenaza agotarse cuando usted, estimado lector, termine de leer esta columna.

Edición de 40,000 ejemplares. / Lima, 2 de marzo de 1987

SI

REVISTA DE ACTUALIDAD

Director: César Hildebrandt.

En estado de trance

Escribir es un oficio de alfarero; como decía Javier Heraud, "arcilla que se cuece entre las manos". Un proceso lento y cuidadoso que requiere ir madurando las ideas como una fruta. Así trabaja Mario Bellatin (26), joven escritor que acaba de publicar su primera novela: *Las mujeres de sal*, luego de tres años de hacerla y "deshacerla". A pesar de haber seguido algunos estudios de Teología y Filosofía, Mario optó por la literatura hace varios años, cuando se dio cuenta de que podía pasar días de días escribiendo sin parar. Entraba en un estado de trance en el que perdía la noción del tiempo mientras inventaba historias y daba vida a diversos personajes.

Mario hizo estudios paralelos de Literatura en San Marcos y Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima, donde su acercamiento al cine —otra de sus pasiones— le hizo tomar en cuenta las inmensas posibilidades de este medio de expresión. Fue quizá por ello que postuló hace unos meses a una beca para estudiar en la flamante Escuela de Cine y Televisión de Cuba, que preside Gabriel García Márquez. Ahora el joven escritor se apresta a viajar a La Habana, pues logró ser aceptado después de aprobar una serie de rigurosos exámenes.



JOSE PAZ

Bellatin estudiará cine en La Habana.

2 Marzo 1987 / 83



El bostezo del lagarto

Miguel Almereyda

LAS MUJERES DE SAL

Es el primer libro de Mario Bellatin, estudiante de Literatura en San Marcos y de Comunicaciones en la de Lima. Sinuosamente, sin que se evidencie demasiado el proyecto narrativo, una serie de personajes van cruzando sus destinos. Los capítulos breves e intensos, a manera de secuencias cinematográficas, se suceden en una trama movida que llega a interesarnos a partir del tono confidencial que impone. Un cuento largo o novela corta que posee música propia, sobre la que confiamos retornar. Raúl Bueno, en su presentación, afirma con acierto que "el relato atrapa al lector y lo retiene a base de su juego de enigmas y de envíos"; y agrega, convencido, que Mario Bellatin es "ya más que una promesa". Estamos de acuerdo.

Las mujeres de sal

Resulta perezoso hablar de la dificultad de editar un libro en el Perú. Aún así, la poesía y el cuento se han abierto un espacio editorial creciente. No sucede lo mismo con la novela, de entregas más esporádicas e irregulares en nuestro medio, por ello siempre es de saludar cada nueva publicación de este género, maxime si, como es el caso que nos ocupa, se trata de un joven narrador y su primer libro.

Con *Las mujeres de sal* (1), Mario Bellatín ingresa con buen pie en la escena literaria, sin el prerequisite casi excluyente de haber ganado alguno de esos concursos que suelen consagrar ídolos con pies de barro.

La suya es una novela corta con una extrana virtud; su lectura lo atrapa a uno desde el principio. Está organizada en cinco partes, la primera y la última correspondientes, con dos transiciones una de entrada y otra de salida, al cuerpo central del relato. Precisa-

mente allí, en la estructura, radica el interés principal del texto, pues a partir de una historia aparentemente gratuita, que se anda y se desanda, sobre un extraño proyecto social o cultural —¿quién lo sabe?—, es que el autor relata la vida de dos mujeres cuya única vinculación es justamente dicho "proyecto": Beatriz, una arribista que llegó al Perú a casarse con un médico de apellido y posición y Dorila, una mujer de extracción popular, regente de una Peña venida a menos.

Así, la estructura se constituye como soporte y pretexto, a partir del cual Bellatín desarrollará una narración plena de rápidas acciones y sucesos que, a pesar de ciertas confusiones espaciales y temporales, crean un paisaje humano donde el drama personal se mezcla con la fatuidad y el inmovilismo de sus extraños pero muy comunes personajes.

Es importante señalar que, en realidad, la historia

llegada de Beatriz a la tierra natal de su esposo), un efectismo nada oportunista en el excelente capítulo del zapatero chino, el tratamiento poético del mundo interior de Dorila.

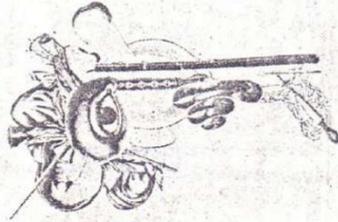
En *Las mujeres...* hay una profunda comprensión del peso de la existencia, pero desde un ángulo que desprecia todo atisbo de solemnidad, que atiende, por el contrario, a la dimensión real —maravillosa de la vida cotidiana; este texto no quiere decir nada en especial, pero desentraña muchas cosas. Es por ello que esta no parece la primera novela de un joven narrador, amén de que tampoco plantea la natural tendencia autobiográfica, asumiendo las voces de dos mujeres absolutamente disímiles.

