

El nombre del universo: primeros apuntes sobre el Cuaderno de Teología de Mario Bellatin

Leonel Cherri¹

Juan Pablo Cuartas²

Introducción

El presente trabajo tiene su punto de partida a comienzos de Junio del 2017. Motivados por nuestras investigaciones doctorales individuales que tienen por objeto la obra de Mario de Bellatin y por Graciela Goldchluk – en cuya casa están domiciliados los archivos del escritor – hemos emprendido el proyecto de digitalización y transcripción del *Cuaderno de teología*.

A la fecha ya hemos realizado una primera digitalización general, dando como resultado una primera edición digital de 67 imágenes, que utilizaremos como fuente bibliográfica en el presente trabajo. Sin embargo, algunas imágenes no son claras o han salido cortadas, es decir, tendremos que hacer una segunda digitalización específica. En lo que respecta a la transcripción, nos hemos encontrado con la dificultad de la ilegibilidad de la letra del autor. No obstante, hemos realizado una primera lectura general a lo largo de la cual pudimos realizar un resumen del texto, transcribiendo lo que hemos encontrado más legible y lo que nos ha resultado más interesante, es decir, lo más “urgente” a la hora de pensar posibles lecturas críticas. Por último, en noviembre tenemos pensado realizar un viaje a México con el objetivo de subsanar las lagunas restantes y chequear la transcripción con Mario Bellatin. Es decir que para esta fecha esperamos contar con una digitalización de calidad y, luego del encuentro con el escritor, con una transcripción lo más fiable posible. Mientras tanto hemos juzgado de vital importancia comunicar inmediatamente algunas apreciaciones de este trabajo incipiente, pues entendemos que el lugar de este texto es y será un punto crucial para pensar la poética o sistema-de-saber que llamamos Mario Bellatin. En ese sentido, el objetivo de este artículo tiene que ver más con la divulgación del archivo y de un *work in progress* (primeras descripciones, valoración de elementos, hipótesis preliminares) que con resultados obtenidos.

El archivo, la archivación

El *Cuaderno de teología* tiene aproximadamente 16 x 21 cm de tapas blandas y de color verde. Fue adquirido por Graciela Goldchluk junto con otros manuscritos del autor en un viaje que realizó a Perú en el año 2011 siendo esa fecha de domicialización en la Universidad de La Plata. Sin embargo, su fecha de escritura es un tanto incierta. A lo largo del texto no se registran fechas. Contamos sólo con una serie de datos que le son “exteriores”, es decir, contextuales.

¹ Licenciado en Letras (Universidad Nacional del Litoral). Docente de Ciencias del Lenguaje I en la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales (UADER) y como Becario Doctoral del CONICET, donde se encuentra estudiando, en el marco del Doctorado en Literatura de la Universidad de Buenos. Contacto: clcherri@hotmail.com

² Licenciado en Letras y doctorando por la Universidad de La Plata y de la Universidad de Poitiers (Francia). Contacto: jpablocuartas@gmail.com

Como sabemos, Bellatin estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima, graduándose en 1985 o 1986 antes de irse a Cuba en 1987, cuando recibió una beca para estudiar guión cinematográfico en la Escuela Internacional de Cine Latinoamericano de San Antonio de los Baños. 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 Cuba³. 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. En algún momento de ese periodo Bellatin estudió Literatura en la Universidad de San Marcos y fue seminarista en Santo Toribio de Mogrovejo⁴. Por lo tanto, lo más evidente es presumir que el *Cuaderno de teología* fue el apunte en el que Bellatin registro clases no sólo de teología sino también de alguna “Introducción a la filosofía”, cátedra que se haya en cualquier carrera de Literatura o Ciencias de la Comunicación. Así se explicaría, tal vez – y si asumimos por cierto lo que autor dice – las diferentes épocas de escritura que conviven en el *Cuaderno*.

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 édita: *Efecto invernadero* y la Banda de los Universales. Es decir, el título de su segunda novela publicada en 1992 y el nombre de los celebérrimos personajes que aparecieron por primera vez en *Poeta ciego* en 1998 y más luego en *Lecciones para una liebre muerta* en 2005. En otras palabras, esto vuelve aun más difuso la posibilidad de precisión histórica. ¿Ya en la primera mitad de los ochenta Bellatin era consciente del título de su segundo libro y de uno de los personajes del quinto? Y, además ¿por qué no hay ninguna mención a *Las mujeres de sal*, libro publicado en 1986? Una opción sería pensar que cuando tomó apuntes en el *Cuaderno* ya había escrito, al menos parcialmente, la novela. Entonces, si bien *Las mujeres de sal* fue publicada en 1986, tal vez haya sido escrito mucho tiempo antes, a comienzos de los ochenta. O bien, podríamos pensar que Bellatin retomó el cuaderno – y el cursado o estudio filosófico-teológico – al volver a Perú luego de su estancia en Cuba, es decir, entre 1989 y 1990. 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 aclara absolutamente 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.

En síntesis, si bien podríamos ubicar el *Cuaderno* en un período más o menos determinado, restan mayores precisiones para poder comprender en qué momento genetista de la obra de Bellatin nos encontramos. No obstante, lo que sí podemos precisar es el lugar que ocupa el *Cuaderno de teología* en el Archivo Bellatin, es decir, tanto en la teoría genetista con la que pensamos la obra como en relación con los documentos que constituyen eso que denominamos como “Archivo”.

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 domiciliados en el año 2010, en México, y en el

³ BELLATIN, M. *Comunicación Personal Telefónica con Graciela Goldchluk y Leonel Cherri*, 17 de agosto de Leonel Cherri.

⁴ Tal como puede leerse en la tapa de BELLATIN, M. *Las mujeres de sal*. Perú: Ed. Lluvia, 1986. La escritora y periodista Rocío Santisteban ha escrito una nota sobre los años ochenta en Lima que permite confirmar estos datos. Ver “Testimonio”. *San Marcos en los 80s*. Por otro lado, en varias presentaciones o entrevistas Bellatin ha dicho que fue seminarista.

