

Del archivo de escritor al *escritor de archivo*. La escritura partitiva de Mario Bellatin

Juan Pablo Cuartas

Tesis para optar por el grado de Doctor en Letras

Directora Cecile Quintana, codirectoras Graciela
Goldchluk y Valeria Sager.

La Plata, 10 de febrero de 2022



Este libro es sin tapas porque es abierto y libre:
se puede escribir antes y después de él
Felisberto Hernández

Lo que está escrito no está ni bien ni mal escrito, no es ni importante ni vano, ni memorable ni digno de olvidarse: es el movimiento perfecto mediante el cual lo que dentro no era nada ha surgido a la realidad monumental del exterior como algo necesariamente verdadero, como una traducción necesariamente fiel, puesto que aquello que traduce sólo existe por ella y en ella
(Blanchot, *De Kafka a Kafka* 17)

Contenido

0. Introducción: las derivas <i>verdaderas</i> de una escritura degenerada	5
1. Physis de archivo: la escritura de la discontinuidad	15
1.1. <i>Los grandes accidentes</i> de una escritura fronteriza	15
1.2. El archivo y sus dos testigos.....	22
1.3. La técnica sumeria: los fragmentos de <i>otro lugar</i>	34
1.4. La <i>noble tarea</i> del lector de borradores.....	43
1.5. Lo <i>partitivo</i> en el Congreso de Dobles de Escritores Mexicanos: escribir <i>antes</i> de escribir.....	48
1.6. La <i>eclosión</i> de la Escuela Dinámica de Escritores: una coreografía en la frontera .	58
2. Una retórica de lo imposible en <i>Poeta Ciego</i> : personajes y otros subconjuntos partitivos	65
2.1. Nombrar, mostrar, actuar: escribir sin sangre en las manos (danzar)	65
2.2. Ídolos sin curvatura plástica	72
2.3. Las sesiones en computadora	77
2.4. Un a priori vacío: sin testigos del origen	84
2.5. Cambiar el pasado: la imposibilidad de la narración realista.....	93
3. Cuando la escritura corrompe el pasado: un des-bautismo para <i>Efecto invernadero</i> y <i>Salón de belleza</i>	103
3.1.1. El segundo recorte de <i>Efecto invernadero</i> : Bellatin vuelve al rescate de César Moro	103
3.1.2. César Moro y el orden coyuntural.....	106
3.1.3. Una vida más para César Moro: la <i>versión 2015</i>	109
3.1.4. André Coyné, el Amante.....	123
3.2.1. <i>Salón de belleza</i> : la preparación de la novela	129
3.2.2. De la llegada del mal a la emergencia de los peces	136
3.2.3. El <i>origen</i> de <i>Salón de belleza</i> : del tema-límite a la composición por trayecto	141
3.2.4. Giuseppe Campuzano: <i>freaks</i> vs <i>rara avis</i>	152
4. Vida y escritura: Bellatin y los <i>buenos accidentes</i>	161
4.1. El archivo y los límites de la recolección	161
4.2. La querrela con los críticos: reescritura y metatexto	168
4.3. Bellatin, el juglar in progress de <i>Salón de belleza</i>	177
4.4. Eugenio y la destrucción de un salón de belleza: el espíritu de la Letra	183
4.5. <i>Los cien mil libros de Bellatin</i> : ¿escritura y vida?	192

4.6. Mario Bellatin y Felisberto Hernández: el Cardenal y el Tapacamino contra los doctos	200
5. Materiales para futuros trayectos sobre el <i>territorio Bellatin</i>	211
5.1. <i>Las dos Fridas</i> : anacoluto de lo real.....	211
5.2. Un suplemento para <i>Poeta ciego</i> : la imposibilidad de nombrar Ciudad Juárez	223
5.3. “En tu casa habita otro inquilino”: la deriva y la piedra.....	232
6. Conclusiones	243
7. Bibliografía	247
8. Anexos	263

0. Introducción: las derivas verdaderas de una escritura degenerada

Esta tesis doctoral es el resultado de casi una década de trabajo con el archivo personal de Mario Bellatin, radicado en la CriGAE-UNLP (Área de Crítica Genética y Archivos de Escritores). Alberga gran parte del conjunto total de experiencias, visiones y conclusiones generados en todos esos años, y tiene las principales certezas o, más bien, persistencias, en cuanto al funcionamiento de ese proyecto de escritura llamado Mario Bellatin.

En 2014 entregué una tesis de licenciatura que presentaba una constelación teórica, filosófica y filológica para entender este fenómeno literario. Era producto, además, de un proyecto de investigación que definía los manuscritos de escritor como “vestigios de lo por-venir” (Goldchluk-Stedile, “Sintaxis del futuro”), como huellas que remiten a lo porvenir, más que a un fundamento original. Esta línea de trabajo fue provechosa para el estudio del proceso creativo de Mario Bellatin, que tiene como principal operación de escritura la reutilización del propio archivo. En este marco orienté la tesina de licenciatura al estudio de esta reutilización que se hacía del propio archivo y lo consigné como los «recomienzos» de una escritura. Comenzaba por donde consideraba que Bellatin había comenzado: por su segunda novela, *Efecto invernadero* (1992), en la que el escritor había descubierto las claves de una lengua personal que, con algunas variaciones, sostiene hasta el día de hoy. En consecuencia, había pensado que mi tesis doctoral abarcaría las novelas más recientes, pero de a poco el camino me fue llevando a *recomenzar* a mí también. Primero volví a *Salón de belleza* (1994), una novela más cercana a *Efecto invernadero* aunque es posterior, y luego terminé releendo *Efecto invernadero*, reactualizando algunas conclusiones de 2014, confirmando otras y estableciendo vínculos más fuertes entre algunas propuestas bellatinianas más actuales y aquel venturoso recomienzo publicado en 1992.

El primer contacto que tuve con la escritura de Mario Bellatin fue la lectura de *Efecto invernadero* en las clases de Filología Hispánica dictadas por la Dra. Graciela Goldchluk. Como suele ocurrir en el primer encuentro con un escritor singular, su lectura me dejó paralizado *ante la puerta* de su escritura: como en la famosa parábola kafkiana, *Efecto invernadero* estaba allí para su interpretación, incluso la puerta estaba abierta, pero el dintel tenía cierto trabajo de orfebre que no podía pasarse por alto. De los numerosos rasgos particulares de aquella novela, el más llamativo era el sistema de nombres que

organizaba el relato. Salvo el protagonista, Antonio, los demás personajes se nombraban en función del vínculo con aquél: la Amiga, el Amante, la Madre. Goldchluk nos había encomendado leer la novela con anterioridad a la clase dedicada a Bellatin, de modo que pudiéramos llegar preparados. Esto, además, nos permitía hacernos de una idea libre de toda noticia acerca del autor, siempre y cuando no buscáramos nada por nuestra cuenta en internet. Así lo hice. Leí la novela y llegué a una lectura que si bien era muy personal y arbitraria, hasta *errónea*, era al mismo tiempo *veraz*. ¿Por qué? Comparé la novela con aquellos relatos de segunda mano que nos cuenta alguien no-cinéfilo que quiere hacernos la sinopsis de una película: el “muchacho”, el “malo”, el “héroe”. En efecto, en un primer momento tuve la creencia de que se nos relataba una película vista por el autor. Lo cual comprobé que era erróneo, luego de concurrir a la clase de Goldchluk. No obstante, era *veraz* en cuanto a la forma en que el autor construyó *Efecto invernadero*: era una obra recortada, extraída de un conjunto mayor de papeles. No hubo película ni relato de la misma, pero sí hubo un recorte y un relato de segunda mano sin nombres propios. Esta emergencia de cierta verdad a través del error es lo que me interesa colocar en el dintel de esta tesis doctoral: la *necesidad de la ficción o de la forma*. Porque no llego a las bambalinas de *Efecto invernadero* recibiendo la noticia exterior de cómo la escribió el autor (sea por internet, sea en una clase en la facultad), sino de la propia novela, a través del ficticio, falso e imaginario discurso literario. Con lo cual saco otra conclusión: *Efecto invernadero* no es simplemente una obra de imaginación, de espectros sin realidad alguna, antes bien, se trata de objetividades ideales pero reales, de apariencias o semblantes con efectos concretos en virtud de una necesidad específica. Así leo mi propia anécdota: no llego a la comprensión de cómo se construyó *Efecto invernadero* por una lectura sagaz de mi parte, sino porque la premisa de cómo leerla me la otorga la propia escritura, cuya forma determina mi primera recepción más allá de lo narrado mismo.¹

Intentaré precisar esta necesidad localizada en un espacio tan ideal y evasivo como es la imaginación literaria. Todorov, en su *Introducción a la literatura fantástica*, afirma que “la literatura se parece, más que al lenguaje corriente, a las matemáticas: el discurso literario no puede ser verdadero o falso, no puede ser válido sino respecto a sus propias premisas” (8). A esta aseveración, se puede añadir una objeción con dos aspectos. El primero: si Todorov se refiere al campo de las matemáticas puras, como parece que hace, la comparación no abarca a literaturas como la de Bellatin, que si bien tienen sus propias

¹ “Toda verdad tiene una estructura de ficción” (Lacan, *De otro al otro* 176).

premisas, a diferencia de las matemáticas puras, son escrituras que generan efectos, incontrolables, incalculables, pero –como veremos más adelante– reales. El segundo aspecto se refiere al caso de que la referencia a las matemáticas no sea a las matemáticas puras: no hay que olvidar que las matemáticas bien pueden ser un discurso autosustentable, ideal y abstracto, pero cuya aplicación en lo técnico y en la realidad tiene efectos que son incuestionables a lo largo de miles de años de humanidad. La escritura de Bellatin tiene efectos innegables, pero no remiten a la construcción y ejecución de un satélite en el espacio, sino al campo inconsistente, incalculable, pero real, y hasta material, de creencias y supuestos humanos. Estos últimos son históricos y singulares; una escritura que construye en virtud de ellos les responde singularmente. Porque la escritura literaria, a diferencia de las matemáticas, es única: se articula como inscripción singular en una lengua nacional y en determinado contexto. De aquí se entiende cierta anécdota que Derrida cuenta sobre Husserl:

La anécdota que me han contado en Louvain, de 1953, es que antes de la guerra, en el momento en que las amenazas pesaban sobre los manuscritos de Husserl (había ya millones y millones de páginas), unos amigos le aconsejaron no guardarlos: “No hay que dejar esto a disposición de los nazis”. Pero Husserl no estaba muy intranquilo, no compartía la preocupación de sus amigos: “No importa si es destruido, es la verdad”. A pesar de todo, tenía conciencia de haber confiado a un archivo los pensamientos, únicamente los pensamientos en los que el sentido, la necesidad, la heterogeneidad de la lengua eran tales que podíamos destruir las palabras, el cuerpo del archivo e incluso la lengua, sin que lo que le importaba antes que nada, es decir, el sentido, la verdad en su universalidad apodíctica, se perdieran, fueran corroídas por la destrucción del archivo (“Archivo y borrador” 214).

Esto es: si alguien hubiera destruido, antes de su socialización, la enorme y faraónica demostración del teorema de Fermat descubierta por el matemático inglés Andrew Wiles en 1995, tras siglos de permanecer sin respuesta, por más doloroso y desconsolador que fuese reconstruir ese trabajo, siempre estaría la certeza de que se alcanzó, de que el camino está por ahí, en virtud del carácter apodíctico de las matemáticas². Con la literatura no sucede lo mismo. No es posible el éxito del *Menard* de Borges, y el final de *Sanditon*, de Jane Austen, nunca concluido en vida por la autora, está perdido para siempre. El dictum “No importa si es destruido, es la verdad” de Husserl

² Y esto debe ser matizado: Andrew Wiles reunió prácticamente todos los adelantos de la teoría de números del siglo XX y los incorporó en una demostración poderosa. Creó técnicas matemáticas completamente nuevas y las combinó con las tradicionales de manera antes impensables. Al hacerlo, abrió nuevas líneas de investigación para una multitud de problemas (Singh, *El último teorema de Fermat* 347). Esto es, el carácter apodíctico de las matemáticas más complejas en su formalidad no excluye la creatividad y la invención bajo el cielo despejado de la contingencia.

debería reformularse para nosotros: “Importa si es destruido (o salvaguardado) porque es la verdad”.

Cabe una segunda vuelta de tuerca a la anécdota de Husserl que Derrida no hace. Una versión literaria-teórica de nuestra parte. Husserl responde “No importa si es destruido, es la verdad”, pero no en el sentido apodíctico propio de las matemáticas, sino porque la verdad nunca podría ser aprovechada o usurpada por los nazis, un conjunto de seres guiados por una de las ideologías más falsas de la historia. Se me podría objetar que matemáticas encontradas por los nazis serían bien aprovechadas para construir cohetes mortíferos por ejemplo, pero dudo que el Teorema de Fermat les fuera de utilidad; incluso peor, creo que entender la complejidad de ese teorema y su resolución requiere quizá no sólo la pericia sino el desinterés, la creatividad y la humildad, y sobre todo la autonomía en relación a cualquier régimen político, de un matemático que con semejantes características resultaría en alguien totalmente alejado del nazismo. Esto es indemostrable; dejemos de lado las matemáticas. Si fuera literatura el caso, si fuese un discurso con premisas propias que en su ejecución genera *mutantes*,³ una singularidad semejante chocaría o sería inútil a las órdenes de una ideología que impone una particularidad racial como ordenamiento social y mundial. Podríamos decir que una escritura verdadera le sería inútil al nazi, que rápidamente la colocaría bajo el mote de “arte degenerado” (*Entartete Kunst*)⁴ como fue el caso de los libros de Kafka en tiempos del Tercer Reich (Báez, “El bibliocausto nazi”). ¿Por qué le resultaría inútil o al menos desechable? Porque sería una literatura que no daría voz a una idea o sustancia exterior, que para el nazi sería la identidad aria, sino que su lógica se daría a partir de fenómenos de superficie a disposición de cualquiera. Como afirma Georges Canguilhem en su hermosa semblanza de Jean Cavallès, el gran matemático francés asesinado por los nazis:

Después de haber leído *Mein Kampf* en 1934, Cavallès escribe: “Es característico de estos pueblos que antes de tener el poder –o de perderlo como Napoleón– su líder tiene la necesidad de colocar seiscientas páginas apretadas; todas llevando agua al molino de la pseudo-filosofía”. En cuanto a mí, yo prefiero decir: contra-filosofía, en la medida en que el principio de semejante sistematización, improvisada a fines del condicionamiento

³ Bellatin tendría, como han afirmado algunos, el objetivo “de construir una literatura mutante, que vuelve obsoleta, o al menos de muy difícil concreción, cualquier cartografía que procure un cierre o delimitación clara y definida” (Cámara, “Mario Bellatin y sus comedias del arte...” 412).

⁴ *Entartete Kunst* (“arte degenerado”) es la expresión adoptada por el régimen nazi en Alemania para describir y prohibir prácticamente todo el arte moderno.

colectivo, consistía en el odio y el rechazo absoluto de lo universal (Canguilhem, *Vie et mort de Jeahn Cavaillès* 18-19, la traducción me pertenece).⁵

Esto que Canguilhem llama “universal”, pensado seguramente desde la disciplina del homenajado, las matemáticas, es válido para las letras si pensamos ese “universal” en el sentido agambeniano del *paradigma singular*: la literatura, en esa “inscripción singular en una lengua nacional”, en su *degenerada exhibición*, es “ejemplar de una regla general que nunca puede formularse a priori” (Agamben, *El sacramento del lenguaje* 29). Entonces, Todorov tiene razón: la literatura “no puede ser válida sino respecto a sus propias premisas”, pero no porque su verificación acerca de su falsedad o verdad no sea posible, sino porque esas “premisas” son conocidas sólo a través de la materialidad y realidad de las letras escritas. Este movimiento entre letras y premisas es su verdad, su necesidad. Y es sólo a través de estas últimas que llegamos a premisas, reglas, o como señala Agamben: “más bien es la mera exhibición del caso paradigmático la que constituye una regla, que, como tal, no puede ser ni aplicada ni enunciada” (28). Premisas o posibilidades que son inútiles a las estrategias propagandísticas de gobiernos despóticos y nefastos: primero porque son incalculables, indomables, no hay una idea o regla previa y *universal* que las conduzca; y segundo, porque no vienen a representar en espejo ni sustancias ni *particularidades*. Son singularidades, son la verdad. En nuestro desarrollo de la anécdota derrideana, podemos afirmar que los nazis tenían razón, y sólo en esto podemos estar de acuerdo: ciertas literaturas les resultaban inútiles y degeneradas, las mismas que para nosotros son singulares y valiosas.