En resumen, una original estructura que permite, a través de una rápida sucesión de hechos, la caracterización y el desarrollo de la vida de complejos y misteriosos personajes, cuyos desempeños se dan en áreas

Claudio Fabián Baschuk

tan diversas como el cat-chascán y la venta de inmuebles, el cuestionamiento religioso y el estigma de un pasado en que el mito y la zoofilia aparecen juntos; con espacios también contrastantes como la oligarquía provinciana, una Peña de barrio, una galería de arte, un taller perdido en Pachacamac; con un final inesperado, engorroso para el lector, donde las historias se proyectan más allá del mismo texto. Por esto. Las mujeres de sal es una novela de lectura obligatoria no sólo para los que siguen el difícil desarrollo de la novelística nacional, sino para todos aquellos que gusten de la prosa imaginativa, en este caso de un joven narrador que como Mario Bellatín —en palabras del destacado crítico literario Raul Bue-no— es ya más que una promesa.

I. BELLATÍN, Mario; *Las mujeres de sal*. Lluvia Editores, Lima 1986.



de estas dos mujeres no es contada a cabalidad, sino que es dada a entender a partir de múltiples elementos de codificadores desperdigados en una trama de construcción casi cinematográfica. Destaca el manejo desenfadado de lo kitch (cfr

Luna, miércoles 3 de diciembre de 1986

CULTURA
AL DÍA

LAS MUJERES DE SAL

Escribir novela es una tarea que demanda un trabajo y una dedicación absolutos. La composición, la densidad del mundo representando, la complejidad de relaciones que se van tejiendo entre los personajes y en fin, la estructura del acontecer que debe ser coherente y persuasiva hacen, cómo no, del trabajo del novelista, todo un esfuerzo, a veces no reconocido. Con "LAS MUJERES DE SAL", primera novela de Mario Bellatín tenemos una grata sorpresa. En ella advertimos un manejo de los recursos propios del género con eficacia y la narración de una historia enigmática y de una profusión de sucesos que nos hace recordar a los entrenadores tejidos por los narradores no-realistas.

En términos generales se trata de la historia de dos mujeres que luchan por encontrarse, pactando con dos hombres que serán sus vínculos con la realidad, pues en el fondo ellas viven una realidad de otro carácter, una realidad mágica. La simbolización y el entramado de las anécdotas es efectiva, sobre todo para amparar el cambio de perspectiva temporal. La prosa es clara y por momentos se advierte un abuso de los adjetivos. No obstante la persuasión y la agilidad, logradas en base a la perspectiva desde la que se narra dotan a la novela, aseguran desde ya una agradable y placentera lectura.

Vayan pues nuestras felicitaciones a Mario Bellatín por su primera novela, muestra que nos asegura próximas entregas de valor.

Las mujeres de sal y el juego de la obra abierta

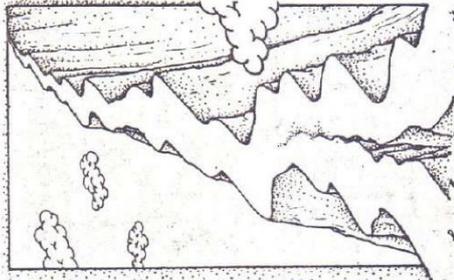
Si fuera necesario describir Las mujeres de sal, la primera novela de Mario Bellatín, a uno de los casilleros de esa antigua clasificación que agrupaba a las obras del género novelesco en novelas de personaje, de ambiente y de acción, sin duda que el membrete que le correspondía sería este último. Porque Mujeres de sal, la narración con que Mario Bellatín (1960) hace su primera salida al mundo de la narrativa de ficción es sin duda una obra en la que el fabulador inventa y cuenta constituyen el elemento más importante. En efecto, son al menos cuatro las historias que se presentan y cuyo desarrollo se va entrecruzando a lo largo del libro y como en todas ellas hay cierta dosis de suspenso y algo de misterio y Bellatín demuestra claramente que sabe contar, resulta que el lector queda desde el comienzo atrapado por estos relatos que lo van envolviendo en su trama, van comprometiéndolo al final —paradójicamente—, en cierto modo desconcertado no sólo porque en varios de los casos no

hay desenlace en el sentido convencional, sino además porque es fácil percibir que en cada historia habrían muchas posibilidades narrativas, muchos viables desarrollos que el autor no ha querido deliberadamente explorar. Dicho de otro modo, el lector se queda con el deseo de saber más de los personajes y su destino extraño, se queda como prendido del ritmo excelente de la prosa de Bellatín a la espera de una continuación que no llega jamás.