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 (no hay manuscritos de *Las mujeres de sal*, de 1986) hasta *Poeta ciego* de 1998, escrito en Perú pero terminado y publicado en México, donde residió 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. También cabe agregar que existe contenido multimedia (charlas, entrevistas al autor), un cada vez más extenso archivo fotográfico, además de películas en cuya producción participó el escritor mexicano.

A partir de estos documentos de variada naturaleza, pero fundamentalmente en las intervenciones públicas de Bellatin y en su misma obra podemos apreciar algo así como una teoría del archivo que no puede dissociarse de una teoría de la creación y de los procedimientos estéticos que supone. Lo que hoy conocemos como “escribir sin escribir” pero que fue formulado por primera vez, cuando Bellatin escribía *Canon perpetuo* en 1992, como la búsqueda de una “pre-historia literaria”

Estoy llevando mi escritura al límite. No hay adjetivación, utilizo los mínimos recursos posibles. Aunque suene ingenuo estoy como creando como una especie de *prehistoria literaria* de mí mismo, en mi poética (el destacado es nuestro).⁵

La idea de prehistoria literaria se puede interpretar de dos maneras. La primera consiste en someter la respuesta a la evolución más reciente de la poética del autor mexicano: en concreto, el trabajo de reescritura y el retorno de temas y elementos parecen ya estar allí de modo programático, como si el autor estuviera construyendo material preparatorio para lo que vendrá. Sin embargo, una segunda interpretación nos sugiere que Bellatin está refiriéndose a determinada elementalidad de su escritura, a la creación de una imagen de la literatura basada en la in-volución de las formas literarias, el grado cero transformado en sistema literario y procedimiento. Sí podemos asegurar que en el sucederse de su producción, Bellatin ha apuntalado material “prehistórico” al que luego aplicó esas operaciones de reescritura y reutilización tal y como afirma la primera interpretación de la prehistoria literaria del escritor. No es tan cierto que ese material es necesariamente programático sino el elemento necesario a partir del cual funciona su noción de escritura:

Más que una relación con los archivos se trata de la 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.⁶

⁵ BELLATIN, M. Efecto invernadero: nuevo estilo de la novela en Mario Bellatin (Entrevistador J. Arévalo). In: *El comercial*, México, 4 de diciembre de 1992, p. 12.

⁶ BELLATIN, M. Entrevista a Mario Bellatin (Entrevistador R. Larrain). In: *Orbis Tertius*, año XI, n. 12, 2006, p. 1.

Lo que Bellatin llamará en la misma entrevista “prearchivo” es el material crudo, o más bien, ese resto producido entre dos tiempos, el de la escritura y el de la creación literaria. Más adelante, confirma

Entonces el verdadero archivo es el que se crea cuando la palabra se fija en una edición. Lo que no 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.⁷

Por eso, tal como dice en *Condición de las flores*, la escritura es infinita pues entre una palabra y otra es infinito el tiempo que la separa y, a la vez, ellas mismas reúnen⁸. El archivo siempre produce escritura. Aquello que se guarda se corrige. Y corregir implica reescribir. En los textos de la última década, ejemplarmente 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. Pero más allá del trabajo con una noción de autosuficiencia creativa que estos procedimientos nos invitarían a suponer⁹, es evidente que Bellatin produce, en realidad, a partir de cualquier escritura. Y escritura debemos entenderla en el sentido que las teorías textualistas entienden “texto” o que la postfenomenología de Emanuel Coccia llama “imagen”¹⁰. Escritura es todo. La foto del cartel “Cuide este Jardín Público...” en *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry. Copiar la guía telefónica o del frasco de demerol. La transformación de la entrevista a Robbe-Grillet en libro. La foto de la doble de Frida Kahlo como prueba de su sobre-vida. La utilización de los textos de la crítica para escribir sobre Kawabata. Las fotos que él mismo realiza. Es por esto que el propio ordenamiento de los manuscritos de Bellatin es *imposible*: a la diversidad de elementos que incluye en el proceso creativo, le suma ese 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 obra¹¹. Esto exige al archivista nuevas destrezas como la de suspender la inmediata vinculación de un manuscrito, por ejemplo, a determinada obra por compartir rasgos “familiares” indiscutibles, o por lo menos exige al archivista establecer en el manuscrito una pertenencia por venir.

Y para complejizar aún más el panorama, sostenemos que también hay una noción de archivo en proyectos como la *Escuela Dinámica de Escritores*: al sostener que la escritura no puede ser enseñada, prohibiéndola para los discípulos dentro de los marcos de la escuela, la única práctica

⁷ *Ibidem*, p. 1.

⁸ En Bellatin, la escritura y su relación con los archivos tiene grandes similitudes conceptuales con aquello que Georges Didi-huberman ha definido como un montaje de tiempos heterogéneos, es decir, el *anacronismo* como método y, a la vez, condición estructural de las obras de artes. Ver *Ante el tiempo*. Bs. As., Adriana Hidalgo, 2005.

⁹ De ahí que sus entrevistadores le formulen preguntas por el estilo. Ver: RODRÍGUEZ, F. Entrevista a Mario Bellatín. In: *Hyspamérica. Revista de literatura*, v. 35, 2006, pp. 63-69.

¹⁰ COCCIA, E. *A vida sensível*. Florianópolis, Cultura e barbarie, 2010.