Yendo a nuestro *degenerado*, Mario Bellatin, podemos afirmar que hay ahí una *escritura verdadera*: no porque diga “grandes verdades”⁶ o sea portadora de un significado trascendental para la humanidad, sino porque su escritura, “válida con respecto a sus propias premisas”, produce y genera lecturas y organizaciones que cambian

⁵ “Après avoir lu *Mein Kampf*, en 1934, Cavaillès écrivait: ‘C’est caractéristique pour ces peuples qu’avant même d’être au pouvoir –ou en retraite comme Napoléon– son chef ait éprouvé le besoin de pondre six cent pages serrées; tout finir par la pseudo-philosophie’. Quant à moi, je préférerais dire: contre-philosophie, dans la mesure où le principe de cette systématisation, improvisée aux fins de conditionnement collectif, consistait dans la haine et le refus absolu de l’universel”.

⁶ Recuperamos la cita de Bellatin que hace referencia a su relación con César Moro: “Mi relación con Moro se basa más en un vínculo de orden coyuntural. En una Lima derruida y semianalfabeta, saber que en una casa de la Bajada de los Baños murió por falta de atención médica un artista que estuvo presente en varios de los momentos fundamentales del siglo XX era algo que me colocaba a mí, un joven desorientado y sin ninguna confianza en sí mismo, en relación directa con una serie de *verdades grandes*, contundentes a nivel mundial, que eran inversamente proporcionales a las miserias cotidianas, de todo tipo, que creo se siguen viviendo en una sociedad como la limeña” (Bellatin, “Yo, creo, soy un señor que escribe”, el destacado es nuestro).

el estado de cosas en determinado tiempo y lugar (Laddaga, *Estética de la emergencia* 21-22) o, en otras palabras, produce con su lectura efectos de ruptura y novedad que, incalculables con anterioridad a su inscripción, exigen sus propios apremios interpretativos y determinadas puestas *en forma* en espacios y con elementos diferentes. La persistencia casi obsesiva del autor en un conjunto especial de sus obras, de los efectos y posibilidades formales que las mismas introducen, será a su vez el núcleo obsesivo sobre el cual nos centraremos para indagar el recorrido del sentido en esta literatura, con lo cual buscaremos reducir el foco sobre la figura de Bellatin como *performer*, como escritor-artista que va más allá de la escritura impulsado por un gesto provocador experimental. Ha sido una respuesta entendible en virtud de la fuerza de la singularidad bellatiniana, sin embargo, termina por reducir sus libros, su obra y hasta al propio autor a un *hápax*: una expresión que sólo se encuentra documentada una vez en una lengua o en la literatura.⁷

La premisa de este trabajo es simple: las “ocurrencias” performáticas de Bellatin hacen sistema con su escritura y hay una necesidad formal que las encadena desde que el autor dio con una lengua personal en su segunda novela *Efecto invernadero* (1992). Esta forma persiste hasta el día de hoy. Pero no podemos quedarnos con esta constatación basada en la visibilidad de una duración temporal: abordaremos el análisis del funcionamiento escritural que posibilita aquella duración. La respuesta al enigma Bellatin se ubica, entonces, en la escritura y en el proceso de su lectura o, en otras palabras, en la socialización de la escritura como principio constitutivo de la misma. Aquí escenificaremos la figura del testigo-fuera-del-texto que va desde la instancia de lectura más sencilla por parte de un tercero hasta la transformación de la escritura bellatiniana en las formas de otras disciplinas artísticas. Bellatin hizo escuela de esta tercera instancia en un sentido literal: con la Escuela Dinámica de Escritores disponía el espacio para que los alumnos escritores vieran resonar en otro, el *maestro ignorante* de otras disciplinas –un pintor, un arquitecto, un fotógrafo–, aquello que los conformaba pero cuyo saber se les escapaba. Novedosa, arriesgada y sorprendente como lo fue, la Escuela Dinámica de Escritores nos permite descubrir, luego de pasar por ella al menos intelectualmente, las premisas de una escritura que busca pasar por la prueba de un afuera de sus propias reglas,

⁷ El interesante análisis de Alan Pauls “El problema Bellatin” se acerca mucho a esta constatación. El artículo comienza dando la nota: “Me cuesta imaginar a Mario Bellatin como un escritor”.

la lectura de un *socio silencioso*.⁸ Y no sólo eso, sino que también revela de forma retroactiva sus antecedentes. Así, en *Efecto invernadero* se lee:

La Amiga muchas veces desconfió de la certeza de esos relatos. Había detalles imposibles de saberse con tanta precisión. Pero Antonio en varias ocasiones dijo que no importaba si los sucesos eran reales. Lo fundamental era tener una historia coherente y para eso era imprescindible la Amiga como interlocutor” (Bellatin, *Efecto invernadero* 89).

Con esta cita podemos juntar a todos nuestros interlocutores hasta aquí: como si fuera una respuesta directa a Todorov, lo fundamental es cierta coherencia para la cual es imprescindible la *amistad* de un interlocutor. Y como en el paradigma agambeniano, esta coherencia es “ejemplar de una regla general que nunca puede formularse a priori”. Coherencia que se inicia en la intimidad de la escritura personal y privada pero que realmente se constituye en *otro*, en un socio silencioso, de modo que potencialmente es *universal*, como lo es el elemento natural de la filosofía según Canguilhem (18-19).

La tesis comienza en su primer capítulo revisando los axiomas básicos de la escritura bellatiniana: son expresiones facilitadas por el propio autor en entrevistas y textos autobiográficos, y se refieren a su relación con la escritura. No obstante, allí mismo las rastreamos en propuestas performáticas o en instalaciones que fácilmente serían calificadas como ejercicios al margen de la literatura. Estos son el Congreso de Dobles de Escritores y la Escuela Dinámica de Escritores Mexicanos. Repasaremos, asimismo, las otras premisas menos explícitas que participan de la génesis y del sentido de las construcciones bellatinianas. La primera, que ya mencionamos, es el recorte o división que, descubierta e inventada en 1992, el autor continúa trabajando hasta el día de hoy. El proceso de escritura del autor introduce la sustracción o división en aquello que escribe, de modo tal que aquello que nos llega lo hace en forma de fragmento. Pero a esto hay que añadir que su propio proceso de escritura está dividido: primero hay una sesión de escritura que permanece en determinado estado de archivación; luego viene la socialización, sea por medio de la publicación o por la participación de un tercero que lee y ofrece una primera respuesta. Esta segunda parte es de vital importancia: el escritor la involucrará con tenacidad en la constitución de sus textos. Hay aquí operando en varios

⁸ Tomo esta imagen del libro *Lacan. Los interlocutores mudos* (Zizek ed.) que propone rescatar una serie de pensadores y artistas con los cuales Lacan habría dialogado de manera más o menos oculta. La expresión del título hace referencia a dos películas llamadas con el mismo nombre: *The silent partner*. Una es un corto para la televisión de 1955, protagonizado por Buster Keaton, en una retrospectiva de un olvidado actor del cine mudo que es una obvia nota autorreferencial; la otra es una película de 1978 y relata un robo bancario donde uno de los cajeros del banco en cuestión anticipa el crimen quedándose con gran parte del dinero y dejando tanto al banco sin sus fondos como a los ladrones sin el botín.

niveles una lógica de la parte o del fragmento⁹ cuyas consecuencias teóricas analizaremos en detalle a partir del abordaje de elementos teóricos de Benjamin, Derrida y Foucault.

Los capítulos 2 y 3 abordan las novelas “clásicas”, aquellas obras tempranas del autor donde se consolida su lengua personal así como ciertos temas sobre los que volverá constantemente (Cuartas *Los comienzos de Mario Bellatin*). Son *Poeta ciego* (1998), *Salón de belleza* (1994) y *Efecto invernadero* (1992). En el escenario planteado por estos textos se harán visibles los conceptos y premisas literarias conceptualizadas en el primer capítulo. Para esto, se encarará la lectura de estas novelas partir de sus contextos de producción, pero también a partir de nuevas escrituras del autor que, si bien pueden vincularse con aquéllas a partir de cierta filiación temática o de reescritura, se establecen como suplementos que, siendo autónomos y novedosos, transforman el estatus de sus obras de origen. De este modo, las novelas integrarán *unidades textuales* con otros textos derivativos pero simultáneamente singulares: *Efecto invernadero* y sus reescrituras sucesivas, pero también conjuntos más heterogéneos como *Salón de belleza* y versiones filmicas, o puestas en escena teatrales de esa novela por parte de terceros pero interpretadas por el autor en diversos textos.

El capítulo 4 está dedicado a aquellos textos y propuestas extraliterarias donde se aprecia la concepción teórica que Bellatin tiene de la literatura como práctica y como institución. A diferencia de los capítulos anteriores, intentamos acorralar las tensiones y contradicciones que se desprenden de los presupuestos del escritor, tengan una formulación teórica o intuitiva. Arribamos a una idea de la escritura como praxis vital o como experiencia inescindible de la vida autoral,¹⁰ a la cual se oponen ciertas experiencias relacionadas con su literatura que dependen más de la interrupción, del riesgo y del azar. Se revisa la disputa del autor con la crítica como discurso que establece sentidos a partir de la literatura. “La escritura se me presenta como un todo donde no caben las distinciones absurdas” dice el escritor para referirse a personajes, trama, contexto, etc. (Bellatin “Yo, creo, soy un señor que escribe”). En respuesta a esta afirmación, respondemos en tanto críticos comprobando la racionalidad de las *distinciones absurdas del propio autor*: la

⁹ Privilegiaremos el término *parte* al de fragmento por razones que se harán explícitas a lo largo de la tesis.

¹⁰ Así como abordamos la figura de Bellatin autor que hace acto de presencia *junto* a su escritura, la tesis intenta replicar esto en lo formal presentando diversas declaraciones del escritor que, en la forma de nota al pie, se colocan también *junto* a la argumentación.

escritura como un “todo” relacionado con la “vida”, la emergencia de ciertos “milagros”, los “puntos de lo insólito” entre otras.

El capítulo 5 trata de replicar la estrategia del propio autor y adjunta recientes escrituras para dilucidar las obras leídas en capítulos anteriores. Del mismo modo que Bellatin reescribe, glosa y añade nueva escritura en torno a las *unidades textuales* mencionadas (*Poeta ciego*, *Salón de belleza*, *Efecto invernadero*), adosaremos *Bola negra* el musical de Ciudad de Juárez (2013), *Las dos Fridas* (2008) y *En tu casa habita otro inquilino* (2013), como nuevos documentos que consignamos a un hipotético estado de archivación de aquellas novelas.

1. Physis de archivo: la escritura de la discontinuidad

1.1. *Los grandes accidentes de una escritura fronteriza*

Yo creo que hay dos líneas en este trabajo de escritura, que es lo único acerca de lo cual puedo dar fe. No sé si de la literatura, porque entonces tendríamos que definir qué es literatura, qué no es literatura. Lo que sí puedo comprobar es el deseo de escribir y la cantidad de cosas escritas, cosas tangibles; que sea bueno o malo, ya dependerá de otras subjetividades. Este trabajo de escritura creo que tiene dos líneas: una es “escribir sin escribir” y, otra, es “escribir solo para seguir escribiendo (Bellatin, “Me siento escritor...”).

“Escribir sin escribir” es el método creativo inventado y descubierto por Bellatin cuando escribía *Efecto invernadero* en 1992. Consiste en dos pasos: se redacta una primera campaña de escritura y luego vuelve sobre la misma para retirar todos aquellos elementos que “para el común de la gente es lo fundamental de la literatura: la imaginación desbordada, la cantidad de personajes complejos, el lenguaje poético” (Bellatin, “Me siento escritor...”, minuto 4:40). Lo que resta cuando se *desescribe* son los vacíos y silencios, y una silenciosa interpelación al lector para que asuma una autoría por de más inquietante.¹

La segunda fórmula es: “escribir para seguir escribiendo” y parece apuntar en una dirección futura e incontrolable. Para Bellatin sus escrituras deben generar nuevas escrituras, y esto tanto a nivel lógico-narrativo (por ejemplo, un relato que luego propicia una nueva publicación, en mezcla con otros relatos), como en un sentido operativo: la publicación libera al autor para un nuevo proyecto, así como propicia lecturas y cierta experiencia coautoral que busca generar, según afirmaciones del escritor.

Una de las maneras de hacer posible que la escritura genere nueva escritura es, de algún modo, insertar los textos dentro de un circuito donde esta escritura pueda ser compartida por un otro. Publicar o dar entrevistas lo veo como el precio que debo pagar para seguir escribiendo (Bellatin, “Entrevista al escritor...” 2016).

Estos axiomas no estuvieron operando desde siempre en el proyecto de Bellatin. Decimos que comenzaron a funcionar en el año 1992, con la publicación de *Efecto invernadero*, y que el autor ha llevado más allá los efectos del sentido y su ruptura, de la continuidad y la discontinuidad o, en palabras del autor, la frontera entre lo decible y lo no decible.² Aquella novela constituye un punto de inflexión desde el cual se prepara un

¹ El autor da una importancia capital a este segundo tiempo precedido por una primera redacción: “Después hay un proceso, que es cuando *me siento realmente escritor*, que es cuando voy describiendo” (“Me siento escritor...”, minuto 4:27, el destacado es nuestro).

² Una de nuestras premisas será aplicar esta misma ruptura al “mito de autor” que Bellatin viene construyendo en los últimos años y donde hilvana su vida con la escritura en una continuidad más o menos respetada: “No creo tener ninguna duda de que el misterio que acompaña mi vida se encuentra en el punto de origen de mi escritura. [...] No recuerdo, exactamente, cuándo nació la necesidad de ejercer esta actividad

camino para adelante y se relee retroactivamente lo que pasa antes. Si bien existen intentos escriturales previos, y la carrera literaria de Bellatin comienza con *Las mujeres de sal*, su primera novela de 1986, la novedad formal que se identifica con Bellatin coincide con aquella obra de 1992. Cabe resaltar que la publicación de *Las mujeres de sal* es tan interesante como la obra en sí: 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, vendela novela antes de publicarla. Se asegura de que su escritura salte el vacío que existe antes de su socialización. El gesto excede el cálculo comercial, ya que se trató con cuidado la elaboración de estos cupones de preventa, confiados a una imprenta especializada en tarjetas. Se puede decir, parafraseando a Barthes, que en este punto para el escritor, la novela está antes de la preparación de la novela. Este movimiento, que está por fuera de la praxis escritural pero que es operativo para su constitución, se asemeja a las acciones artísticas que el autor ensayará años más tarde, pero es un movimiento que todavía no hizo eco en su escritura y que, osado y estimulante, permanece como gesto junto a su escritura, por fuera de ella. Será a partir de *Efecto invernadero* que nacerá una forma, cifrada por el autor bajo la fórmula a veces confusa de “escribir sin escribir”, desde la cual se podrá entender bajo una luz más nítida aquella acción que precedió a *Las mujeres de sal*.

Lo de escribir sin escribir es un término con el que trato de situar mi propia escritura. No estoy seguro de lo que es, pero intuyo que tiene que ver con el deseo de dejar una marca utilizando un instrumento mediador –una máquina de escribir, una computadora, un iPhone–, y el escribir sin escribir propiamente dicho tiene que ver con el trabajo de desescribir constante que realizo con los textos que estoy haciendo. Nunca me siento más escritor que cuando voy deshaciendo todo lo escrito hasta dejarlo solo en una suerte de estructura mínima, de carácter de andamio casi, donde me gustaría que cada lector reconstruya su propio libro (Bellatin, “Mario Bellatin se despoja de todo”).

Hay que insistir en que “Escribir sin escribir” requiere, como condición, una primera inscripción sobre la cual volver para desescribir, reducir hasta esa “suerte de estructura mínima”. Este proceso no implica sólo una lógica de construcción que quedaría fuera de la zona de eso que construye, sino que genera resonancias hacia el interior del relato. Reproduzco parte de una entrevista que se le hizo en el año 2006:

-De alguna manera los narradores de tus libros suelen escribir desde un espacio límite. Pienso, como ejemplo, en los narradores de Jacobo el mutante, Salón de belleza o Perros

tan absurda, que me obliga a permanecer interminables horas frente a un teclado o delante de las letras impresas de los libros. Y eso, que para muchos podría parecer encomiable y hasta motivo de elogio, para mí no es sino una condición que no tengo más remedio que soportar” (Bellatin, *Obra reunida* 502).

héroes, y los sospecho un tanto cerca del borde, desasosegados, dentro de una zona fronteriza.