A pesar de la coexistencia y trabazón de las varias historias hay, evidentemente, una que es la principal. Se trata de la que tiene como personaje central a Andrés Muriel, pintor que en la madurez sufre una crisis a la vez existencial y estética de la que no atina a salir del todo, aunque a ratos pareciera que algún camino ha encontrado en una suerte de dimensión esotérica o mística en la que juegan un papel preponderante las ruinas de Pachacámac. Pero toda esta zona de las exploraciones íntimas de Muriel es precisamente una de las que el narrador deja en la sombra. La historia de Muriel

el renglón que da fin al relato).

Afirmamos más arriba que en Las mujeres de sal, en sus varias historias, no hay desenlace en el sentido convencional. Pensamos que no se trata de un descuido o de una falta de acabado del texto como algunos podrían suponer. Creemos más bien que estamos ante un uso de la técnica de la apertura novelesca. Las mujeres de sal en su conjunto y cada uno de los relatos que la componen son si bien se ve, textos abiertos en el que el autor cede en alguna medida sus derechos de creador y los ofrece a esta suerte de co-creador que es siempre (en mayor o menor escala) el lector, para que sea este quien haciendo uso de su propia y libre imaginación acabe de trazar la peripécia personal de cada uno de los protagonistas. ¿Qué pasará con el extraño trío Dorila, Santos, el Chemo? ¿Y con Francisco, el jardnero y su relación con Beatriz? ¿Dejará esta algún día el encierro —asilo, sanatorio— en que la dejamos? Y lo más importante: podrá finalmente salir de la crisis en que se encuentra atrapado, casi



es también fundamentalmente la de su relación con Ricardo, el artista y dueño de una galería, antiguo alumno y admirador suyo. Al que Muriel se aferra con angustia no por contenida menos intensa y trágica. Ricardo, que es el narrador, abre y cierra el relato, significativamente, con la misma frase: "Yo había representado su única salida" (en la primera línea de la novela). "Ahora que lo veo, recién sé que yo había representado su única salida" (en

Jorge Cornejo Polar

ahogado ya? Son todas interrogantes que muchos lectores seguramente quisieran ver despejadas en la novela pero que ahora —entrando en el juego de la obra abierta— tendrá que resolver cada uno por su cuenta. Y ésta es creo una opción válida que el narrador asume.

Conozco a Mario Bellatín casi desde sus inicios literarios, cuando era el más fiel, interesado e informado concurrente al Taller de Literatura que al comienzo de los ochenta manteníamos en la Universidad de Lima. Apareció desde entonces la autenticidad de una vocación literaria que los hechos no han venido sino a confirmar. Las mujeres de sal (1) está apenas en el comienzo de una ruta que avizoramos fructífera. No obstante su carácter inicial es ya, sin discusión, una novela importante que contribuye a la renovación del género en el Perú.

(1) Mario Bellatín—Las mujeres de sal
Lima, Lluvia Editores, 1966

olor a tinta

MUNILIBROS

● En una encomiable operación combinada de rescate y puesta en escena, la Municipalidad de Lima Metropolitana lanzó a las calles una serie de "Munilibros", textos cortos de autores nacionales para que a bajo costo, la necesidad de lectura de los sectores populares sea satisfecha. Así, este esfuerzo acaba de llegar al número 7 con la aparición de "El cielo sin cielo de Lima", una antología de cuentos pertenecientes al narrador y diplomático Carlos Enrique Zavaleta. Esta selección hecha en una forma cronológica descendente permite al lector adentrarse en la intensidad dramática de este ancashino dedicado con esmero y subida belleza a retratar los avatares de los provincianos en su encuentro con la gran capital. A pesar de su brevedad, esta antología (1961-1984), nos da una imagen exacta y viva de la intensidad dramática que pone Zavaleta para retratar el conflicto campo - ciudad, intensidad que lo ha llevado a situarse como uno de los escritores más representativos de esa generación que algunos denominan de los 50.



A treinta años de su muerte.

SABOGAL

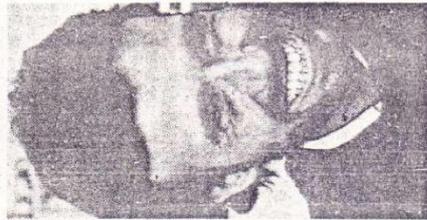
● Este miércoles (7 p.m.) tendrá lugar en el INC un homenaje a José Sabogal, quien falleciera hace ya 30 años. Con este motivo se presentará la primera publicación del Instituto Sabogal de Arte dedicado justamente al pintor cajamarquino.