¹¹ Según Goldchluck, recomponer o trabajar a partir de los archivos completos de la obra de Bellatin es imposible e innecesario, puesto que su proyecto cuestiona la idea de archivo a la vez que la persigue como máquina de lectura: su producción y su proyecto leídos como archivo. En esta razón se define el lugar que ocupa el “trabajo de archivo” en la presente investigación. Ver: ¿Dónde sucede la literatura? Libro, manuscrito y archivo en Manuel Puig y Mario Bellatin. In: *El hilo de la fábula*, año 7/8, n. 8/9, 2010, pp. 92-99

lícita es el contacto con la imagen a través de otras artes y prácticas¹². Daniel Link (2012) sostiene que esta experiencia dirige 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*.¹³ En tales términos convendría comprender las performances o los proyectos que lo posicionaron 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”.¹⁴

El archivo, por consiguiente, tenemos que entenderlo en ese orden. Y es *esa misma* la perspectiva final que ha adoptado la obra de Bellatin luego de crear sus *Cien mil libros* con el objetivo de medir a través de libros el tiempo de vida que le resta.¹⁵

Desde este último punto deberíamos entender el *Cuaderno de teología*. Es, vale aclararlo, un elemento problemático que integra el Archivo Bellatin. Pues, no se trata de un archivo destinado a transformarse en un libro. Tampoco es un libro vuelto archivo. Ni siquiera constituye alguna mención o reescritura en su obra. Y, a simple vista, tampoco es un material enteramente destinado al registro de ideas o diagramas de futuros proyectos. Es, simplemente, un apunte de estudios. Pero “estudiar” en Bellatin no está disociado tampoco de su obra, e incluso de su archivo. En este mismo sentido, y tal como ha dicho en relación con sus estudios cinematográficos, Bellatin también ha definido sus estudios de “pre-teología” como un *aprendizaje materialista*, en la medida en que todo lo que escuchaba allí era un recurso para seguir siendo escritor, para seguir escribiendo.¹⁶

Lo que nos lleva a concluir, entonces, que tanto los archivos que Bellatin podría haber producido cuando estudio cine en Cuba (con los que no contamos) como los archivos producidos en sus clases de teología (de los cuáles, estamos abordando uno) podrían leerse en los siguientes términos: son el resto de la inscripción de un conjunto de experiencias que tenían por objeto la preparación no ya de una novela sino de la obra misma, del escritor y la escritura como *forma-de-vida*. Preparación, deberíamos aclarar, no deliberada. Es decir, azarosa y a la vez no pensada en relación con los archivos que de ella podían supervivir.

¹² Para más precisiones de este proyecto, ver BELLATIN, M. *El arte de enseñar a escribir*. México: FCE, 2006.

¹³ LINK, D. El escritor como “forma-de-vida”. *Landa*, v. 1, n. 1, 2012, p. 4.

¹⁴ BELLATIN, M. *Disecado*. Barcelona: Sexto Piso, 2011, p. 19. Por tales motivos, las investigaciones de Cherri entienden el archivo como imagen e, inclusive, como forma de imaginación. Ver, por ejemplo, Mario Bellatin, la imagen como forma. In: Hugo Echagüe (comp.). *El texto literario como reflexividad, crítica y teoría*. Santa Fe: UNL, 2017 (en prensa) y Figuras del desastre en Mario Bellatin: ¿y si la belleza corrompe la muerte?. In: *V Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literaturas y Artes Comparadas*. Bs. As., UNTREF, diciembre de 2014.

¹⁵ BELLATIN, M. *The Hundred Thousand Books of Mario Bellatin*. Kassel: Documenta und Museum Fridericianum, 2012.

¹⁶ Georges Didi-Huberman explica que gracias a Freud –y en el nivel de la antropología: gracias a Warburg – “se hizo pensable la posibilidad de un archivo hipomnésico o inconsciente” (“El archivo arde” [Trad. de Juan Ennis]. In: Didi-Huberman, Georges; Ebeling, Knut. *Das Archiv brennt*. Berlin: Kulturverl, 2007, p. 6. Disponible en: <filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>. Es decir, la noción de archivo tal y como Derrida la define en relación con la estructura topológica de la psiquis “Lo que se borra aquí, resta inscripto allá. Y queda, inscripto de otra manera, transcripto 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” (“Archivo y borrador” [Trad. Viollaz, A. y Gerbaudo, A]. In: Goldchluk, G y Pené, M. (comp.) *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ed. UNL, 2013, pp. 212). En estos términos se dirige lo que denominamos *aprendizaje materialista*.

En ese sentido, si nuestro objeto es el estudio de la obra de Bellatin este objeto singular se vuelve ineludible. Y, por consiguiente, es preciso explorar tanto su contenido como su materialidad significativa, es decir, el cuaderno en su dimensión de relato pero también de objeto.

Los cuadernos como objetos-relatos (perdu, unique, retrouvé)

Si bien los cuadernos como objetos narrativos o preparatorios para obras son elementos comunes en la escritura de Bellatin, están de alguna manera 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 de cuando Bellatin 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 una parte del archivo que Bellatin traslade directamente a la escritura, y, de este modo, parece escapar a los problemas archivísticos relacionados con la organización de manuscritos reutilizados.

El *Cuaderno de teología* es, por consiguiente, el único cuaderno al que podemos acceder, pero trae la complicación provechosa de que se diferencia del resto de los cuadernos que utiliza el escritor porque estos son preparatorios de textos o forman parte de textos (preparan la ficción o un modo de ella). En cambio la falta de iterabilidad del *Cuaderno* lo separa de la naturaleza del resto de su archivo: es un apunte de clase, es una escritura-instrumento, una escritura única en Bellatin ya que no hay una intención formulada, conscientemente, de convertir esos textos en literatura, como sí lo es el contenido de las clases teológicas, los temas y problemas filosóficos que registra en el cuaderno. Si tenemos presente 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 la posibilidad de la obra misma. Preparación, deberíamos insistir, no deliberada en el sentido de un proyecto premeditado, sino libre, incontrolada, que va cimentando las condiciones de posibilidad de los universos que habrán de ser relatados. Sin embargo, hay que destacar que el cuaderno fue contemporáneo de aquello que debía gestar: 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: el incipit de *Efecto invernadero*, “La banda de los Universales” o 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*.