-Pienso que escriben desde el silencio, desde la carencia, desde la falta, tanto en su acepción de carencia como de infracción, donde el lenguaje nunca es demasiado poco, tiene siempre demasiadas posibilidades, para expresar lo que se quiere expresar: aquello que no se puede decir. Hay como una búsqueda constante de escribir sin escribir, de resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias. Quizá por eso ese narrador busque a veces escribir sin necesidad de utilizar las palabras, haciendo uso de elementos de otros medios, tales como cámaras fotográficas o puestas en escena, para seguir construyendo sus estructuras narrativas. Y allí creo que se encuentra una región fronteriza evidente, donde la palabra literatura pierde su sentido -en realidad nunca entendí qué significaba realmente el término literatura- para concentrarse en ser un espacio de creación de palabras y de estructuras que no sólo las contengan sino que además puedan hacerlas transmisibles. Esa frontera me parece sumamente interesante porque encontrarse en medio de dos nada da como resultado el espacio propicio para la indagación en una serie de cuestionamientos sin tener la carga de una retórica determinada que, generalmente, está plagada de respuestas. En ese lugar fronterizo, caracterizado por el no tiempo y el no espacio, surgen de pronto muchos caminos que, a pesar de alejarse en apariencia de una tradición determinada, permite, por el contrario, llegar a la esencia de las tradiciones, de los sistemas, del por qué real de algunas manifestaciones ya sepultadas, que aparecen como muertas, por sus propias formas. El término fronterizo siempre alude a algo desconocido. En la primera escena de *El Espejo*, de Andrei Tarkovsky, asistimos a los ejercicios que se le practican a un niño en apariencia fronterizo. En México una de las zonas donde mejor producción artística se produce es en la ciudad de Tijuana, símbolo de una de las fronteras más espectaculares del mundo (Bellatin, “Hay como una búsqueda constante...”).³

“Escribir sin escribir”, entonces, lleva la escritura a una revaloración de los silencios y vacíos en la página.⁴ Esto se radicaliza cuando el silencio que se busca en la palabra llega al uso de otros dispositivos como la fotografía o el teatro, en lo que presenta un desafío y una complicación nueva si insistimos en seguir pensando desde el campo de la escritura. Es decir, “escribir sin escribir” sigue su paroxismo lógico hasta abandonar el campo de las palabras.

En este punto surge, en la cita, la idea imaginaria o figurativa de la “frontera” que, bajo su más básica forma, escritura y vacío, da lugar a narradores ubicados en situaciones límite que las culturas y tradiciones no pueden cubrir con sus leyes y hábitos. El pase de ejemplos del propio Bellatin, que va desde una película de Tarkovsky a la producción artística de Tijuana, parece apuntar a determinada situación invariante –la frontera– que

³ Esta entrevista será reescrita para “Lo raro es ser un escritor raro”, texto incluido en *Pájaro transparente* (2006). Además, será reformulada para una conferencia que el escritor dará en Montreal, en el año 2017.

⁴ En esta línea se puede interpretar el “Método del No”, una lista de prohibiciones que el autor suele mencionar en entrevistas por lo menos hasta los primeros años de la década del 2000: no adjetivos, no diálogos, no figuras retóricas etc... (ver Anexo). “Era como una suerte de reinvento propio de la literatura, comenzando a escribir dentro de un espacio confinado que partía de una tercera voz propia de la juglaría, a medida que me fuera necesario, que me encontrara en un callejón sin salida con tan pocos elementos, irían apareciendo las técnicas obvias, pero yo tenía que hacerme a ver a mi mismo como que las iba descubriendo...” (Bellatin, “Mario Bellatin. Dos libros...” 46).

cruzaría sociedades y tradiciones culturales heterogéneas. Si se puede pasar de la Unión Soviética de los años 80 al México actual, es porque primero se escribe desde “el no tiempo y el no espacio” que ha llevado al autor a construir, por ejemplo, sobre una sociedad andina cruzada con la China de la Revolución Cultural de los años 60 en *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001). Pero esto debe llevarse más lejos: la “frontera” es un sitio imaginario que sólo es posible por la lógica escritural de Bellatin, más precisamente, con su fórmula “escribir sin escribir”. Porque si es posible fijar una “frontera”, o un narrador en una situación límite, es porque primero se ha llevado el lenguaje a su frontera, a ese espacio “donde el lenguaje nunca es demasiado poco, y tiene siempre demasiadas posibilidades para expresar lo que se quiere expresar”. Establecemos, entonces, una primacía de la escritura, de la lógica de su construcción, sobre los temas, que si pululan por toda la obra del autor es porque se les ha dejado el *lugar vacío* para su provechosa inscripción.⁵ Desde el regente del Moridero que cuida a los moribundos en *Salón de belleza*, a los escritores caracterizados por la falta de cabeza y por el exceso de nariz en *Biografía ilustrada de Mishima* (2009) y *Shiki Nagaoka una nariz de ficción* (2001), respectivamente. Esta paradoja nos interesa aquí: una escritura que privilegia el corte y el vacío, pero sin llegar a la elisión del sentido, aquello que da continuidad a los enunciados, en principio cortados, fragmentados por alguna frontera.⁶

Ahora bien, en función de lo que decidimos en el comienzo, en la introducción, procederemos a destinar al propio autor sus *distinciones absurdas*. De este modo, la idea de “frontera”, que Bellatin utiliza para pensar sus temas recurrentes, puede a su vez convocarse para captar tensiones inherentes a su proceso de escritura. Así, encontramos en éste la coexistencia de una idea de ruptura, de silencio, vacío o límite, y otra tendencia en Bellatin a englobar sus escrituras en un *sistema*, el conjunto de reglas de la totalidad de su escritura cuando se consolida en una *Obra reunida*, para usar el nombre de sus antologías más completas. Es la frontera entre el vacío y cierta potencia de unificación.

Entre los años de publicación de *Efecto invernal* (1992) y *Poeta ciego* (1998), Bellatin ha construido esta lengua personal a base de reducir sus recursos y posibilidades,

⁵ Seguimos aquí una vieja intuición de Fredric Jameson que, en un análisis sobre la frase en Hemingway, señala que es la forma de las propias frases, por encima y más allá de cualquier reflexión conciente, la que determina la elección de la materia prima (Jameson, *Marxismo y forma* 47).

⁶ “No es mediante la negación del sentido que se experimenta el vacío [en la escritura de Bellatin], sino mediante el gesto que pretende borrar las fronteras textuales y los márgenes de su convención” (Vergara, “El vacío como gesto”).

en un intento de “despojar a la narrativa de toda rebaba para descubrir, en el fondo, lo específicamente literario” (Lemus, “La jornada de la mona...” 2007). Como el propio autor ha señalado, es la construcción de un sistema, una serie de reglas que se han perfeccionado con el tiempo y que han adquirido la formulación de mantras que usualmente comparte en entrevistas y textos autobiográficos, como el famoso “escribir sin escribir”.

“No sigo más reglas que las que yo mismo me impongo. Caprichosas, arbitrarias, quizás, pero que responden a un *sistema*, el cual se va perfeccionando en cada libro. Entonces, la idea del libro es que sea totalmente fiel a ese *sistema*. Y que al mismo tiempo, cada uno pueda establecer con respecto al otro, un vínculo tan particular, que genere la dinámica de la novela total” (Bellatin, “Chino de risa” 8, el destacado es nuestro).

Esta cita nos propone los primeros esbozos del problema. Por un lado, hay una insistencia en el sistema, en la “novela total”, que absorbería las obras individuales en una totalidad mayor. Bellatin no es un escritor de largo aliento, sus novelas son breves, pero su preocupación en la escritura y en las reglas que exige, convierte esas obras cortas en casos o fragmentos de una obra mayor y espectral. Por otro lado Bellatin tensa la lectura, desafía la mirada del lector con el vacío y el fragmento, con la introducción de fotografías o la incursión en otros registros artísticos. Como señala Lemus:

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. Desvaría (Lemus, “La jornada de la mona...”).

La periodización de Lemus deja ver, en este sentido, que la cuestión de una novela total o estructura mayor en la cual se integrarían, al menos en teoría, la escritura y la serie de publicaciones del autor, replica dentro de cada una de estas obras el problema de una narrativa que apuesta su duración a la elisión de elementos y a la reposición creativa de parte del lector. Los puentes que el autor, y sus lectores más fervorosos, encuentran y construyen entre las novelas y la Novela Total (siempre espectral) son un efecto secundario, una solución en eco de la vacilante visibilidad de los puentes hacia el interior de cada novela tomada en su insularidad. Como puede verse, no nos embarcamos en disquisiciones acerca de la novela como género. Seguimos al autor en el uso que hace del término: una forma de nombrar el relato de largo aliento o la escritura comprometida con una (meta) narración mayor. No sólo una historia mayor, sino *la historia mayor de la práctica escritural misma*, esa novelización que Bellatin *cuenta* sobre sus mismos textos. Para nosotros, esta historia viene a suplementar los efectos dejados por aquella

sustracción de principios constructivos de la ficción. Siguiendo a Rancière en este punto, se sostiene que la ficción tiene dos sentidos: uno es la mera imaginación privada de realidad, el otro es la historia o argumento que da consistencia a aquella imaginación no real. El precio de una ficción para no ser una simple ilusión es la estructura o la organización de sus partes: porque la historia no se limita a una sucesión de acontecimientos, sino que es un cuerpo articulado con un principio, un medio y un fin. Existe una vuelta de tuerca más para el concepto de ficción que Rancière toma de la recepción que hace el poeta Mallarmé de la danza de la bailarina Loïe Fuller: la historia es reemplazada por un juego de formas elementales que analogiza el juego del mundo. En la maravillosa danza de Fuller se puede apreciar cómo “el cuerpo se abstrae de sí mismo, disimula su forma propia en el despliegue de los velos que dibujan más al vuelo que al pájaro, más el remolino que la ola, más la eclosión que la flor. Lo imitado, de cada cosa, es el acontecimiento de su aparición” (Rancière, *Aisthesis* 125). Como aquel arte del siglo XIX, para Bellatin se trata de hacer caso omiso a las especificidades y convenciones de la escritura para desplegar formas y poderes previos a esas especificaciones. Para esto la escritura bellatiniana, al menos en la reflexión constante de su autor, se acerca a la coincidencia total con su propio acontecer, con la idealidad de un movimiento que no obedece más que a sí mismo. La *physis* de la escritura de Bellatin es esto: mostrar la eclosión, no la flor.⁷

El problema emerge cuando trasladamos este planteo del lado del consumo de la misma escritura. ¿Participa el lector de esta misma *physis* escritural? ¿La contempla fascinado como si viera los movimientos de un Bellatin danzante? ¿Dónde estaría el espacio vacío para que el lector oficie de coautor? Es difícil si no imposible ser coautor de una danza. La idea de que toda la escritura participa de un mismo proceso,⁸ y que se escribe para escribir más, funciona de modo operativo para el trabajo del autor, y se deja

⁷ En un enfoque similar al nuestro pero con diferencias de fondo que no desarrollamos aquí, Cote Botero (“Primero publicar, luego escribir”) incluye a Bellatin en una “tendencia” de proyectos representativos de la literatura contemporánea donde los autores (Mario Bellatin, César Aira y Arturo Carrera) se involucran reflexiva y creativamente en etapas del proceso de producción literaria que están más allá de la función de escritura. En otras palabras, el procedimiento de escritura en sí se impone sobre el producto, la obra publicada y concluida.

⁸ Esta idea se reafirma en la conferencia en Montreal referida más abajo: Bellatin cuenta que en cierto momento organiza la publicación simultánea de distintos textos “para que las obras se fueran entremezclando, tanto para escapar al juego de ser comparadas en función de su sucesión en el tiempo, como por el deseo de que toda mi escritura confluya en un mismo gran libro” (“Conferencia del escritor...”, minuto 1: 45).

ver en largos tramos temporales, pero en la lectura específica de la escritura por un lector cualquiera, aquella *physis* se eclipsa para dar lugar al fragmento, a la vacilación de un vacío, al límite del sentido o lo indecible. El propio Bellatin compendia el problema en una conferencia en la Universidad de Montreal: “La idea de lo literario cambió y la escritura quedó intacta: no sabemos qué es literatura, pero sí que es la escritura” (Bellatin, “Conferencia del escritor...”). En este marco, estamos seguros de que hay escritura, incluso en su fragmentación y en la violenta y permanente “desescritura” a la que su autor la somete, pero la literatura involucra un salto en el vacío, una recreación insólita de los puentes que el escritor primero destruyó o dejó sin construir, a la espera de que el lector finalmente realice las conexiones esperables y también las no esperables, y suceda eso que no definiremos aquí y que estaría ligado a lo que se conoce como literatura.

Para que la escritura funcione, tengo que convencer al otro, que me acompañe sin tener grandes accidentes. Es el viejo temor de que mi literatura se convierta en experimental o de que necesite que el lector tenga un conocimiento previo, cuando lo que me propongo es que él también pueda descubrir cosas a la par de la escritura. Sé que es utópico, absurdo y falso, pero lo hago como si pudiera ser real que el escritor y el lector, juntos, vayan creando el libro (Bellatin, “Yo hago todo lo posible para que los lectores no me crean”).

El lector no debe encontrarse con “grandes accidentes” en su camino, pero lo cierto es que surgen cuando se dice que “el lenguaje nunca es demasiado poco y tiene siempre demasiadas posibilidades para expresar lo que se quiere expresar: aquello que no se puede decir” (Bellatin “Hay como una búsqueda constante...”). Bellatin no deja una escritura con demasiadas posibilidades para el lector, antes bien las quita, las subtrae, y no hay lugar para guiños cómplices ni reenvíos culturales o comunicativos: los vacíos y omisiones en su escritura son reales, no son un blanco a llenar por un contenido esperable y calculado por el autor. Así, el problema de los grandes accidentes es su propia solución. El verdadero problema es que el murmullo de estas discontinuidades sea diluido en el, por otro lado sonoro y demasiado presente, paso de danza con el que Bellatin conjuga vida y obra, esa *physis* escritural que fusiona en una narrativa mayor los fragmentos que van llegando. Porque podemos seguir este movimiento y contentarnos con la *physis* que enerva diferentes escrituras –pero también otras prácticas como la fotografía o el teatro–, sin importar sus especificidades porque se apunta a intuir esas formas y potencias previas a esas distinciones. Pero la coautoría a la que nos invitó Bellatin y que, agradecidos, no olvidamos, requiere un tipo de participación que no respete demasiado la íntima relación que el autor ha establecido con su escritura. Un tipo de participación que introduzca la suspensión, aquella frontera entre lo decible y lo no decible que emerge con el “escribir

sin escribir”, pero que puede resultar opacada por la continuidad del “escribir para escribir” más.

1.2. El archivo y sus dos testigos

El archivo Bellatin se compone, en virtud de la lógica de su trabajo, de una gran cantidad de manuscritos redaccionales, documentos que tienen que ver con el volcado en la escritura de lo relatado o de lo narrado. En muy contadas ocasiones nos encontramos con prerredaccionales, que son aquellos documentos donde se planifica por medio de bosquejos o esquemas tanto el andamiaje estructural como las decisiones primarias del escritor, sus rechazos, sus convicciones y prescripciones fundamentales. El siguiente manuscrito forma parte del pequeño grupo de papeles que, en la obra de Bellatin, pueden reunirse bajo el nombre de borradores prerredaccionales. Es el reverso de un manuscrito impreso perteneciente a un conjunto de papeles de trabajo previos a 2009, cuando trabajaba en *Biografía Ilustrada de Mishima* (de ese año) y en *Las dos Fridas* (2008).



Ofrezco la siguiente transcripción:

San Jerónimo dijo que los cristianos fueron culpables de haber dedicado a Dios a sus hijos contrahechos y defectuosos.

Margo Glantz

-Crear una autobiografía siguiendo las coordenadas del abuelo quechua que me acompaña a los zoológicos. Debe dar un sentido de inacabamiento, y debe tener, como telón de fondo,

la lucha de Sendero Luminoso. Aprovechar que en los años de Lima, y sobretodo los anteriores a la universidad, era un perfecto desconocido. No hay testigos que puedan desdeñir el testimonio. La primera debe comenzar afirmando “¿Habrá muertes más importantes que otras?”