LAS MUJERES DE SAL

● Extraña, coincidentemente dos de las últimas novelas que se han publicado en nuestro medio tienen títulos más o menos arqueológicos: "Sodoma, Santos y Gomorra", de Aída Balta y ésta de Mario Bellatin: "Las mujeres de sal" (Lluvia Editores, Lima 1986), en la cual hay una alusión a las castigadas féminas de la tradición bíblica. Pero uno, el lector, se sorprende cuando más que una investigación e indagación bíblica se encuentra con que "Las mujeres..." es un deambular del autor por un mundo repleto de abismos sociales y culturales; contradictorios e insalvables.

Una novela, es siempre fruto de la madurez y la experiencia nos dice Borges, pero Bellatin, 25 años y unas ganas inmensas de apoderarse del universo, a través de sus miradas oblicuas sobre la condición de unos cuantos solitarios ha querido, a través de este libro, dejar bien sentado que la vida y, particularmente la suya le brindan un marco ideal para insinuarse desde ya como una promesa en la narrativa nacional. (Jorge Salazar). ■

CARETAS NOVIEMBRE 17, 1986



Mario Bellatin, autor de "Las mujeres de sal", va creando a medida que avanza sus personajes.

MARIO BELLATIN

Las mujeres de sal y la pura invención literaria

Mario Bellatin, estudiante de Literatura en la Universidad de San Marcos, acaba de publicar en Lluvia Editores la novela "Las mujeres de sal". El colofón firmado por el poeta Raúl Bueno, habla de las excelencias literarias y formales de esta novela, positivamente importante para un escritor nacido en 1960.

—¿Las mujeres de sal se refieren a la bíblica esposa de Lot?
—Claro, bueno, de allí parto. Es una interpretación de la mujer de Lot: las mujeres que regresan sobre sí mismas. Una reflexión constante.

—¿Qué problema ético plantea esa parábola?
—Por un entrapamiento de la mujer consigo misma. Es una visión muy subjetiva. Un ser fiel hacia sí misma, la mujer procura volver a la pureza de su origen. Pero, en este caso concreto de las heroínas

de la novela, puede llevar a un callejón sin salida: se convierten en estatuas de sal.

—Es raro que un escritor joven aborde como heroína a mujeres. Casi siempre evocan su propia adolescencia.

—Bueno, no solamente rompo la tradición respecto a la mujer: también rompo lo autobiográfico. No hay experiencia personal que me lique a esta novela. Son símbolos distanzados que voy descubriendo a medida que escribo.

—Todo joven escritor, se dice, se apoya en influencias. ¿Cuáles serían las tuyas?

—Bueno, no podría ponerme una influencia clara y consciente. Deben ser todos los escritores que he leído. Admiro a Virginia Woolf y a Dostoievski. Y lo que más me apasiona es a los personajes que ambos es el tratamiento de los personajes.

—¿Cómo empezaste a escribir?

—Lo primero que hice fueron cuentos, a los 14 y 15 años, muy influenciados por Ribeyro. Dejé de escribir los cuentos y empecé a trabajar en novelas. Y ya no reconozco influencia precisa. Concebí la novela a medida que se fue creando. Yo no quería seguir un hilo narrativo único, eso me indujo a crear varios caminos por los cuales seguir. Al final, la novela, con el material hecho, es como un montaje cinematográfico. No hay capítulos o escenas que deban estar por necesidades narrativas, sino por la estructura.

—¿Qué mundo es el que recoge esta visión?

—Es un amplio espectro. Es un mundo que se va creando por sus propios personajes. Toda referencia concreta es solamente un recurso que no tiene

tanta importancia, en virtud de lo que hay en la novela: la negación de la realidad. Eso está simbolizado por las puertas y ventanas cerradas. Las mujeres de la novela niegan esa realidad exterior, entrapadas como están por ellas mismas, por su origen y sus misterios, que posiblemente nunca lleguen a descubrir.

Emilio Barrantes invitado al Japón

El Dr. Emilio Barrantes ha sido invitado como expositor en la Primera Conferencia Internacional de la Civilización Yoko, en Japón. El tema del encuentro es: "Crear el futuro de la humanidad, en las áreas de la ciencia, la religión, la educación y la medicina".

El principio que guía a este esfuerzo es que: "El origen del universo es uno, y el origen de la humanidad es uno, el origen de todas las religiones es uno — hechas el establecimiento del siglo veintiuno". Entre los invitados está el celebrante orientalista Donal Keunt.