El nombre es uno de los elementos estéticos fundamentales en la obra de Bellatin¹⁷. Y, tal como lo veremos más adelante, su presencia conceptual en el *Cuaderno de teología* no sólo pondera la tesis anterior, sino que nos permite aproximarnos a las constelaciones teóricas que fueron la base del rizoma que hoy apreciamos como obra. Pero el nombre, en Bellatin, no se trata de un elemento estéticamente autónomo, sino que es una de las formas en que se presenta materialmente un interés estético medular (o transversal): el vacío.

¹⁷ Para un recorrido geneticista a través de la configuración estética de los procedimientos en torno a los nombres, ver CUARTAS, J. P. *Los comienzos de Mario Bellatin. Tiempo y consistencia en Efecto invernadero*. 2014. Tesina de Licenciatura. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

En el (neo)barroco el vacío se presenta como algo más allá que una problemática estética, su estatuto es más bien ético o, quizás, religioso¹⁸. La obra de Bellatin, podríamos decir, comparte esta similitud en cuando al lugar o al estatuto del vacío neobarroco pero, sin embargo, se distancia de dicha estética en la medida que articula el vacío a través de una lógica completamente distinta: no es la extenuación de las formas –producto del *horror vacui*– lo que genera un efecto de superficialidad significativa que remite metonímicamente al vacío, sino que el vacío es aquello mismo que produce las formas, y presenta a la literatura como “aparecida de la nada”.¹⁹ De ahí surge, por tanto, una estética que produce *en* la negatividad: escribe sin escribir, des-escribe e, incluso, crea una especie de “pre-historia literaria”.

Por eso, *la* otra imagen que asume esta negatividad, igual o aún más nodular que la poética de los nombres, es la del relato-objeto. Esta situación del relato es un aspecto presente en todos los textos de Bellatin: girar en torno a una multiplicidad de relatos-objetos que le son previos.²⁰ Si entendemos que *Las mujeres de sal* (1986) representa un abandono u olvido necesario – el de la literatura como tradición y mandato – que permite que la obra de Bellatin *recomience* con *Efecto invernadero* (1992) o, mejor, con *Tres novelas* (1995), su primera obra reunida donde esta exclusión se pone de manifiesto y, a la vez, se produce un salto que va de la inteligibilidad de los procedimientos a su ejercicio sistemático; deberíamos decir que la obra de Bellatin *comienza* con un relato-objeto: el “Cuaderno de ejercicios” de Antonio (que, como nos aclara la cita pre-textual de Cesar Moro, “es Dios”):

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.²¹

El fragmento no forma parte de los veintinueve fragmentos numerados del texto. Tiene, por consiguiente, un estatuto similar a un prolegómeno o íncipit. 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”). Del objeto-relato no 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 simplemente un objeto-relato que experimenta una

¹⁸ Ver GUERRERO, G. *La religión del vacío y otros ensayos*. México, FCE, 2002. Para un recorrido por las paradojas del vacío neobarroco, ver: DÍAZ, V. El vacío, lo Neutro. In: *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.

¹⁹ CHERRI, L. ¿Un nuevo vacío para la loca? *Salón de belleza y la literatura latinoamericana*. In: *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literaturas y Artes Comparadas*. Bs. As., UNTREF, diciembre de 2016.

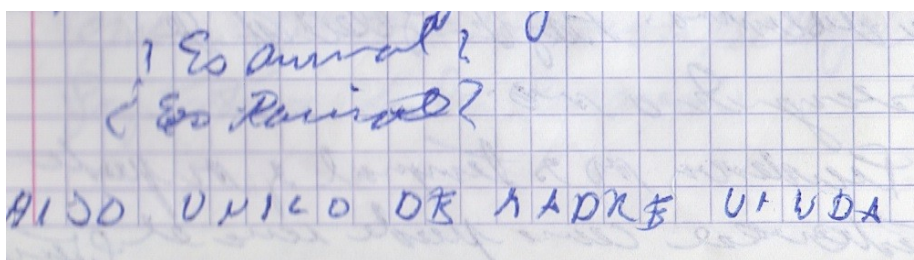
²⁰ RUIZ, F. Vitrinas narrativas. Mario Bellatin y el relato fotográfico. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 68, 2008, p. 203

²¹ BELLATIN, M. Efecto invernadero. In: *Obras reunidas*. México, Alfaguara, 2005, p. 57.

suerte de confinamiento sensible: un *closet*²². Esos confinamientos en la obra de Bellatin son variadísimos: visibilidades que se resisten, letras ilegibles, accesos imposibles, voces inaudibles, lenguas que nos son extrañísima. El vacío por el que atraviesan los relatos-objeto es lo que, paradójicamente, produce una singular potencia expresiva. En *Las mujeres de sal* (1986) aparece, si se quiere, el primer “cuadernillo”, una “Libreta de anotaciones” que utilizó cierto Pintor de Pachacámac con motivo de su visita a una fábrica ortopédica; luego de *Efecto invernadero*, nos encontraremos en *Poeta ciego* (1998) con el “Cuadernillo de las cosas difíciles de explicar” en el que se nos hablará de “La banda de los universales” que, más adelante, ahondaremos con especial énfasis. En ese sentido, podríamos pensar que con *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) se produce la radicalización y, a la vez, la proliferación del procedimiento. 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 impronunciado que sólo puede ser apreciado como imagen: relatos que son, además, objetos y se “encuentran”, todos ellos, inaccesibles. Así, se va configurando una suerte de relieve estético en lo que a la materialidad del discurso respecta. Se trata de un pensamiento que aparecerá formulado por primera vez en *Condición de las flores* y luego en *El libro uruguayo de los muertos*: contemplar los textos como si fueran una imagen, la vía fotográfica de la escritura.