-cuando era joven buscaba temas-límite para ejercitar mi escritura; a medida que envejezco, mi propia vida me proporciona lo necesario.

En esta anotación se lee algo próximo a la formulación de un principio imprescindible: el establecimiento de un vacío primero y el borramiento de todo condicionamiento literario y extraliterario. “No hay testigos que puedan desdeñir el testimonio” para aprovechar que “era un perfecto desconocido”: la proposición da, por un lado, libertad de invención, pero al mismo tiempo este “perfecto desconocido” está ahí para delinear un límite. El misterio está en que no hay testigos para desdeñir lo que de todas formas se escribe como restos de un testimonio. La persistencia de la forma no se explica por la charada misma, por la pura invención. Como ya se pudo comprobar antes, existe una necesidad de fondo, una ligazón no con un evento o significado que le serviría de fuente originaria, sino con esa misma falta o incompletion en el principio, y que es realy material, no sólo cognitiva, es decir, que no haya testigos no significa que falten datos y que se podría, en circunstancias favorables, conseguir la información faltante; antes bien, se trata de una inconsistencia *de facto*, en los hechos, que no puede ser agotada a fuerza de contextualización. La escritura de Bellatin y aquello sobre lo cual comenzó a escribir es una boda sin testigos: por esta misma razón buscará hacer visible sus procesos y movimientos construyendo su rigurosidad a partir de ella misma.⁹

El manuscrito antes citado pertenece, como señalamos, a esa etapa autobiográfica materializada por libros como *Biografía ilustrada de Mishima* (2009) o *Las dos Fridas*

⁹ Cécile Quintana señala que la escritura de Bellatin anula “las consabidas e inútiles consideraciones sobre el grado de veracidad de una ficción” e invita a considerar que “la ficción tiene que ser creída como ficción” y que “Shiki Nagaoka es un personaje de verdad” (“La biografía ilustrada...” 72, el destacado es del original). Para esto retoma la afirmación de Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*, donde afirma que “la literatura se parece, más que al lenguaje corriente, a las matemáticas: el discurso literario no puede ser verdadero o falso, no puede ser válido sino respecto a sus propias premisas”, declaración que ya leímos en la introducción de este trabajo. En un sentido similar, Graciela Goldchluk recupera la comparación que Auerbach hace entre la Biblia y la Odisea de Homero para dar cuenta de la naturaleza del realismo. Así, con relación a la Biblia, indica que “la creación de un mundo autónomo no desdeña hablar del mundo, pero parece ser condición necesaria para la libertad de pensamiento” (Goldchluk, “Lecciones de realismo...” 172). No es casualidad que ambas críticas acudan a dos lenguajes perentorios y definitivos para hablar de la escritura de Bellatin: la Biblia y las matemáticas. La idea de que “no hay testigos que puedan desdeñir el testimonio” nos habla no sólo de la libertad para la ficción, para escribir cualquier cosa, sino también de una voluntad para que esa “cualquier cosa” sea definitiva, se sostenga en sí misma.

(2008), y que no se refiere tanto al relato de vivencias personales como al uso y desestabilización del género mismo. Si bien puede verificarse la participación de elementos genuinamente autobiográficos, aquello que interesa a Bellatin es acorralar las reglas de esa forma retórica. En *El gran vidrio* (2007), por ejemplo, propone la escritura de tres autobiografías cuestionando la prerrogativa que tiene este género de basarse en el relato de una única vida. No obstante, el manuscrito antes citado hace referencia a Sendero Luminoso en un reenvío a *Poeta ciego* (1998),¹⁰ novela previa a la etapa biográfica, cuya escritura fue contemporánea a las violencias de aquel grupo armado en el Perú de los años ochentas y noventas. Mientras que en esa novela, que finalmente sería publicada en 1998, Sendero Luminoso era una idea relativamente premeditada, su emergencia en la escritura de biografías es un “telón de fondo”, es material de archivo para recomenzar la escritura. En esta etapa no hay una idea premeditada antes de escribir, sino un comienzo sustraído que en el manuscrito citado coincide con el hecho de que no hay testigos que puedan “desdecir”, tarea que pertenece al proyecto de escritura bellatiniano. En el manuscrito también se menciona al “abuelo quechua”. Este personaje pertenece a *Quechua*, un relato integrado a *Lecciones para una liebre muerta* pero que también se publicó de forma independiente en *Obra Reunida 2* (2013). La historia trata de los recuerdos que un personaje-narrador tiene de su abuelo, el cual padeció el rechazo social por su lengua quechua, y a su vez de los recuerdos que este abuelo tiene de una mujer llamada Macaca y su amante de origen oriental. *Quechua* está encabezado por un epígrafe que dice: “Nota del autor: las posibles contradicciones presentes en el texto pueden ser consecuencia de que originalmente no fue concebido en el idioma en el que se encuentra plasmado” (Bellatin, *Obra reunida* 613). Es decir, el quechua está planteado en el texto como lengua perdida para siempre pero dejando, al mismo tiempo, una serie de efectos que recorren todos los fragmentos como si fuera una huella con la forma de los sucesos más insospechados:

Era curioso, pues mi abuelo llevaba siempre la cabeza descubierta. Por eso era visible una pelusa rubia que le crecía por encima de las orejas. Más de una vez dijo que había ido perdiendo los sombreros que quiso comenzar a usar desde que llegó a la ciudad capital. Parecía que la imposibilidad de llevar sombrero era una especie de venganza. Nunca lo pensó, por supuesto. O por lo menos nunca me lo dijo. Lo vi aparecer fugazmente. Un

¹⁰ *Poeta ciego* relata la historia de una organización político-religiosa comandada por un poeta ciego que la rige según preceptos escritos por su propia mano. El asesinato del líder, quien al momento del hecho se encontraba violando esos mismos preceptos, desencadena una lucha por el poder y por la interpretación quasi-legal acerca de la figura del poeta ciego contrapuesto a los mismos principios que estableció.

espíritu de venganza motivado quizá por no haber podido volver a pronunciar una palabra en su lengua materna (618).

Las “contradicciones presentes en el texto” que se mencionan en el epígrafe de *Quechua* son atribuidas a la ausencia de esta lengua, la cual contamina todo lo que aparece allí: los sombreros perdidos del abuelo, las configuraciones de las serpientes que recuerdan al abuelo las formas en que eran sacrificados algunos niños quechuas, la forma en que los jardineros abandonaban su trabajo dejando sus instrumentos tirados por el piso, los ritos funerarios descritos por Macaca (“inverosímiles” para el narrador), son algunos de los órdenes que se establecen por la ausencia del quechua.¹¹ Es decir, el quechua como lengua perdida resuena de modo sintomático en la insistencia de estas configuraciones dispositivas. Los sombreros perdidos, las formas de las serpientes, terminan haciendo una *textura* en el vacío de la lengua prohibida. Y la relación de esta ausencia con los elementos relatados nos devuelve a *Poeta ciego*, donde la muerte del líder político establece una forma análoga para su organización: tras su desaparición física, los fieles comienzan una lucha por el poder que, si bien es física y violenta, comienza primero por la interpretación jurídica del legado del poeta ciego. Los elementos internos –las “contradicciones presentes en el texto” en *Quechua*, las facciones fraticidas en *Poeta ciego*– se convierten en signos de un comienzo sustraído, en *intérpretes* del proceso en el cual están inmersos, por lo que la lucha descrita en *Poeta Ciego* funciona también como una alegoría del trabajo de escritura, “como si el libro encerrara así la memoria de su propia génesis” (Quintana, “La biografía ilustrada...” 72).

Antes de avanzar, es necesario despejar algunos presupuestos teóricos en torno al archivo y al autor. Este último, como ocurre con el poeta ciego, no escapa al proceso que desencadena. Y como intérpretes de su legado, también decidiremos sobre las afirmaciones en torno a su escritura contenidas en diferentes intervenciones del autor, que serán consideradas desde una doble vertiente. Por un lado son producciones escriturales que establecen un cierto pacto de lectura: en notas y reportajes, Bellatin señala hechos, aporta datos contextuales, selecciona anécdotas y en este sentido están sujetas al mismo régimen que el resto de su escritura (aunque orales, las entrevistas son escritura pública, destinada a ser publicada). Por otra parte, Bellatin se presenta como un lector de su propio proceso: desconocer el estatuto diferencial de esta lectura sería un error comparable a desconocer el propio estatuto de lector. Esta intervención fuerte del autor debe ser

¹¹ Para un análisis más pormenorizado del relato, remito a Cuartas (2013).

invertida: no viene a ser una empresa de dominación de la escritura sino, todo lo contrario, de la convicción de que el propio escritor no escapa al impulso autónomo que constituye su proyecto escritural. Bellatin aparece como intérprete de sus relatos, y esto en el doble sentido de la palabra: como lector e interpretador de su obra y como personaje en sus relatos; pero también aparece como autor-lector en las entrevistas, y en todas las instancias no emerge para imponer un sentido a lo ya escrito, sino para participar como parte en el efecto de sentido *cualquiera* que eventualmente surja en una escritura que niega toda posición de metalenguaje. Raúl Antelo ya ha definido un proceso semejante en sus efectos para la poesía moderna brasileña, donde el proceso creativo surge en un primer plano y la posición autónoma de la obra producida sumerge en la enajenación al creador y la actividad creativa (*Archifilologías latinoamericanas* 221). Esta “enajenación” no tiene un carácter psicológico, sino *operativo* y, por medio de un proceso que tiende más a la desobjetivación que a la injerencia calculada del sujeto, habilita una escritura que busca palabras sencillas para avanzar sobre territorios que solo existen después de ser dichos. Así, en su conferencia inaugural de las Jornadas de Filología y Lingüística realizadas en junio de 2017 en La Plata, y publicadas en 2021, Raúl Antelo delinearé el contorno de un dispositivo *aturdicto* o “atolondrado”, que desde Lacan al trabajo constructivista del pintor uruguayo Joaquín Torres García, se interesa por esos movimientos que adquieren sus leyes justamente a partir de haber comenzado y haberse dispuesto a sí mismos; como la literatura de un Faulkner, dice Antelo, que va a “narrar una historia justamente para conocer qué historia es ésta” (“El archivo aturdicto”). Es una lectura que pasa por el Agamben de *Estancias*, que lee la poesía moderna desde Baudelaire hasta Pound como la cosificación del proceso creativo y como rechazo de la cosificación implícita en toda obra de arte (105), y que coloca su punto de partida en Friedrich Schlegel y el círculo de Jena, plataforma donde se comienza a pensar a la literatura como “pura energieia”, como instancia en la que aquella se acerca en su proceso pero se aleja en su producto.¹² Estas especulaciones abstractas tienen un asidero bien concreto en un escritor como Bellatin, para quien la escritura como producto tiene un estacionamiento provisional a la espera de ser recuperada y reconectada en otros fragmentos escriturales o artísticos, ya sea por el escritor o por otros creadores. En este

¹² Corresponde a una reactualización de aquello que Schlegel llama “poesía trascendental”: “se trata de una poesía reflexiva, una poesía que se contempla a sí misma y que lo hace, además, de forma infinita, pues da cuenta no sólo de sí misma (poesía de la poesía, como hemos dicho), sino también del hecho de dar cuenta de sí misma (poesía de la poesía de la poesía), y así hasta el infinito” (Asensi Pérez, *Historia de la teoría de la literatura* 355).

sentido, Mario Cámara (2020) ha llamado la atención sobre el problema editorial que plantea el “proyecto Bellatin”, como él lo llama: ¿cómo deberíamos leer la novela *Perros héroes?*, la primera edición de *Perros héroes* (2003) posee fotografías que no son las mismas que las que aparecen en la *Obra reunida* de 2005; ¿o qué tipo de relación establecer entre *Jacobo el mutante* y *Jacobo reloaded* o entre las diferentes puntuaciones que aparecen en dos ediciones de *Bola Negra*? Llama “literatura mutante” a una escritura cuyas operaciones vuelven “obsoleta, o al menos de muy difícil concreción, cualquier cartografía que procure un cierre o delimitación clara y definida” (Cámara, “Mario Bellatin y sus comedias...” 412). La afirmación alcanza, incluso, a cualquier cartografía propuesta por el autor: si bien Bellatin ha facilitado claves de lectura biográficas, su acompañamiento del proceso es *en interioridad*, esto es, sus textos autobiográficos no escapan a su escritura literaria y sus entrevistas terminan siendo material para aquella escritura, lo cual desestabiliza toda posición segura de exterioridad o de metalenguaje desde la cual dominar el sentido proporcionar una cartografía segura de su proyecto escritural.¹³

La literatura de Bellatin es, entonces, una *cartografía abierta* o una “literatura mutante”, porque el archivo funciona como condición de posibilidad de la escritura. Pero ¿qué archivo?¹⁴ No sólo el archivo en su registro compositivo del universo imaginario del autor, sino esa dimensión de la escritura en lo que tiene de más material aunque sin abandonar lo significativo, y que en Bellatin tiene su gesto mínimo en la reutilización de un fragmento de escritura anterior. Esta dimensión, que llamamos *physis de archivo* y que se manifiesta en la forma básica de “escribir sin escribir”, caracterizado por esa

¹³ Para continuar con el punto de referencia anterior, puede afirmarse que estamos frente a la ironía como la concibe Schlegel: hay ironía cuando no estamos seguros de si ese texto significa una cosa o su contraria. La mezcla de materiales heterogéneos de la novela, y especialmente de la novela bellatiniana, implica el juego de sentidos opuestos donde no hay un punto de referencia externo y cuya seguridad nos proporcionaría una lectura precisa y sin errores. Este es el mecanismo irónico que nos coloca “ante dos puntos de vista incompatibles y excluyentes entre sí, de forma que no se comprende el texto en el que se dan esos puntos de vista, o bien lo único que se comprende es que no se puede comprender” (Asensi 361).

¹⁴ El giro archivístico genera suspicacias y hasta temores en ámbitos menos formales de la academia, especialmente cuando se trata de los departamentos de literatura. La acusación más frecuente es la de “positivismo”, porque se alega que quienes frecuentan archivos necesitan ir a materialidades confortantes que aportan cierta seguridad en los vaivenes del discurso universitario. Pero la acusación debería invertirse. Los archivos no aportan seguridad alguna, y en todo caso desestabilizan la única que poseían los detractores del archivo: el texto u obra publicada, que se mantendría como entidad única y estable a través de sus variaciones históricas y específicamente editoriales, ya sea una edición de bolsillo, una edición crítica o una traducción. Esta es la seguridad positivista de los detractores del archivo. Desde el punto de vista de este trabajo, una edición de bolsillo o una traducción, por no ir ya a los manuscritos, implican una diferenciada naturaleza en la obra, hecho que debe considerarse en la interpretación.

reversibilidad dialéctica que moviliza el proceso de escritura bellatiniano: por un lado, el foco en la sesión de escritura, de la cual el fragmento es la evidencia residual, y *en reversa*, el retorno a estos mismos restos para dar inicio a una nueva sesión escritural. Este segundo aspecto está estrechamente vinculado con el manuscrito que citábamos al comienzo: se retorna a aquellas huellas más cercanas al “origen no iterable” del archivo (Derrida, “Archivo y borrador” 216), allí donde “no hay testigos que puedan desdecir el testimonio” y aprovechando que “era un perfecto desconocido”: es decir, antes de la firma “Bellatin”, cuando no había destinatarios socialmente determinables de su literatura y en un momento donde es indecidible, no la veracidad de lo escrito, sino la cuestión de si hay veracidad que considerar. Para insistir con este punto: que no haya testigos que puedan desdecir el testimonio significa dos cosas, primero que debe entenderse literalmente, no hay un testigo que venga a refutar lo narrado, y en segundo lugar significa que no podemos decidir que lo narrado no sea, finalmente, algo verídico o que tenga sus raíces en algo acontecido. El *testigo original* es inexistente pero, al mismo tiempo, es *ineludible*: este punto problemático se halla perturbando las lecturas que se hacen de esta literatura.¹⁵ En lo concreto de la escritura, en la utilización de fragmentos y textos ya escritos, este (no) testigo original se relaciona con el desconocimiento constitutivo del lector acerca de la *escena primaria*¹⁶ de cada escritura, de su contexto de enunciación. Esto abarca tanto las anécdotas iniciales o incluso el marco referencial de lo narrado mismo. Ante las pregunta por el uso de diferentes tradiciones culturales, el escritor responde:

Creo que la principal es respetar lo que planteé desde mi primer libro, el generar un no tiempo y un no espacio real o reconocible. De manera que incluso cuando aparezca la mención de algún lugar funcione como una máscara. Es como una especie de evolución o involución de movimiento para no estar quieto, sin decir dónde es, cuándo es. Pero se trata de una suerte de máscara o velo, de una apariencia japonesa, o de una tradición judía, árabe, china. Es decir, un x jugando con distintos imaginarios, referentes de distintas tradiciones, con el fin de hacer lo mismo que hice desde el primer libro, que no exista un tiempo y un espacio reconocibles (“Entrevista a Mario Bellatin” 2).

¹⁵ Se reconocerá aquí la noción de Real del psicoanálisis lacaniano donde se la entiende como una negatividad con consecuencias. Me remito aquí al trabajo de Alenka Zupancic que explica esto con un maravilloso chiste de la película *Ninotchka* (1939) de Ernst Lubitch: el héroe visita una cafetería y ordena café sin crema; el camarero responde: “Lo siento, pero nos hemos quedado sin crema. Le puedo traer un café sin leche?” (*La sexualidad en los límites...* 64). En ambos casos, el cliente obtiene café solo, pero el café está acompañado de una negación diferente, el primero sin crema, luego sin leche. La falta en sí, la ausencia, funciona como una característica positiva. Esto enseña, en nuestra lectura, que la vacancia del testigo no es puro aire, sino que es *real*.

¹⁶ El término es freudiano y se refiere a la escena de relación sexual vista, supuesta o intuida por el niño en base a ciertas señas (Laplanche, Pontalis, *Diccionario de psicología* 123).

El *testigo original* aparece explícitamente nombrado aquí como “x”, y sus huellas se definen como ese “no tiempo” y “no espacio real y reconocible”¹⁷. Todo lugar mencionado ya funciona como máscara, todo está siempre desdoblado por la ausencia y presencia del *testigo original*, aquella “x” que el lector sospecha danzando bajo las máscaras. Al lector de Bellatin le cabe la advertencia que Derrida le hace a los geneticistas:

Un archivo debe ser a la vez único y significativo. En algunos casos, tenemos que vérnoslas con la huella del acontecimiento único. Pero como es un archivo, saben que lo que captan ahí de único no ha podido inscribirse como tal sino en la medida en que fuera repetible. Ya lleva su doble en sí mismo. Y no ha podido inscribirse más que sacrificando, excluyendo, reprimiendo tanta cosas que continúan habitándolo (Derrida, “Archivo y borrador” 216).¹⁸

A partir de aquí, viene el establecimiento de una de las condiciones de posibilidad del archivo: el lugar de consignación, la exterioridad donde se da la repetición significativa. Las máscaras de Bellatin se disponen en el no espacio y no tiempo del desfallecimiento originario y estructural, no ya de la memoria individual, sino de la memoria colectiva de los lugares comunes y presupuestos no discutidos.

Es preciso esclarecer nociones relacionadas con el archivo que ya hemos introducido subrepticamente. Partimos de la definición de que un archivo de escritor es un conjunto organizado de elementos de diversas fechas y soportes materiales, generados y reunidos por un escritor a lo largo de su existencia, en el ejercicio de sus actividades profesionales o personales, conservados por su creador o por sus sucesores para sus propias necesidades o bien remitidos a instituciones archivísticas para su preservación permanente (Pené, “En busca de una indentidad...” 29). En este marco más general, cuando hablemos del archivo, entonces, nos referiremos a un *estado de archivación*, no como “la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault, *La arqueología del saber* 169), sino como el conjunto de escrituras o de objetos efectivamente pronunciados o dispuestos en la medida en que provienen de un acontecimiento, de un quiebre o comienzo *secuencial* de un decir singular, con una duración material y en un lugar de exterioridad (Derrida, *Mal de archivo* 9). Nos alejamos, aunque sin muchas divergencias, de la noción de archivo foucaultiana. Para

¹⁷ Como la pulsión archivoltica que menciona Derrida, nunca está presente en persona, ni en sí misma ni en sus efectos. “No deja ningún monumento, no lega ningún documento que le sea propio. No deja en herencia más que su simulacro erótico, su pseudónimo en pintura, sus ídolos sexuales, sus máscaras de seducción: bellas impresiones” (Derrida, *Mal de archivo* 10).

¹⁸ O como afirma en *Mal de archivo*: “Ya que el archivo, si esta palabra o figura se estabilizan en alguna significación, no será jamás la memoria ni la anámnesis en su experiencia espontánea, viva e interior. Bien al contrario: el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria” (10).

Foucault, el término archivo no se refiere ni al conjunto de documentos, registros, datos, memorias que una cultura guarda como memoria y testimonio de su pasado, ni a la institución encargada de conservarlos. El archivo, o al menos la definición a la que llega Foucault luego de pasar (hasta físicamente) por las instancias anteriores, es lo que permite establecer la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los «enunciados» como acontecimientos singulares (Foucault 170). En el marco de los archivos de escritores limitaremos la utilidad de las conclusiones teóricas foucaultianas con respecto al archivo, como así también cualquier perspectiva que, al decir de Boris Groys, lleve aguas a “una colectivización de textos individuales, al removerlos del control autoral y entregarlos al pozo sin fondo de la escritura ‘anónima’ y sin sujeto” (*Volverse público* 126). Para precisar más nuestro objetivo nos servirá una distinción lateral que el crítico foucaultiano Miguel Morey hace en relación a la diferencia entre los planteos sobre el archivo que hacen tanto Foucault y Derrida. Para Morey, Derrida introduce un movimiento que va *del archivo al archivar* (*Escritos sobre Foucault* 189, el destacado es del original), dejando el archivo propiamente dicho del lado foucaultiano. Morey no desarrolla este punto, pero suponemos que se relaciona con el hecho de que una lectura arqueológica presupone un archivo ya constituido para hacer posibles sus operatorias, mientras que un archivo de escritor tiene un índice de estabilización menor, está más abierto a la llegada de nuevos signos, es decir, está construyéndose siempre, y la lectura que se haga de él puede conllevar la consecuencia de adjuntar nuevo material al cuerpo archivístico, en otras palabras, una interpretación puede generar la búsqueda de otro documento más, construyendo ese mismo medio al cual acudió para interpretar¹⁹. Es una línea que acaso tenga más relación con posiciones benjaminianas.²⁰

Desde nuestro punto de vista, los escritores, o aquello que registran sus archivos, merecen un análisis que los defina de acuerdo a parámetros que los libere de ser réplicas disidentes a una formación discursiva mayor. En el caso de Bellatin, esto implicará dos

¹⁹ Véase este señalamiento de Élica Lois: “*Archivar e interpretar* son, en realidad, actividades complementarias: seleccionar, clasificar, abrir la posibilidad de interconectar, es brindar propuestas de lectura, y con esto se está adelantando un primer intento de interpretación (“La crítica genética y la salvaguarda...” 13, las cursivas son del original).

²⁰ “Se engaña a sí mismo de la mejor manera aquel que sólo realiza el inventario de lo hallado y no puede señalar en el suelo de hoy el lugar preciso en el cual preserva lo antiguo. Así, los verdaderos recuerdos deben proceder menos informando que señalando el lugar exacto en el cual el investigador se apoderó de ellos. Épico y rapsódico en sentido estricto, por lo tanto, el recuerdo real debe al mismo tiempo proporcionar una imagen de aquel que recuerda, como un buen informe arqueológico no sólo debe indicar los estratos de los cuales proceden sus hallazgos, sino sobre todo aquellos otros que debieron ser atravesados antes” (Benjamin, “Exhumar y recordar” 400).

cosas: por un lado, un uso de su propio archivo, de lo que trazado, para volver a hacerlo presente con diferencias que singularizan cada escritura. El escritor tiene una idea de archivo en estrecho vínculo con la publicación y por ende con la creencia de que la publicación, la entrega de lo escrito al mundo editorial, es una forma de salvaguardar sus producciones.²¹ Por otro lado, porque escribir implicará lo que aquí llamamos *physis de archivo* omnipresente en el proyecto literario del escritor: no sólo la escritura como trazas en un papel referenciando determinado universo imaginario, sino como la necesidad de que esas trazas participen del evento de su propio desarrollo superando la prueba de una lectura, de un encuentro con otro, un testigo, que le permita colocarse fuera de sus límites. Es una idea presente en *Efecto invernadero*, que ya citamos:

La Amiga muchas veces desconfió de la certeza de esos relatos. Había detalles imposibles de saberse con tanta precisión. Pero Antonio en varias ocasiones dijo que no importaba si los sucesos eran reales. Lo fundamental era tener una historia coherente y para eso era imprescindible la Amiga como interlocutor (Bellatin, *Efecto invernadero* 89).

En este conciso fragmento se encuentra todo nuestro planteo del problema con respecto al *segundo testigo*, no ya el testigo ausente en el origen, sino el testigo *presente*, en sentido temporal como en el de positividad: la “historia” se sostiene en tanto haya un interlocutor adecuado, y lo que aparece aquí como referencia ficticia es algo que practica su escritor, especialmente en aquellos años, cuando constantemente hace circular sus escritos entre amigos para salvaguardarlos y someterlos a la prueba de lecturas atentas. Para Bellatin la escritura sobre la que siempre volverá será aquella que ya pasó al otro lado, la que ya fue leída y se sostuvo de alguna manera. Esta es una de las definiciones de la fórmula “escribir sin escribir”, es “no pasar por ese espacio [el de la escritura] pero que se construya, sin embargo, un libro” (Ríos “La estrategia del dolor”). Otro modo de decirlo es que escribir implicará poner en juego esa *discontinuidad simbólica* irreductible del archivo (Spieker, “Archive and Erasure”), en tanto éste es una construcción separada para siempre de aquello mismo que simultáneamente presenta (del pasado). Bellatin lanza los dados: algo quedará escrito, pero no será una simple concatenación de palabras, como las que el propio escritor solía escribir para preparar su máquina Underwood. Lo escrito tendrá cierta hilación u organicidad que sostenga la mirada del lector, pero al mismo tiempo será esta última la que también sostenga aquella hilación. En medio, como hemos visto, se ubica el “escribir sin escribir” con sus rupturas y vacíos que desafían la mirada

²¹ Es una concepción cercana a lo que se da en llamar “documentalidad”: la idea de que la inscripción es decisiva en la construcción de la realidad social, inscripción efectivamente real pese a todo y que no está condicionada, para existir, de ulteriores interpretaciones (Ferraris, *Manifiesto del nuevo realismo* 78).

del lector. En ocasiones Bellatin se acerca a una solución *coreográfica* de esa tensión: él insiste en que sólo se dedica a escribir (“Yo, creo, soy un señor que escribe”) y al lector le queda el reducido margen de enamorarse del proceso escritural más que de lo escrito mismo. Es la convicción de que el arte debe dejar de representar o imitar objetos y hechos de la naturaleza física y de las pasiones humanas para abrazar el poder propio de unos y otras, resumido en la noción griega de *physis*, su puro poder de producir y desaparecer en su producción.²² Si el arte nuevo, explica Rancière, es un arte de la indistinción de las artes, no lo es porque mezcle elementos y materiales heterogéneos pertenecientes a diferentes campos artísticos, sino porque presenta el emplazamiento de un lugar donde las especificidades de las diferentes artes no se consideran en su forma ya realizada, como sí se lo hace en relación a “los poderes y formas anteriores a esas especificidades: antes de la danza está el movimiento; antes de la pintura, el gesto y la luz; antes del poema, el trazado de signos y formas: gestos de mundo, esquemas de mundo” (Rancière, *Aisthesis* 131). Artificio puro, puro en el encuentro entre la naturaleza y la técnica, añade Rancière para cerrar esta idea cara a proyectos como la Escuela Dinámica de Escritores. Bellatin ha definido esto mismo en declaraciones en relación a su vida organizada en torno a la práctica de escribir: “la escritura posiblemente sea una instancia en constante movimiento. Hacia adelante, hacia atrás, nunca una categoría estática, como muchos de los supuestos guardianes de la literatura creen” (“Yo, creo, soy un señor que escribe”), donde su práctica parecería rozar una intransitividad que, regida por el axioma “escribir para escribir más”, reduce el margen referencial del lenguaje y aumenta el foco en la acción misma, dejando así poco margen para la actividad constitutiva del lector narrativo. Otra vez, este es nuestro problema, ¿hasta dónde es posible esta *physis de archivo* sin correr el riesgo del balbuceo autista o del goce de la práctica por la práctica misma?

²² El concepto de *physis* tiene una larga trayectoria filosófica, especialmente heideggeriana, que no recorreremos aquí. Según Nancy la *φύσις* (*physis*) resultaría en una “venida a la presencia” o “advenimiento al ser”. La “técnica”, por otro lado, es el modo en que se despliega esa “venida”. “La técnica consiste en saber cómo hacer para producir lo que no se produce por sí solo. La técnica es una distancia y una demora, quizás infinitas, del productor con respecto al producto y, así, con respecto a sí mismo. Es la producción en la exterioridad a sí y la discreción de sus operaciones y sus objetos”. Más adelante, Nancy señala que “en comparación con una representación del ‘natural’, entendida como una ‘eclosión de sí mismo’, la ‘técnica’ está con seguridad en falta” (Nancy, *Las musas* 41). La *physis de archivo* es, en estos términos, una manera de nombrar esa indistinción entre técnica y *physis* que suele manifestarse en la literatura de Bellatin: es aquella aspiración (técnica) a mostrar o presentar a la lectura el proceso de la escritura misma (*physis*), aunque sea en la forma de escrituras parciales y en transcurso de construcción.

Para escapar al solipsismo de una escritura experimental, la escritura bellatiniana conjuga otra solución que consiste en sostenerse en este lector, hecho que resaltaré de modo sintomático en correlación con el problema de la novela. De modo análogo al movimiento que, según Miguel Morey, Derrida haría desde el *archivo al archivar*, aquí podemos encontrar una orientación que va de la *novela al novelar*, o a los efectos de novelización. En *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), por ejemplo, Bellatin hace uso de una fragmentariedad la que acostumbra poniendo en crisis la consideración genérica de lo escrito. Schettini ha enumerado las dificultades para que *La escuela del dolor humano de Sechuán* sea considerada una novela: la construcción fragmentaria, la didascálica teatral o las señas antropológicas. Sin embargo, Schettini insiste en que pese a todo, la obra está destinada a recibir el nombre de novela porque, escrita para objetar al género, realiza en ese mismo movimiento lo propiamente novelesco: “escrita para objetar el género ‘novela’, como las novelas, y para mostrar de qué se hace una novela como, por ejemplo, *Moby Dick*” (Schettini, “La escuela del dolor humano”).²³ Para el lector, la lectura *hace evidente* un fragmento que fue para el escritor un tiempo dedicado a la escritura. Es un proceso que destaca la discontinuidad por sobre todo, la cual es, simultáneamente, potencia de continuidad en la medida en que el escritor-lector vuelve sobre ellos y hace “mucho más lógica las leyes que esos fragmentos están creando y también para encontrar los vínculos posibles que conserven un todo” (Bellatin, “Yo hago todo lo posible...”). Leyes propias de esa potencialidad específica de los materiales (*Antelo Archifilologías latinoamericanas*), o una escritura que “se ramifica en un archivo como si fuera por su propio acuerdo aleatorio” (Foster, “El impulso de archivo” 112), o un escritor que se da el lujo de “no pasar por ese espacio [el de la escritura] pero que se termina construyendo, sin embargo, un libro” (Ríos, “La estrategia del dolor”), diferentes formulaciones del gesto, la potencia o la *physis de archivo*.²⁴

²³ “Leer la obra atrae al lector hacia el recuerdo de esa profunda génesis: no porque deba asistir al modo en que se hizo, es decir, a la experiencia real de su creación, sino porque participa de la obra como del desarrollo de algo que se hace, en la intimidad de ese vacío que se hace ser; progresión que si toma el aspecto de un desarrollo temporal, funda la esencia del género novelesco. (Blanchot, *El espacio literario* 191). En el caso de Bellatin sería un “desarrollo temporal” lleno de obstáculos que lejos de impedir potenciarían en el lector la construcción de la Novela.