De ahí que, dentro del sistema-Bellatin, el *Cuaderno de teología* sea un elemento singularísimo. Pues, una vez que tomamos conocimiento de él, este es inmediatamente contagiado por la ficción de una obra que, prácticamente, el *Cuaderno* no ha registrado. Pero encontramos en él dos elementos cuya inscripción no podemos pasar por alto y nos llevarán a pensar algo mucho más profundo que un mero contagio entre archivo y ficción.

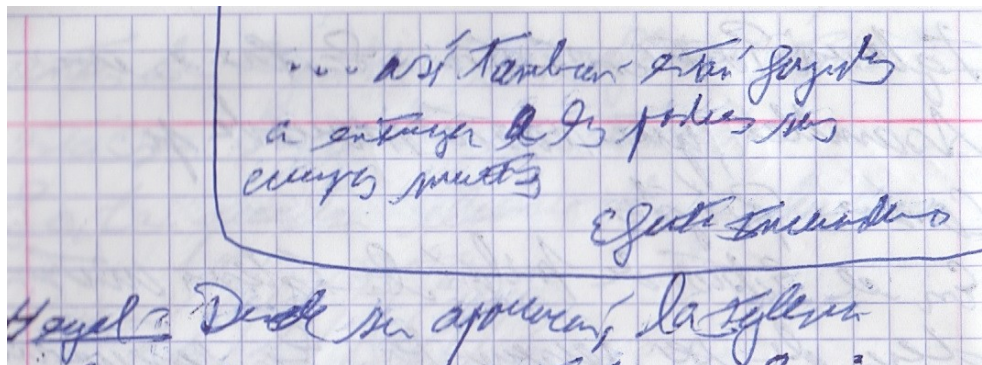
El primer elemento tiene que ver con *Efecto invernadero*. Se trata de una primera idea o diagrama de la obra. Justo debajo de unos apuntes sobre los pares naturaleza-razón y animal-hombre en Platón y Aristóteles, luego de preguntarse si el hombre “¿es racional?/ ¿es animal?”, leemos “HIJO ÚNICO DE MADRE VIUDA”.²³



²² Ver CHERRI, L. Imágenes de archivo en Mario Bellatin: del *closet* al *coming out*. In: *VIII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y II de Crítica Genética “Las lenguas del archivo”*, La Plata, Junio 2017. Según Cherrí, muchos elementos de la obra de Bellatin operan a través de la constitución de un *closet*, pues sólo a través de una negatividad semejante podemos apreciar, más luego, algo así como un *coming out*. Tal apreciación es realizada, no tanto tomando una *epistemología del armario* sino, más bien, deteniéndose en una precisión filológica de Derrida, quien nos recuerda que 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 (“Mal de archivo, una impresión freudiana” [Trad. Paco Vidarte]. In: *Derrida en castellano*. Disponible: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>).

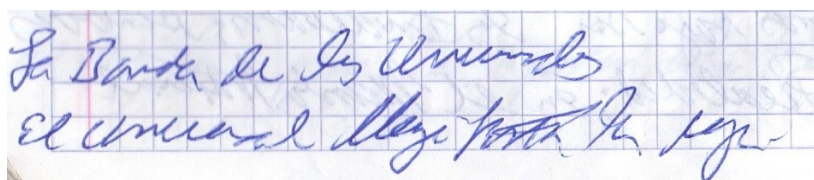
²³ BELLATIN, M. *Cuaderno de teología*. Edición digital 2017 del Cuadernillo manuscrito, Colección: Archivos de Mario Bellatin. Disponible en: Área de Crítica Genética y Archivos de Escritores de la Universidad de La Plata, Bs. As, imagen 031.

Si bien podríamos argumentar que es muy forzado pensar que el elemento tenga algo que ver con *Efecto invernadero*, apenas cuatro páginas después se puede leer un ensayo, quizás el primero, del incipit de *Efecto invernadero*: “... así también están forzados a entregar a los padres sus cuerpos muertos / Efecto invernadero”.²⁴

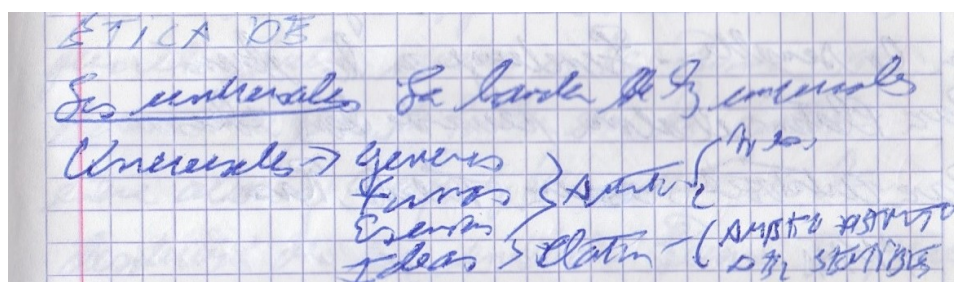


Abajo, como muestra la imagen, se lee “Hegel: desde su aparición, la iglesia/ está sumida en una contradicción”. Se trata de un apartado temático dedicado al periodo de transición de la Edad Media a la Modernidad, especialmente en lo que respecta a la Iglesia y a la relación saber-fe. Por eso, antes de la cita de Hegel (1770-1831) hay apuntes de San Agustín (354-430).

El segundo elemento es aún más inquietante. En un apartado anterior, dedicado a Boecio y la problemática filosófica de los Universales que, como sabemos, va desde la filosofía de Platón y Aristóteles hasta la teología medieval de Tomás de Aquino (1224/1225-1274) y Guillermo de Ockham (1280/1288-1349), aparece junto a una “ÉTICA/ DE LOS UNIVERSALES” la inscripción “Banda de los universales”.²⁵



Y, más adelante, entre los apuntes de la teología de Juan Escoto Erígena (810-870), 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”, la inscripción es reanudada con una especificidad narrativa que no podemos ignorar: “La banda de los universales/ el universal llega hasta la reja” (imagen 46).



²⁴ Ibidem, imagen 035.

²⁵ Ibidem, imagen 026.

La “Banda de los universales” aparece por primera vez en *Poeta ciego* (1998: 150), justamente dentro de “El cuadernillo de las cosas difíciles de explicar” que hubiera escrito dicho poeta. Gracias a la compilación de los archivos de Bellatin, realizada por Graciela 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* y realizado apenas después junto con *Canon perpetuo* (1993) y *Salón de belleza* (1994). E, incluso, cinco años antes de tomar la forma de libro apareció como una obra de teatro que Bellatin realizó junto con Karin Elmore²⁶. Según Bellatin, la idea era que tales personajes aparecieran en *Canon perpetuo*²⁷. Ni nosotros ni el mismo Bellatin sabe, sin embargo, las razones por las que tales personajes acabaron por aparecer recién cinco después en *Poeta ciego*, sobre el final del texto y, justamente, ¡dentro de un cuadernillo! En *Lecciones para una liebre muerta* (2005) los encontramos ya desde el inicio y con un protagonismo aun mayor. Allí, 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.

Tal como señalamos, resta precisar el momento histórico concreto de la(s) escritura(s) del *Cuaderno*. Sin embargo, más allá de las consideraciones historiográficas respecto de la obra y sus procesos creativos a las que podría llevarnos conocer con exactitud estos datos – es decir, la posibilidad de que a comienzos de los ochenta Bellatin ya estaba pensando con claridad en *Efecto invernadero* y un personaje para *Canon perpetuo* que luego aparecerá en *Poeta ciego* – lo que inmediatamente deberíamos pensar es el lugar de esta aparición y, por consiguiente, la relación de estos elementos conceptuales con la obra. En otras palabras, no sólo el hecho de que Bellatin ensaya su obra mientras estudia filosofía antigua y teología sino que es *en sus estudios teológicos* en donde se encuentra meditando su obra futura. O, de modo más contundente, es la teología y sus apropiaciones de la filosofía las reflexiones que impulsan la diagramatización de su estética temprana. Especialmente, la reflexiones sobre el nombre y los universales que aparecen con insistencia a lo largo del *Cuaderno de teología*.

El nombre y los universales: de la teología a una estética

Como ya apuntamos, el nombre es uno de los elementos estéticos fundamentales en la obra de Bellatin. Y la reflexión estética en relación con el nombre se puede apreciar rápidamente en el sistema de nominación de los personajes. Entre *Efecto invernadero* (1992) y su pre-texto “Y si la belleza corrompe la muerte” 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, más bien, 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”. Junto al incipit, podríamos decir que es éste el otro elemento que signa el comienzo de la obra de Bellatin.

²⁶ Para más referencias al respecto se puede consultar: CONDE, L. Mario Bellatin: una escritura tridimensional. In: *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, 2016. Disponible en: <<http://goo.gl/3VbB9B>>.

²⁷ *Op. Cit. Comunicación Personal Telefónica.*

El vaciado como principio constructivo va mucho más allá del sistema de nombres. Alcanza, generalmente, a toda designación que establezca alguna referencia: geográfica, temporal, histórica, etc. Tal procedimiento aparece claramente radicalizado en *Poeta ciego* (1998). A partir del 2000 el nombre reaparecerá en textos como *El jardín de la señora Murakami*, *Shiki Nagaoka*, *Jacobo, el mutante*, pero el socavamiento referencial continuará obrando: es el exotismo, instaurado por el imaginario (oriental, judío, literario), lo que vuelve a los nombres excesivamente connotados y, por ende, viciados de designación.²⁸

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 la aparición del íncipit de *Efecto invernadero* en el *Cuaderno de teología*, veíamos que lo que rodeaba esa inscripción era, en primer lugar, la clasificación filosófica griega de las naturalezas y, en segundo lugar, reflexiones sobre la iglesia como comunidad tanto en San Agustín como en Hegel. En efecto, el núcleo duro del que derivan todas estas especulaciones es la problemática filosófica de los universales. Se trata de una problemática que es abordada desde diferentes perspectivas disciplinares²⁹. Pero 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,³⁰ del planteamiento explícito de problema realizado por el neoplatónico Porfirio (232-304), 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 las cosas sensibles o unidos a ellas; (3) si estuvieran separados de lo sensible, son incorpóreos o sustancias corpóreas.³¹

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 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, 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, 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, puede ser buena o mala [copia engañosa, simulacro o *phantásmata*], 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

²⁸ CHERRI, L. Formas de la imagen en Mario Bellatin: una pregunta por lo sensible. In: *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Lugar: La Plata, 2015.

²⁹ Mauricio Beuchot plantea cuatro líneas de estudio de la problemática: una cosmológicas (¿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?). Ver: *El problema de los universales*. México: Universidad Autónoma de México, 1981 p. 32.

³⁰ 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), *Op. Cit.* Imagen 021.

³¹ Ver: PORFIRIO. *Introductio in Aristotelis Categorías*. In: en A. Busse (ed.) *Commentaria in Aristotelem Graeca*, v. IV. Berlín, Berliner Verlag Georg Reimer, 1889, p. 25.

producen, es decir, los poetas y lo sofistas: de convertirlos en autores de “palabras y pensamientos falsos, es manifiestamente suponer que el no-ser es”³². Si bien Aristóteles intentó moderar el realismo platónico diciendo que los universales son tanto inteligibles como sensibles pues sólo conocemos a través de *fantasmas*, sin embargo el error de los filósofos – tal como sostiene Gilles Deleuze – fue “tratar de comprender la división platónica a partir de las exigencias de Aristóteles”³³. La importancia de la comprensión del platonismo de primera mano queda registrada en el *Cuaderno*. Más allá de la anotación – tal vez el comentario de un profesor – que el “planteamiento de Aristóteles es más sólido que el de Platón” (21), la única lectura que agenda en el *Cuaderno* es “EL SOFISTA -> PLATÓN -> LEER”.³⁴

Es posible, entonces, que Bellatin haya entendido al igual que Deleuze que, sin importar lo moderado del asunto, lo que le llega a la teología y sobre lo que la iglesia funda su comunidad no es el monismo pitagórico, ni el perpetuo movimiento de Heráclito ni el atomismo de Epicuro sino el realismo platónico moderado por Aristóteles.