²⁴ Cote Botero propone una lectura similar en torno a un “giro al procedimiento” que Bellatin imprimiría a su obra poniendo el ojo en el proceso más que en el producto. No obstante, su enfoque entiende la escritura de Bellatin como una radicalización de sus competencias, como un “procedimiento total” que incluye producción, circulación y recepción (Cote-Botero lee detenidamente la preocupación editorial del escritor mexicano), de modo que todas las partes del proceso de construcción textual “son interrogadas creativa y reflexivamente e invitan a pensar que la historia de la literatura es la historia de su envío” (“Primero

1.3. La técnica sumeria: los fragmentos de otro lugar

Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo. [...] La intención es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara (Bellatin, *Flores* 8).

Alrededor del año 2000, a partir de la publicación de *Flores*, “texto cumbre” (Pardo, “El cuerpo teratológico” 6), Bellatin intensifica una manera de trabajar los relatos que privilegia el fragmento y delega el sentido al arriesgado salto sobre los espacios en blanco entre escrituras. Por medio del silencio, la elipsis y la omisión, se construye un “lenguaje de las flores” (Ríos Baeza, “El jardín del señor Bellatin...” 233), o más bien, se plantea la posibilidad (la ficción) de un lenguaje que pudiera autorregularse a sí mismo y que pudiera constituirse incluso a partir de elementos no discursivos. Dejando de lado obras como *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción* (2001) o *Biografía ilustrada de Mishima* (2009) donde la unidad del biografiado sostiene, a duras penas de todos modos, el vínculo entre fragmentos, Bellatin insistirá en obras que entrecruzan distintos relatos y donde se intercalan fragmentos como *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), *Jacobo el mutante* (2002), *Lecciones para una liebre muerta* (2005), que es “suma de todos los archivos” (Bellatin, “Los nuevos libros de Mario Bellatin...”) o *El librouuguayo de los muertos* (2012) donde no sólo se cruzan distintos relatos, sino que así mismo lo hacen mails personales del autor, forma discursiva sugerida por el uso de la segunda persona con la que comienza el libro. Frente a este prolífico mosaico de relatos, la crítica ha aventurado hipótesis que dan cuenta de una de las dos caras de la naturaleza *partitiva* de la escritura bellatiniana. Esto es, insistir en que no hay Todo o sentido final del cual los fragmentos se desmigajan. Primero se comprueba que la literatura de Bellatin está plagada de fragmentos y sucesos conmutables, luego se concluye que, a fuerza de ser retomadas por el escritor para *seguir escribiendo*, sean hechos contruidos o autobiográficos, se los define en términos de *piezas* de un juego de ajedrez (Martinetto

publicar, después escribir” 452). Esta lectura se sostiene y puede ser complementaria a la nuestra; no es, sin embargo, a lo que apuntamos: incluso en la participación del aspecto editorial y receptivo (y si admitimos que estos forman parte de un procedimiento como sostiene Conte-Botero), Bellatin sigue interrogando la posibilidad de sostener el hilo y la mirada del lector, esto es, la posibilidad de la narración misma en la creación de sentido cuando se lanza a diferentes terrenos, o la idea de “seguir escribiendo por otros medios”.

2016)²⁵ o de “cajas chinas” (Palaversich, “Apuntes para una lectura...”, 32),²⁶ imposibilitando la comprensión de la realidad narrada porque, en última instancia, “lo único que es considerado ‘real’ es el discurso, el lenguaje que, además, es también indeterminado” (Martínez Caballero, “La vertiente barroca...” 13). Existe una constante sintomática en este tipo de afirmaciones críticas: la obra de Bellatin “enfatisa la dispersión de elementos” sin “revelar grandes verdades” (Epplin, “Mario Bellatin y los límites...” 111) con el fin de tender “trampas textuales que prometen el desciframiento del sentido” y aunque admiten una multitud de interpretaciones, “ninguna de ellas combina en un todo coherente varios hilos narrativos” (Palaversich 31). Si la escritura de Bellatin entra dentro del campo que todos presuponemos que es la literatura, una escritura cuyo régimen de sentido se relaciona con la realidad pero no por medio de pactos necesariamente vinculantes, ¿por qué los críticos insisten en exorcizar fantasmas como el del sentido último de una obra o los correspondientes a los referenciales biográficos (tal episodio de tal obra no es o no debe ser leído como un hecho biográfico del autor)? En los hechos, ofrecen la respuesta a una pregunta jamás planteada. Ocurre como si la constantemutación y repetición de elementos dejara como resultado una parábola paradójica cuyo sentido es imposible y está prohibido a la vez. Se sospecha que debe haber *algo más*. ¿Porqué se piensa, entonces, que la escritura bellatiniana está sostenida por algo más que ella misma, algo rechazado explícitamente por el propio autor?²⁷ Una respuesta posible se vincula con los objetivos a los que estos exorcismos apuntan. Uno es el fantasma de la totalidad, el significado final y a la imposibilidad de colocarse en el lugar que nos daría la perspectiva necesaria para dilucidar qué es escritura o ficción, qué es lo definitivamente “real”; el otro objetivo apunta al autor como personaje “real”.²⁸ Pueden rescatarse varios

²⁵ “En Bellatin todo elemento autobiográfico no es verdadero ombligo, y si es ombligo ha sufrido tales y tantas mutaciones a lo largo de su obra, que se ha vaciado de realidad convirtiéndose en pura pieza de ajedrez en el tablero de un refinado juego literario” (Martinetto, “Mario Bellatin o la subversión...” 175).

²⁶ “En *Flores* los hilos narrativos proliferan, las historias se entrecruzan de una manera más azarosa que premeditada; cada historia da nacimiento a otra como en un juego de cajas chinas” (Palaversich 32).

²⁷ Acaso se quiera evitar un callejón sin salida hermenéutico que incluso ha requerido explicaciones religiosas. Nuyts (“La dialéctica entre lo uno y lo múltiple”) llega a esta conclusión con respecto a los dictámenes postestructuralistas y hace una provechosa revisión de los conceptos sufistas que funcionan en la escritura de Bellatin para avanzar más allá de estas lecturas. Sin embargo, suplantar como hace, el vacío tras la cadena de significantes bellatinianos por una entidad completa y presente (Dios) no modifica la situación que busca releer: ausente o presente, sigue siendo un “significante trascendental” que da sentido a todos los demás, y entre los cuales el postestructuralismo ya ha catalogado a “Dios” como uno de sus sospechosos usuales (la Idea, el Espíritu del Mundo”, son otros).

²⁸ “El autor utiliza fragmentos de su propia obra de la misma manera en que utiliza anécdotas autobiográficas simplemente porque vida y obra son intercambiables en su universo narrativo: funcionan como fichas de rompecabezas que se pueden armar de forma siempre diferente y encajar, a pesar de que

de los tópicos sensibles al posestructuralismo (metafísica de la presencia, la muerte del autor”, etc.), que funcionan como demonios a apaciguar por parte de la crítica bellatiniana. Sin embargo, el fantasma que ronda los fragmentos bellatinianos de que no todo ha sido escrito, es lo que desestabiliza el tablero de ajedrez o la armonía de los arreglos florales.

Veamos el caso de una lectura muy frecuentada por la crítica bellatiniana para delimitar los contornos de este problema. Alan Pauls, en su texto “El problema Bellatin”, señala que la figura de “Bellatin escritor” es una impostura, una especie de ficción más del Bellatin “artista”. Hecho que coincide, según el propio crítico argentino, con la capacidad del escritor mexicano de llevar al límite su búsqueda: “esa otra dimensión” en la cual no termina de instalarse. Esta dimensión termina parasitando la ficción, la estructura que propone; o en términos de Pauls, el relato tiende hacia otra cosa que no es él. En palabras de Pauls, Bellatin

Establece esos puntos de partida programáticos, verdaderos manuales de instrucciones de los mundos que vendrán, esa operación, que debería obligar al libro a cerrarse sobre sí mismo, como las escotillas de los submarinos, y a instalarse en el limbo satisfecho de la autarquía, produce el efecto exactamente inverso: la ficción, de un modo imperceptible, se vuelve adyacente, como subsidiaria, y se pone a acompañar, a escoltar, a duplicar alguna otra cosa, y cuando queremos darnos cuenta —si es que queremos darnos cuenta—, la ley a la que responde ya no es propia sino ajena, de otro orden, de un orden que no vemos, que se nos sustrae o que ha quedado fuera de cuadro.

Más adelante, define su escritura en términos de “resto”, de fragmentos de una Obra más vasta que se sustrae, que nunca será presentada ante los ojos del lector.²⁹ El *otro orden* no es ficción, pero a la vez está construido por la ficción, o por la escritura más bien. Y pese a que Bellatin suele insinuar en entrevistas y conferencias una serie de afirmaciones que podríamos englobar bajo el axioma “todo es ficción” (“sólo soy un señor que escribe”, “escribo para que no me crean”, etc.), no es menos cierto que no termina de convencernos en la medida en que, como un síntoma que retorna, las suspicacias se siguen sucediendo, no sólo en reincidencias en torno a la veracidad de lo escrito, sino en torno a la existencia de un vector de *otro orden* que estaría afectando lo escrito. Hay otra cosa

sufran en el proceso sutiles o vertiginosas modificaciones por intervención del tiempo y de la perspectiva” (Martinetto 176).

²⁹ Aquello que la literatura de Bellatin convoca *desde afuera* es lo que, para Pauls, pone en peligro su identificación como escritor. Es la fotografía, es el *happening*, es el cine y el teatro. “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”, dice Pauls.

ahí que no sería ficción, pero tampoco algo real porque emerge por medio de una construcción, si no directamente, sí de forma lateral junto a la escritura, ya que, como afirma la crítica bellatiniana, tampoco puede afirmarse que lo que acompaña a la escritura es la vida del autor (su biografía) o la presencia de algún significado trascendente.

Este cierre sobre sí del relato bellatiniano como “las escotillas de los submarinos”, según la expresión de Pauls, recibe el nombre de “cámara de vacío” en otro texto capital del corpus crítico argentino dedicado a Bellatin, “La escuela del dolor humano de Sechuán de Mario Bellatin” de Jorge Panesi. Allí el crítico también destaca el trabajo con la elipsis del escritor mexicano como operación retórica por la cual instaura nuevas relaciones, o nuevas modalidades de esas mismas relaciones, entre la ficción y lo real.

El arte de la narración no consiste en la trapisonda de construir espejos explicativos, sino en montar mundos paralelos cuyas relaciones con el mundo cotidiano (esa madeja de convenciones) es, a la vez, evidente, imposible y tangencial. Tal me parece el credo estético de Mario Bellatin. La escritura forma un mundo paralelo, de indubitable contacto tangencial con el “otro” mundo sobre el que teje, para preservarse a sí mismo, un anillo de vacío (Panesi, “Cámara de vacío” 159).

Aquí el “otro” mundo es el de la realidad extraliteraria; no es el *otro orden* señalado por Pauls. Sin embargo, Panesi termina por señalarlo cuando afirma que “si en las novelas de Bellatin parece haber una alegoría que no entrega su clave, se trata de un simbolismo difuso o de una alegoría inestable, algo así como el símbolo irrisorio del símbolo, o de la alegoría que buscara sin encontrar el plano de realidad que al fin habría de estabilizarla” (159). Esta alegoría espectral que no da con su *lugar*, con el plano de realidad que la estabilice, es, entonces, el *otro orden* que indica Pauls.

Un último ejemplo, también argentino:

Perros héroes (la parte escrita) es un texto secundario que existe como residuo: parece haber sido el argumento de una instalación plástica, la serie de explicaciones que sirven para revelar o facilitar el recorrido espacial del visitante. De ahí quizá los párrafos entre los amplios blancos, semejando comentarios silenciosos que antes, en su tiempo de verdad, o sea cuando fueron textos funcionales, acaso subrayaron un aspecto, un detalle, un nuevo agregado material en el conjunto heterogéneo de objetos y combinaciones que el artista había armado –y del que quedaron como prueba unas pocas y fragmentarias fotos. Así, *Perros héroes* plantea una relación singular con sus referentes y con los lectores. En la medida en que asistimos, supongo, a las migajas de una instalación, tanto unos como otros son transitorios, existen mientras dura la lectura. Esos 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. Ahí se establece un cambio, es una escena poblada de mutantes (Chejfec, “Cuadros de una instalación” sp).

Según Chejfec, este “residuo” que es el fragmento de Bellatin, esta “migaja”, está ahí por otra cosa, algo mayor de lo que era parte pero que se ha perdido. El escritor

argentino no lo explicita, pero esa “totalidad perdida” no existió necesariamente como escrito mayor, como es el caso de *Efecto invernal* (1992) modus operandi que Bellatin ya no mantiene en la actualidad (Cuartas, *Los comienzos de Mario Bellatin*); es más, se genera a partir del fragmento, de ahí su doble faz “mutante”, es un residuo que tiene un doble espectral, una “mínima diferencia” generada en la lectura.

Alegoría sin clave, alegoría sin estabilización, fragmento de un todo espectral, más nombres para esa escritura de otro orden, escritura que “des-significa” (Saénz, “Hacer zapping de sí mismo” 149) o que carece de totalidad “ya que lo único real es el discurso” (Martínez Caballero 13). La suspicacia que genera la literatura de Bellatin, esta constante referencia a *otra cosa*, a otro orden al que alude o al que omite, debe ser leída en términos ontológicos y materiales: no es una vacancia de nuestro conocimiento o un déficit de la información proporcionada por el relato; es en efecto, una falta más radical que se relaciona con la incompletion necesaria de un efecto de sentido en curso. Si la lectura se encuentra con una alegoría que no entrega su clave, hay que *trasladar las quejas directamente al autor*: él tampoco tiene la clave, porque la escritura que nos ofrece todavía no termina de suceder, sigue su trayecto sin estabilizarse en la medida en que la “unidad productora”, como se llama al autor en la disciplina archivística, sigue produciendo y reescribiendo aquel material archivado. Para decirlo de otra forma: no es una falta en el pasado, sino un exceso en el presente.³⁰ El arte de Bellatin consiste en potenciar la frontera entre la escritura como registro y aquel otro orden del cual aquella escritura procede y *forma parte*. Es aquello que Spieker (“El gran archivo”) nombra como discontinuidad simbólica del archivo pero que en Bellatin deja de ser el predicado estructural de un acervo de documentos para adquirir una funcionalidad afirmativa y creadora. Es capital no sustancializar ese otro orden de donde procederían los registros o escrituras, si no se quiere incurrir en la llamada “heterotopía del archivo” decimonónica: la idea de que el poder de evidencia de un archivo es un reflejo de su origen en un *lugar otro*, diferente al que el archivo ocupa efectivamente. La irradiación de ese lugar-otro quiso ser cancelada por las ciencias de la naturaleza y la noción de archivo que construyeron en ese campo. Allí se desprende la creencia de que la archivación de las fuerzas de la naturaleza podría devenir en una realidad sólo si los métodos (mecánicos)

³⁰ Incluso en el hipotético caso de un “archivo completo”, no horadado por falta material alguna, no debe pasarse por alto que es el presente de ese archivo mismo el que se encargará de apuntarle aquello que falta pero que *no se sabía que faltaba*. Será el presente de alguna lectura nueva, de un efecto de sentido novedoso e imposible con anterioridad. En este sentido, al “archivo completo” le *falta la falta misma*.

de registro fueran tan efectivos que permitieran eludir la representación simbólica, esto es, que se anularan como tales y aquel *lugar otro*, la naturaleza misma, fuera su propio archivo (Spieker 21). Pero Bellatin no tiene en reserva un *lugar otro* que sería diferente de la escritura que nos llega: antes bien presenta una “cápsula de vacío” (Panesi) o una frontera entre la escritura y la propia posibilidad de un *lugar otro*, que más bien es generado por aquella misma. En esta línea se dibuja en parte el problema específico de la literatura de Bellatin, con mayor insistencia en su producción a partir de *Flores* (2000) y su axioma de “escribir sin escribir”: la escritura fragmentaria, las tramas que se entrecruzan, los personajes que no terminan de instalarse en la narración, no se presentan ante la vista como el resultado de un trabajo meditado que dejó de lado los pasos intermedios, sino que son esas mismas etapas preparatorias las que parecen llegar a nosotros, como si efectivamente estuviéramos leyendo papeles del Archivo Bellatin y la delimitación cualitativa entre manuscritos y textos editados tendiera a ser nula. Aquello que hemos llamado *physis de archivo*. La apuesta más significativa en este sentido fue la publicación de *Condición de las flores* (2008) que reunió un conjunto de manuscritos organizados por críticos e investigadores de la obra del autor, sin que éste participara de la construcción del libro porque temía que la más mínima intervención lo sumergiera a modificar todo el material. A diferencia de la “heterotopía de archivo” decimonónica, cuyos registros descansan sobre la certeza de *otro lugar*, la concepción de archivo que regula la escritura bellatiniana descansa en un no-lugar, en una discontinuidad de principio del archivo, la frontera entre lo que llega procedente de un lugar o experiencias vacantes: “los archivos no guardan tanto los registros de la experiencia como más bien su ausencia” (Spieker, “El gran archivo” 17). El exceso de presente, la sesión de escritura, radicaliza los contornos brumosos de esa ausencia en la medida en que añade un fragmento más de escritura.³¹