Por eso mismo, el *Cuaderno* se detiene en Boecio, cuya *Consolación de la filosofía* es “el libro más leído después de la biblia en la edad media”³⁵. Sin embargo, lo que registra Bellatin de Boecio es cómo vio en el Universal la posibilidad no sólo de la pedagogía sino de toda comunidad. Así, 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 *trivium* y el *cuadrivium*.

En la edad media no tardará en decirse que Dios es *el* universal y por lo tanto su *nombre* la manera de acercarnos a lo trascendental. Entre *ser* y *nomos* la ontología encuentra no sólo su lugar teórico sino todas las problemáticas que de allí pueden derivarse.

Hay un tema que en el *Cuaderno de teología* aparece con recurrencia: el problema de la relación de un nombre con lo designado. Así, 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, etc.

Lo llamativo es que en el *Cuaderno*, el problema del Nombre recibe un registro detallado de su etapa carolingia, periodo en el que el dilema del nombre y de la cosa se presenta en un plano bien terreno 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 de continuidad 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 artificio 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”.

³² PLATÓN. El sofista. In: *Obras completas vol. IV. Diálogos*. Madrid: Medida y Navarro, 1871, p. 14.

³³ DELEUZE, G. *Diferencia y repetición*. Bs. As.: Amorrortu, 2009, pp. 105-106

³⁴ Op. Cit, *Cuaderno de teología*, imagen 043.

³⁵ *Ibibem*, imagen 016.

En el *Cuaderno* leemos:

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.³⁶

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 enemigos³⁷. 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.³⁸

Es que el 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 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. Y 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.

A la luz de lo que venimos desarrollando sobre el *Cuaderno* como parte de la obra de Bellatin, como preparación de la Obra, sostenemos que si estos elementos históricos, teológicos y teóricos han pasado a su Obra sólo lo han hecho en la forma de un verdadero drama conceptual.

³⁶ Ibidem, imagen 051.

³⁷ HALPHEN, L. *Carlomagno y el imperio carolingio*. Akal: Madrid, 1992, p. 103.

³⁸ PIRENNE, Henri. *Mahoma y Carlomagno*. Editorial Claridad: Bs. As., 2013, p. 87.

Pero este drama que inspecciona lo que puede el nombre en relación con el mundo, no acaba de comprenderse sin conectar su relación con la problemáticas de los universales. Explica Giorgio Agamben:

La antinomia entre lo individual y lo universal tiene su origen en el lenguaje. La palabra *arbol* 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.³⁹

Es esto y no otra cosa, el drama conceptual que Bellatin está intentando de pensar estéticamente. Es decir, el derecho de una madre sobre el cuerpo que Antonio – es una decisión estética llamar al personaje “Antonio” y no “el Hijo” – quiere recuperar para sí y, ante la imposibilidad de supervisar su entierro, lega tal responsabilidad a “el Amante” – que, en 1992 no podría ser “el Marido”, es *ese* el nombre que no puede ser en tanto experiencia singular del cuerpo a cuerpo con los dispositivos clasificatorios. Se trata de la reflexión estética de un problema antro-po-jurídico.

Lo mismo sucede con La banda de Universales en *Poeta ciego*. Entendamos esta precisión filológica: no se trata de una banda sino de aquellos sujetos puestos *en banda*. Son unos verdaderos personajes conceptuales: contagiados 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 difunda entre el resto de los habitantes”⁴⁰. La síntesis de Bellatin, como todas sus síntesis, no podrá ser sino disyuntiva o paradójica: el Universal es puro nombre (el ser en tanto que ser-dicho); pero también el Universal es realmente existente y se encuentra sencillamente en cualquier *heterotopía de desviación*.⁴¹

³⁹ AGAMBEN, G. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Texto, 1996, p. 13.

⁴⁰ BELLATIN, M. *Lecciones para una liebre muerta*. Bs. As.: Anagrama, 2005, p. 9.

⁴¹ 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

En ese sentido, podemos concluir que el sistema de nombres en Bellatin supone singularidades sin identidades, singularidades comunes y absolutamente manifiestas: el sujeto nombrado no es en esta o aquella identidad biográfica particular, sino que son sólo su exterioridad singular, su particularidad concreta: el cual-sea (la cualidad como potencia) que resiste toda clasificación. Allí, tal vez, la base de una estética paradójica. Es decir, el nombre como aquello que ordena el mundo, establece catastros, crea jurisdicciones y, a la vez, establece en su vacío el punto de fuga del mundo mismo: una potencia de desclasificación como devenir cualquiera y todo del mundo.⁴²

Conclusiones

Este trabajo tuvo, en principio, el objetivo concreto de mostrar los primeros pasos de un proyecto que, por medio de una ampliación del conocimiento que se tiene sobre el Archivo Bellatin, intenta reflexionar sobre las primeras instancias en las que el escritor asentó las bases de su práctica estética. Para esto se comenzó con el trabajo de una primera digitalización y transcripción que, en esta dirección, nos permitieron formular los principales problemas que el *Cuaderno de Teología* supone. En principio, historiográficos, porque siendo un documento de juventud, hemos comprobado por diversas anotaciones que mantiene una relación de contemporaneidad a algunas de sus primeras obras. Pero también tenemos problemas conceptuales en la medida que plantea una idea de archivo y una serie de interrogaciones para la crítica genética. Estamos frente a un cuaderno que no presenta una escritura preparatoria que luego veremos con algunas variaciones en textos más acabados, incluso publicados, sino una escritura totalmente diversa a la que nos acostumbra el escritor: una escritura instrumental, la escritura de apuntes de clase. Y este es el mayor problema: como geneticistas, como filólogos, debemos dar cuenta de cómo aquellos problemas y puntos nodales presentados en diversas escenas filosóficas, históricas y teológicas del cuaderno pasan a los textos del autor que todos conocemos aun cuando no lo hagan por medio de la reutilización, práctica común de la poética del escritor mexicano. Es en este sentido que, en el último apartado, nos aventuramos a arriesgar una serie de hipótesis críticas que intentan reevaluar la radicalidad o la situación geneticista de algunos elementos de la estética de Bellatin.

aquellos que no tienen la discreción de morir de un infarto tres semanas después de su jubilación” (Topologías. In: *Fractal*, n. 48, 2008, p. 39).

⁴² Explica Daniel 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’” (*Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Bs. As.: Eterna Cadencia, 2009, p. 409).

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Texto, 1996.
- BELLATIN, Mario. *Mujeres de sal*. Lima: Lluvia Editores, 1986.
- _____. *Efecto invernadero*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1992.
- _____. *Efecto invernadero: nuevo estilo de la novela en Mario Bellatin* (Entrevistador J. Arévalo). In: *El comercial*, México, 4 diciembre 1992
- _____. *Obra reunida*, México: Alfaguara, 2005.
- _____. *Lecciones para una liebre muerta*. Bs. As.: Anagrama, 2005.
- _____. “Entrevista a Mario Bellatin” (Entrevistador R. Larrain). In: *Orbis Tertius*, año XI, n° 12, 2006. Disponible en: <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12d03/3803>>.
- _____. *El arte de enseñar a escribir*. México: FCE, 2006.
- _____. *The Hundred Thousand Books of Mario Bellatin*. Kassel: Documenta und Museum Fridericianum, 2012.
- _____. Comunicación Personal Telefónica con Graciela Goldchluk y Leonel Cherri, 17 ago. Leonel Cherri.
- _____. *Cuaderno de teología*. Edición digital 2017 del Cuadernillo manuscrito, Colección: Archivos de Mario Bellatin. Disponible en: Área de Crítica Genética y Archivos de Escritores de la Universidad de La Plata, Bs. As
- BEUCHOT, Mauricio. *El problema de los universales*. México: Universidad Autónoma de México, 1981.
- CHERRI, Leonel. Mario Bellatin, la imagen como forma. In: Hugo Echagüe (comp.). *El texto literario como reflexividad, crítica y teoría*. Santa Fe: UNL, 2017 (en prensa).
- _____. Formas de la imagen en Mario Bellatin: una pregunta por lo sensible. In: *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Lugar: La Plata, 2015.
- _____. Figuras del desastre en Mario Bellatin: ¿y si la belleza corrompe la muerte?. In: *V Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literaturas y Artes Comparadas*. Bs. As., UNTREF, diciembre de 2014.
- COCCIA, Emanuel. *A vida sensível*. Florianópolis, Cultura e barbarie, 2010.
- CONDE, Laura. Mario Bellatin: una escritura tridimensional. In: *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>>.
- CUARTAS, Juan Pablo. *Los comienzos de Mario Bellatin: tiempo y consistencia en Efecto invernadero*. 2014. Tesina de Grado. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata, La Plata. Disponible en: <www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1044/te.1044.pdf>.
- DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Bs. As.: Amorrortu, 2009.
- DERRIDA, Jacques. Archivo y borrador [Trad. Viollaz, A. y Gerbaudo, A]. In: Goldchluk, G. y Pené, M. (comp.) *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ed. UNL, 2013, pp. 207-235.
- _____. Mal de archivo, una impresión freudiana [Trad. Paco Vidarte]. In: *Derrida en castellano*. Disponible en: <<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>>.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo*. Bs. As., Adriana Hidalgo, 2005.
- _____. El archivo arde [Trad. de Juan Ennis]. In: Didi-Huberman, Georges, & Ebeling, Knut. *Das archiv brennt*. Berlin: Kulturverl, 2007. Disponible en: <filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>.
- FOUCAULT, Michel. Topologías. In: *Fractal*, n. 48, 2008.
- GUERRERO, Gustavo. *La religión del vacío y otros ensayos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

- GOLDCHLUK, Graciela. ¿Dónde sucede la literatura? Libro, manuscrito y archivo en Manuel Puig y Mario Bellatin. In: *El hilo de la fábula*, año 7/8, n. 8/9, 2010, pp. 92-99.
- HALPHEN, Louis. *Carlomagno y el imperio carolingio*. Akal: Madrid, 1992.
- LINK, Daniel. El escritor como “forma-de-vida”. *Landa*, v. 1, n. 1, 2012.
- _____. *Clases, literatura y disidencia*. Bs. As.: Norma, 2005.
- _____. *Fantasma. Imaginación y sociedad*. Bs. As.: Eterna Cadencia, 2009.
- PIRENNE, Henri. *Mahoma y Carlomagno*. Editorial Claridad: Bs. As., 2013.
- PLATÓN. El Sofista. In: *Obras completas vol. IV. Diálogos*. Madrid: Medida y Navarro, 1871.
- PORFIRIO. Introductio in Aristotelis Categorías. In: en A. Busse (ed.) *Commentaria in Aristotelem Graeca*, v. IV. Berlín, Berliner Verlag Georg Reimer 1889.
- RODRÍGUEZ, Fermín. Entrevista a Mario Bellatín, en *Hyspamérica. Revista de literatura*, v. 35, 2006.
- RUIZ, Facundo. Vitriñas narrativas. Mario Bellatin y el relato fotográfico. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 68, 2008, p. 201-210.

Recebido em: 30 de julho de 2017

Aceito em: 04 de setembro de 2017