Ante esto existen dos peligros que coinciden con riesgos de quien encara la lectura y organización de un archivo. El primero ya lo hemos introducido y se relaciona con la parálisis que puede generar la desmesura cualitativa de un conjunto de documentos. Esto

³¹ “Siempre escribí en forma fragmentaria y en muchas novelas encubría la ruptura del discurso tratando de crear puentes para que pudieran aparecer narraciones continuas. Pero me di cuenta de que era mucho más importante hacer evidentes esos fragmentos que son lo que dura una sesión de trabajo, el tiempo que dedico a la escritura. Lo que hago con esos bloques es volver sobre ellos para hacer mucho más lógica las leyes que esos fragmentos están creando y también para encontrar los vínculos posibles que conserven un todo. Busco entenderme a mí mismo y saber dónde está situada mi escritura” (Bellatin, “Yo hago todo lo posible”).

es, no tanto la cantidad de papeles y escrituras, sino los vacíos temporales entre uno y otro, y la interpretación a la que pueda arribarse. En el campo del arte esta cuestión reemerge con la oscuridad formal de algunas obras y los problemas de su legibilidad. Si como afirma Bourriaud el arte es “un conjunto de unidades que deben ser reactivadas por quien percibe-manipula”, nos haremos la misma pregunta que se hizo el crítico de arte Hal Foster: “¿en qué momento esta “reactivación” se convierte en un peso demasiado grande para el espectador, en una prueba demasiado ambigua? [...] Aquí existe el riesgo de ilegibilidad que puede volver a convertir al artista en protagonista y exegeta de la obra” (“Archivos y utopías” 20). Bellatin es consciente de este problema y ha expresado su voluntad de que el lector lo acompañe a través de la lectura sin accidentes, en la comprensión de una narración que no se ahorra proliferación de vacíos y otros *accidentes*, sin entorpecer la comprensión, como puede verificar hasta el lector más desprevenido que se verá sorprendido por muchos imprevistos, pero podrá llegar sin tropiezos al final del relato. El otro peligro que sí está presente es la desproporción inversa: el equívoco de lecturas y conexiones apresuradas del lector. Es el caso de la tesista que relata H. S. Lücke: la joven, llamada “X”, presentó una tesis sobre Joseph Roth basada especialmente en el libro *La frontera*, invención de Bellatin en *Jacobo el mutante* (2002). La joven tesista, mientras escribía la tesis, lee la novela de Bellatin y, presa de una voracidad interpretativa, y secundada por ese “libro de arena” que es internet (Lücke, “Mario Bellatin y Joseph Roth”), llega a una lectura que fue demasiado de prisa realizando conexiones ilegítimas entre la obra de Roth y la novela que Bellatin inventó para el autoraustriaco.³² El problema de la tesista X³³ es que todos los temas de Roth ya estaban ahí para ser *reconocidos*. No hubo un ejercicio de lectura, así como la plantea Bellatin: hay una lectura como reconocimiento en tiempos de globalización donde la desconexión del

³² En este punto puede hablarse de *paranoia*. Hal Foster se pregunta “¿Qué es la paranoia si no una práctica de conexiones forzadas y malas combinaciones?” cuando analiza los “artistas del archivo”, un conjunto de creadores que recuperan residuos históricos y con ellos visiones fallidas en el arte, la literatura, la filosofía y la vida cotidiana en un intento por transformar el no lugar del archivo en el no lugar de una utopía. La paranoia sería inherente a la constitución de un archivo. “Para Freud, el paranoico proyecta significado en un mundo ominosamente vaciado del mismo (a Freud le gustaba insinuar que los filósofos sistemáticos son paranoicos en secreto) [...] ¿Podría el arte de archivo surgir, en un sentido similar, de un fracaso de la memoria cultural, de una falla en las tradiciones productivas? Porque ¿para qué conectar tan fervientemente si las cosas no parecen tan terriblemente desconectadas en primer lugar?” (Foster, “El impulso de archivo” 122).

³³ Quizá tampoco exista tal tesista y el crítico repita la puesta en escena de Bellatin. Aquí seguimos leyendo del mismo modo en que los psicoanalistas escuchan: ignorando las negaciones. Si algo se dice, se lo tiene en consideración sea o no una falsedad. “Toda verdad tiene una estructura de ficción” (Lacan, *De otro al otro* 176)

todo (Laddaga, *Estética de la emergencia* 49) está simulada bajo la aparente conexión del todo de Internet, reino del algoritmo, y hay una lectura como conocimiento o presentación en ese planteo de lo fragmentario, de hilos narrativos heterogéneos, de elementos insólitos y deliberadas omisiones que vienen a probar si el lector verdaderamente lee, o mejor dicho, lo obliga a hacer la prueba de una lectura. “Sólo con una fe inquebrantable como la de X podía suplirse tanto espacio en blanco, tanto desierto fotografiado, tanto azar expuesto de manera infinita y arbitraria”, dice Lücke sobre la pobre tesista, víctima de la literatura de Bellatin. Justamente la prueba del salto del espacio en blanco, de esa *frontera* mínima, es la que propone el escritor de *Flores*. Y si el objetivo de este último es “inventar un sistema literario absurdo pero a la vez coherente” (citado por Palaversich, “Apuntes para una lectura” 27), sus críticos y lectores debemos pensar en la posibilidad de un sistema consistente (esto es, que se sostiene solo), hilvanado por un flujo continuo de la escritura, pero a su vez abierto a la emergencia de aquello que lo niegue: lo absurdo, el vacío interfragmento, el “milagro”.³⁴ Si el flujo continuo de la escritura de Bellatin no es tal, o si es una proyección hacia atrás de un estado actual de su producción, a saber, la escritura fragmentaria por sesiones, se debe a que su escritura es de archivo, por lo material y por lo fragmentario, porque las regularidades de sus temas y personajes no obedecen a un proyecto literario premeditado, sino que obedecen al uso recursivo de su escritura efectivamente dicha y existente. Esta temporalidad ya fue identificada por el autor:

Tiempo de gladiolo

En mis libros a veces descubro que entre una línea y otra, seguida y continua, 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 (*Condición de las flores* 16).³⁵

³⁴ Sobre la Escuela Dinámica de Escritores el autor afirma que es “espacio que al mismo tiempo percibo como parte de mi escritura; un todo conformando una misma palabra” (Bellatin “Hay como un abúsqueda constante”). Esta idea de la EDE es posible bajo la lógica del *punto insólito*: tanto la escritura como ese espacio no escriturario funcionan azarosamente en la búsqueda de ese milagro producido pero no calculado. En otra entrevista afirma: “Lo que vamos a intentar es producir es un milagro, afirmaba siempre mi padre. Un hecho que, como casi todos sabemos, acontece cuando las cosas están preparadas precisamente para que no sucedan, o quizá para que suceda de manera casi exacta lo contrario” (“Mario Bellatin y el hombre dinero” 67).

³⁵ Es un caso de la injerencia material que el archivo introduce en la lógica de la escritura: la retroacción del significado, el *nachträglich* freudiano, destacado por Lacan (*après coup* en francés) quien le otorgó un valor conceptual. Traducido como “a posteriori” en español, es utilizado por Freud en tanto “resignificación”, es decir, algo adquiere un sentido nuevo con el sucederse del tiempo o en un nuevo contexto. La temporalidad que funciona aquí es la de los archivos del siglo XX, que desafiaron aquella imagen clausurada de pasado inaccesible de los archivos decimonónicos con la obstinación de su presencia

El tiempo del gladiolo es ese momento que, sin dejar de ser parte de otros momentos, fija de una vez para siempre determinada secuencia de escritos. Es un momento que habrá sido, que no está antes de aquello que ha de legislar, sino que viene después, a partir de aquello que ha legislado: es la lectura, necesariamente a posteriori, que percibe una decisión escrituraria supernumeraria por encima de las más secundarias, de aquellas que no van más allá de un cambio en una línea o un párrafo. En el fragmento antes citado, Bellatin deja percibir que es consciente de la diferencia cualitativa entre las líneas que escribió o modificó y aquella decisión que las inscribe en un proyecto más vasto. Este “proyecto” se deja ver en los “muchos años de diferencia” que hay entre una línea y otra. Propone, además, este tiempo bellatiniano que abre territorios que se descubren al mismo tiempo que se los construye. Un tiempo incalculable del que no se puede adelantar el costo-beneficio, pero que puede ofrecer milagros: el tiempo del archivo. Éste implica no sólo la participación del autor en la duración que exige el retorno sobre sus papeles o creaciones anteriores, sino también la emergencia, en el presente, de un suplemento imprevisto bajo condición del archivo como materialidad que interrumpe la comunicación.³⁶

Si Bellatin trabaja sobre la materialidad del proceso escritural, puede decirse otra vez que ofrece la preparación de la Novela más que la novela misma, lo que podría ser una figuración de su propio archivo. Mi propuesta de oración: Porque su escritura, que refiere cierto universo pero no con la capacidad expansiva de sus recursos sino en la economía de orfebre de una escritura que hemos llamado *partitiva*, apuesta a la materialización que tiene lugar en los vacíos y silencios de esas formas parcas, vale decir, a aquella parte del efecto de sentido que está del lado de la lectura. Cuando se publica su quinta novela, el escritor afirma: “En *Damas chinas* siento que hay escenas realmente surreales. Pero lo que trato de hacer es llevar al lector de la mano a esas escenas, sin sacrificar el mensaje, al estilo de cierta literatura experimental. Con este libro intento recoger el inconsciente colectivo que está como flotando en el aire, armarlo y ponerlo en

y con el futuro anterior, el tiempo anacrónico del acontecimiento, la manera de poner en palabras, de archivar, un concepto de por sí an-archivable (es decir resistente a la clasificación y estabilización). “Es un tiempo que nunca coincide con los hechos, sino que está siempre más adelante o más atrás (lo que habrá sido) condensado y comprimido en la continuidad de los documentos que se acomodan unos junto a otros, según una lógica que permite ver capas geológicas de diferentes instancias de ocurrencia” (Goldchluk, “Archivo y domicilio” 1).

³⁶ En este sentido se corrobora el carácter de parábasis del archivo, en tanto se resiste a la objetivación sin resto de una eventual totalización de sentido (Incaminato “El archivo resiste”).

una forma determinada” (Bellatin, “Chino de risa” 8). Por “inconsciente colectivo” puede entenderse esa proto-realidad o campo potencial de gestos y afectos impersonales que son reales, pero que no se actualizan hasta tanto un sujeto o individuo intervenga por medio de una acción, aquí la lectura. Por ejemplo, *Salón de belleza*, que puede leerse como “una novela social, urbana, peruana, y al mismo tiempo como un alegato contra el ministro de salud porque no hay una política contra el Sida. También lo puede leer como un relato medieval, acerca de los morideros” (8). Pero la actualización de esta proto-realidad y su multiplicidad de potencialidades es posible por aquella vacancia en el centro de los relatos bellatinianos, aquel espectro de otro lugar, otro orden del que esos fragmentos se separaron y que les daría sentido y redención, un lugar que no existe pero insiste, es real, se instala por la escritura misma como el fantasma de un vacío que sería previo a su registro (en una lógica similar a la de Derrida para quien el archivo produce y registra aquello de lo cual es archivo).³⁷

1.4. La noble tarea del lector de borradores

La espectralidad de ese otro orden es, para nosotros, algo bastante preciso que surge como efecto de la fragmentariedad de la escritura. Es esa condición de la escritura bellatiniana que se presenta como resultado de una sesión de escritura,³⁸ como cita directa de una escritura anterior –*Jacobo reload* (2014)–, como el cruce de líneas narrativas diferentes, sea por yuxtaposición de fragmentos en un mismo discurso indiferenciado –*El libro uruguayo de los muertos* (2012)– o yuxtaposición de fragmentos diferenciados –*Flores* (2000), *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), *Lecciones para una liebre muerta* (2005)–, o como reducción de un texto a un fragmento mínimo de sí mismo –*Efecto invernadero* (1992). Son, para nosotros, la *parte*, lo que hemos estado calificando de “partitivo”. Su contorno conceptual surge del trato con el archivo bellatiniano y de los hábitos de escritura del autor mexicano: sus textos llegan como parte de algo más, y no sólo por el borde típico de aquello que es un fragmento, sino porque de modo cualitativo

³⁷ “La estructura técnica del archivo archivante determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” (Derrida, *Mal de archivo* 24).

³⁸ Confieza el autor: “Me siento y escribo lo que sale en ese momento, ese tirón de escritura, después salgo de la escritura y me olvido completamente de eso. No es eso de los escritores que se despiertan a las cinco de la mañana porque un personaje los levanta y les habla, eso me da cierta risa. Entonces luego se trata de volver a sentarme a recrear ese espacio, lo cual se convierte en otro fragmento. Después surgen todas las posibilidades para hacer con ese material lo que quieras, volverlo una unidad o dejarlo como fragmentos. Con *Flores* y *Lecciones* la decisión fue dejarlos como fragmentos” (“Entrevista a Mario Bellatin” 7).

se experimenta la lectura de un texto anexo, suplementario, donde, retomando una vez más la cita de Pauls:

La ficción, de un modo imperceptible, se vuelve adyacente, como subsidiaria, y se pone a acompañar, a escoltar, a duplicar alguna otra cosa, y cuando queremos darnos cuenta —si es que queremos darnos cuenta—, la ley a la que responde ya no es propia sino ajena, de otro orden, de un orden que no vemos, que se nos sustrae o que ha quedado fuera de cuadro (Pauls, “El problema Bellatin”).

Escribir implicará poner en juego esa *discontinuidad simbólica* irreductible del archivo (Spieker, “Archive and erasure”), en tanto éste es una construcción separada para siempre de aquello mismo que simultáneamente presenta (del pasado). Y esto funcionará en niveles diferentes: tanto si es una escritura que señala a *otro orden*; si es una escritura que señala a otra escritura anterior; o si es una radicalización de la discontinuidad —la lectura de un tercero, una puesta en escena teatral, una versión cinematográfica— aprovechada por el escritor para la transformación de sus escritos. Por eso proponemos hablar de suplemento o de parte. O de fragmento, siempre y cuando se desligue este nombre de esa noción de resto que se sospecha *nostálgicamente* procedente de un conjunto mayor y *sustancial* que se ha perdido o que al menos no se conoce. Pudo comprobarse con respecto al *otro orden* bellatiniano: el fragmento viene de otro lado, es registro de algo mayor que se ha perdido o que por lo menos no se revela. Ante este camino nostálgico, se abre otro que sostiene la afirmación del fragmento como resultado del libre juego de la escritura donde se celebra la sumatoria desligada de las partes. La disyuntiva es clara: o el suplemento, escritura o fragmento, es el resto negativo de *otra cosa* a la cual refleja nostálgicamente, o es el suplemento una escritura siempre nueva, un encadenamiento afirmativo y gozoso sin origen ni verdad. O el centro de la escritura bellatiniana está ligado a un centro o acontecimiento no escritural, o debemos celebrar sus fragmentos en el discurrir aleatorio del devenir sin mayor lazo que la sucesión. Dos formas de lidiar con la discontinuidad simbólica del archivo, dos formas de abordar la escritura bellatiniana por parte de la crítica. Nuestra experiencia con el archivo del escritor evacúa esta encrucijada. En un encuentro con geneticistas y archivistas franceses, el filósofo Jacques Derrida les señala:

Habrán terminado su trabajo cuando el archivo no tenga más necesidad de ustedes. Es el momento en que el escritor ha inscripto cierta palabra. Cuando hayan reconstituido el contexto más determinable y datado la singularidad del acontecimiento, tendrán la impresión de haber tenido que ver con la “cosa misma” como archivo. Es una tarea necesaria, noble, infinita, pero siempre sospechada en su resultado, por razones estructurales. No podrán tocar ese punto de origen no iterable sino en la medida en que hayan identificado una huella que, en su estructura misma, desde el principio fue iterable. Hay en esto una suerte de contradicción, de *double bind*, que no es una catástrofe ni nada

negativo. Es la condición del trabajo: si no hubiera este *double bind*, no habría tarea. Lo que hace la condición del trabajo y la suerte del trabajo, es eso que le impedirá para siempre jamás desembocar en las intuiciones, es decir, la exhibición de lo único. Un archivo debe ser a la vez único y significativo. En algunos casos, tenemos que vérsola con la huella del acontecimiento único. Pero como es un archivo, saben que lo que captan ahí de único no ha podido inscribirse como tal sino en la medida en que fuera repetible. Ya lleva su doble en sí mismo (Derrida, “Archivo y borrador” 205-206).

La “noble tarea” del lector de Bellatin es análoga: leer algo único pero a la vez significativo, iterable. Dar con un texto único, novedoso, pero a la vez ligado a algo anterior, o que al menos *habrá de estar* ligado.

Derrida fue quien más pensó, o trató de pensar este problema,³⁹ de modo que nuestro concepto de lo partitivo se abreva en sus desarrollos filosóficos para formarse, más específicamente en la noción de suplemento que el filósofo francés sustrajo de su lectura de las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau, en *De la gramatología*. Allí Derrida encuentra en Rousseau el gesto que también se deja ver en el *Fedro* de Platón, donde se acusa a la escritura de ser un suplemento de segunda mano que viene a opacar una *plenitud original*:

La escritura es peligrosa desde el momento en que la representación quiere hacerse pasar por la presencia y el signo por la cosa misma. Y existe una necesidad fatal, inscrita en el propio funcionamiento del signo, de que el sustituto haga olvidar su función de vicariato y se haga pasar por la plenitud de un habla cuya carencia y flaqueza, sin embargo, no hace más que *suplir* (Derrida, *De la gramatología* 185).

Rousseau coloca a la escritura en una serie de suplementos –la cultura, la masturbación, el mal de la historia– cuya peligrosidad es proporcional a su nulidad ontológica. Son elementos que se añaden desde el exterior a aquello que sí tiene dignidad ontológica: la naturaleza, el habla, etc. Como Platón en el *Fedro*, la escritura se ve reducida a esta conclusión: “la escritura es mala, en consecuencia, ella no existe, no es nada; es mala porque no es nada” (Goldschmit, *Derrida, una introducción* 43). No

³⁹ En los años sesenta, con respecto a la lectura estructural del sentido, dice: “En cuanto que se enfoca hacia la presencia, perdida o imposible, del origen ausente, esta temática estructuralista de la inmediatez rota es, pues, la cara triste, *negativa*, nostálgica, culpable, rousseauiana, del pensamiento del juego, del que la otra cara sería la *afirmación* nietzscheana, la afirmación gozosa del juego del mundo y de la inocencia del devenir, la afirmación de un mundo de signos sin falta, sin verdad, sin origen, que se ofrece a una interpretación activa. *Esta afirmación determina entonces el no-centro de otra manera que como pérdida del centro*. Y juega sin seguridad. Pues hay un juego *seguro*: el que se limita a la *sustitución* de *piezas dadas y existentes, presentes*. En el azar absoluto, la afirmación se entrega también a la indeterminación *genética*, a la aventura *seminal* de la huella [...] Por mi parte, y aunque esas dos interpretaciones deben acusar su diferencia y agudizar su irreductibilidad, no creo que actualmente haya que *escoger*” (*La escritura y la diferencia*, 400-401, los destacados son del original). Esta es una preocupación que acompañó a Derrida por mucho tiempo. En otra ocasión, con términos diferentes, pero circulando alrededor del mismo problema, se preguntaba “si podremos pensar, lo que se llama pensar, de una sola y misma vez, tanto lo que sucede (a esto se lo denomina un acontecimiento) como, por otra parte, la programación calculable de una repetición automática (a esto se lo denomina una máquina)” (*Papel máquina* 32).

obstante, si Rousseau cede y sostiene todo esto en un escrito de filosofía, es porque considera que la escritura es un *mal necesario* que tiene su lugar en deficiencias del origen. Aquí aparece el concepto de “suplemento” que viene a sostener la economía argumentativa de Rousseau evitando la incoherencia. No es un concepto con una presencia explícita en el texto, sino que Derrida lo sustrae, lo despeja como un mecanismo que sostiene la argumentación de Rousseau, pero que simultáneamente permite su desestabilización, su deconstrucción, ya que la lógica del suplemento funciona como una estructura en la que lo suplementado (el habla) acaba necesitando un suplemento, porque demuestra tener los mismos rasgos que originalmente se pensaba que caracterizaban exclusivamente al suplemento (la escritura). En concreto, Derrida revela que el concepto de suplemento abriga en sí dos significaciones cuya cohabitación es tan extraña como necesaria. Por un lado, el suplemento se añade, es un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud. Colma y acumula la presencia. Así es como el arte, la *techne*, la imagen, la representación, la convención, etc., se producen a modo de suplemento de la naturaleza y se enriquecen con toda esa función de acumulación. Pero por otro lado, el suplemento suple, reemplaza. Para esto, es indispensable el vacío como condición de posibilidad: su sitio está asegurado en la estructura por la marca de un vacío. Dice Derrida: “en algún lugar algo no puede llenarse *consigo mismo*, no puede realizarse sin dejándose colmar por signo y pro-curación. El signo es siempre el suplemento de la cosamisma” (*De la gramatología* 185, el destacado es del original). Derrida no pierde tiempo en negar los predicados atribuidos a la escritura como suplemento; antes bien, los traslada al habla misma, que sería a su vez un suplemento. Es el caso de la pedagogía, pilar fundamental del edificio rousseauiano, donde Derrida va a ubicar otra valoración del suplemento por parte de Rousseau. Para éste, la educación viene a suplir la desventaja en el niño de una naturaleza débil o en falta. “Toda la organización y todo el tiempo de la educación estarán regulados por este mal necesario: ‘suplir lo que falta’ y reemplazar a la naturaleza” (187). El suplemento, la educación o la escritura, constituye un “mal necesario”: obtura el acceso directo a una plenitud original, a la naturaleza o al habla, pero simultáneamente constituye la posibilidad misma para que esa pureza original se manifieste en la medida en que ella misma es “débil” o está en falta.

La razón es incapaz de pensar esta doble infracción a la naturaleza: que haya *carencia* en la naturaleza y que *por eso mismo* algo *se añada* a ella. Además, no debe decir que la razón sea *impotente para pensar eso*; ella está constituida por esa impotencia. Esta es el principio de identidad. Es el pensamiento de la identidad consigo del ser natural. Ni siquiera puede

determinar al suplemento como su otro, como lo irracional y lo no-natural, porque el suplemento, *naturalmente*, viene a ponerse en el lugar de la naturaleza (190).

En este sentido, Derrida resalta del texto de Rousseau aquello que contradice la propia teoría del suplemento rousseaniana. Aunque Rousseau califique la escritura de suplemento no esencial, sus obras la reflejan como lo que completa o suple lo que se echa en falta en el habla: se hace intervenir a la escritura para compensar las imperfecciones del habla, como por ejemplo la posibilidad de confusión. “La obsesión de Rousseau por la escritura y la lógica de la suplementariedad le hace decir lo que no querría decir y lo obliga a revelar lo que querría borrar: la primacía de la escritura y la originariedad del suplemento” (Goldschmit 45). En la ambivalencia del discurso de Rousseau, Derrida coloca sus certezas: el suplemento y la escritura amenazan la verdad, pero representan al mismo tiempo su oportunidad y su posibilidad histórica. No hay pues, lenguaje sin escritura, origen sin suplemento o ser sin apariencias ni simulacros.⁴⁰

Es este matiz especial que buscamos darle al fragmento como parte de una escritura en discontinuidad simbólica con su Obra o conjunto mayor de escrituras. Por un lado, se busca conservar (sin nostalgia) el vínculo de la escritura con un estado anterior, sea o no sea una escritura más; por otro lado, esta ligazón no supone una temporalidad progresiva que ordenaría los fragmentos al son de un centro, hecho o conjunto de escrituras mayor, sino que conservando la alegre “indeterminación genética”, diremos que toda ligazón, si la hay, viene dada por la parte misma, por el presente de escritura que recomienza o renueva los vínculos de una escritura nueva con otra pasada. Nos quedamos *ante la puerta* de ambos caminos como forma en que se hace visible la particularidad de la parte o suplemento partitivo de la escritura de Bellatin, haciendo ver que detenta, en otras palabras, un comportamiento *exerguético*: el fragmento de escritura funciona como exergo, en los dos sentidos del verbo griego *exergazómai*, es decir, se inscribe fuera de la obra, y la realiza.⁴¹ Así, este comportamiento partitivo del fragmento se manifiesta desde

⁴⁰ En *La escritura y la diferencia*, Derrida también rodea esta cuestión del suplemento en relación a la significación: “La sobreabundancia del significante, su carácter suplementario, depende, pues, de una finitud, es decir, de una falta que debe ser suplida” (398).

⁴¹ Se han escrito notas fundamentales acerca del fragmento y su forma de emergencia exerguética. Lacoue-Labarthe y Nancy: “El fragmento figura -pero figurar, *bilden* y *gestalten*, es aquí obrar y presentar, darstellen- el fuera de obra esencial a la obra, más esencial para la obra que la obra misma. Funciona como exergo, en los dos sentidos del verbo griego *exergazómai*: se inscribe fuera de la obra, y la realiza (*El absoluto literario* 95). Y un poco antes, Derrida: “Un exergo viene a almacenar por anticipado y a pre-archivar un léxico que, a partir de entonces, debería hacer la ley y dar *la/el orden*, aunque no sea más que contentándonos con nombrar el problema, es decir, el asunto” (Derrida, *Mal de archivo* 15). La formulación de Derrida, organizada en términos de ley y orden, se reitera cuando lee “La tarea del traductor”: “El título, desde la primera palabra, dice también la tarea (*Aufgabe*), la misión a la cual se está (siempre por el otro)

la escritura de *Efecto invernadero*, cuyo recorte final nos deja una *parte de la obra* y que funciona como “obra de la obra”, hasta aquellas experiencias que están por fuera de lo que se visibiliza como escritura pero que tienen, entonces, una lógica que está presente en la escritura misma. Como el *testigo* que Antonio encuentra en la Amiga para constituir su relato,⁴² Bellatin dará comienzo a experiencias artísticas y pedagógicas donde todo se jugará en la apuesta por un afuera decisivo, y donde el todo mismo se jugará en la parte, con esa lógica del *exergo* que “se inscribe fuera de la obra y la realiza”.

1.5. Lo *partitivo* en el Congreso de Dobles de Escritores Mexicanos: escribir *antes* de escribir

El Congreso de Dobles de Escritores Mexicanos es un ejemplo del funcionamiento exerguético o partitivo de la lógica escritural bellatiniana, que está operando en este “suceso de escritura” como el autor llama en *Disecado* a todos esos “actos que consistieron en escribir sin utilizar los métodos clásicos de escritura como, por ejemplo, las palabras” (*Disecado* 19).⁴³ La pregunta se impone: ¿Es posible escribir por otros medios? ¿Es posible dar con un exergo que literalmente se presente por fuera de la obra de un modo más esencial para la obra que la obra misma?

El Congreso de Dobles de Escritores Mexicanos se realizó entre el 19 de septiembre al 1 de noviembre de 2003, en el Instituto de México en París. Los invitados fueron Margo Glantz, Salvador Elizondo, Sergio Pitol, José Agustín. La particularidad de este encuentro de escritores fue que los mismos se encontraron ausentes. 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” (“Epílogo. Mario el mutante” 226). Ese vaciado, explica Bellatin, tuvo un

destinado, el compromiso, el deber, la deuda, la responsabilidad. Se trata ya de una ley, de un mandamiento al cual el traductor debe responder (“Desvíos de Babel” 8). Con lo cual tenemos, en esta coincidencia de enfoques, tanto la cuestión del fragmento como también la cuestión de la ley o la necesidad que vincula esos fragmentos, o que al menos se establece entre esos *grandes accidentes*.

⁴² Repongo la cita ya presentada más arriba: “La Amiga muchas veces desconfió de la certeza de esos relatos. Había detalles imposibles de saberse con tanta precisión. Pero Antonio en varias ocasiones dijo que no importaba si los sucesos eran reales. Lo fundamental era tener una historia coherente y para eso era imprescindible la Amiga como interlocutor” (Bellatin, *Efecto invernadero* 89).

⁴³ El tono humorístico de la idea se disipa cuando lo cotejamos con la misma idea explicada en entrevistas: “No quiero que se piense que soy cineasta y que también soy fotógrafo. Yo soy escritor. Lo que pasa es que uno sigue escribiendo de distintas maneras. No sólo con el lápiz y el papel. Incluso ahora escribo en el iPhone. A pesar de cualquier cosa yo voy a seguir escribiendo” (Bellatin, “Escribir está por encima de todo”, sp).

propósito bien sencillo: trasladar “sólo ideas” más allá de un “contexto” o “circunstancia” como puede ser la presencia del autor. Las palabras del autor vaciado eran pronunciadas e incluso 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 duplicados* 4). Ellos fueron: Gabriel Martínez, Cecilia Vázquez, Marcela Sánchez Mota, Héctor Bourges Valles.⁴⁴

El Congreso sucedió en una sala normalmente destinada a exposiciones de arte 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 (ampliadas por el micrófono) podían oírse, simultáneamente, en toda la sala (*Escritores duplicados* 4). Además, siendo que los autores son mexicanos, y el evento se realiza en París, se requirió los oficios de un traductor para las cuatro mesas. La mayoría de los dobles traspasaban los géneros y/o las edades. Mientras que la performance, paulatinamente, se fue vaciando: “La primera semana hubo dobles en escena. Durante la segunda semana se proyectaron videos de los dobles recitando los textos. Luego, solo imágenes” (Link, *Suturas* 263).

Del congreso no hay registros filmicos, pero sí un libro bilingüe: *Escritores duplicados / Doubles d'écrivains*. Allí se pueden leer los “temas” desarrollados por cada autor, un prólogo de Bellatin y un epílogo de Volpi que precisan ese y otros experimentos, y se nos muestran las fotografías del proceso de “entrenamiento”. En la portada del libro no se aprecia algún 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. También hay 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 vienen los diez textos. Después, 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. Este volumen no es un mero registro, es en sí mismo

⁴⁴ Los “dobles” o representantes no eran actores, sino personas con otros oficios ajenos a la escritura literaria y sobre todo con la actuación, lo que aleja la propuesta de una búsqueda por efectos dramáticos o performáticos. Una consecuencia de este notable congreso fue la publicación de *El pasante de notario Murasaki Shikibu* en 2011. Allí se relata cómo la escritora Margo Glantz se transforma en un oficinista o contador, oficio que ejercía su suplente en el Congreso de Dobles.

una acción plástica que replica el Congreso de Dobles, evento que Bellatin llama “Suceso de Escritura” en *Disecado* (19).



Ilustración 0-1 Sergio Pitoll entrenando a su suplente

El Congreso de Dobles constituye una experiencia que excede la práctica de escritura pero que sin embargo participa de ella como parte de su propuesta bajo cierta modalidad que habremos de revisar.⁴⁵ En principio, continuamos y ampliamos las consecuencias de la intuición de Jameson cuando analiza la frase de Hemingway (*Marxismo y forma* 47): es la forma de la escritura, con sus frases y vacíos, la que determina la elección de temas, personajes y hechos. Y si bien suscribimos en términos generales a las renovadas relaciones entre arte y literatura, o a las figuraciones del arte en la propia literatura (Ríos M., *Figuraciones del arte*), introducimos algunos matices para aportar un enfoque que permanezca en lo específicamente escritural al mismo tiempo que aporte definición a esa indiscernibilidad crónica entre lo escrito y los lugares (exteriores) en el Proyecto Bellatin, con la problematización que conlleva una práctica de inscripción simbólica, escritural, que se allega a los bordes de otras prácticas donde lo que prima es la plasticidad de las formas y la materialidad de las propuestas. El objetivo es construir

⁴⁵ Otra experiencia está en la relación de la escritura con el teatro, especialmente en la construcción de obras como *Poeta ciego* (1998) y *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), pero es un tema ampliamente trabajado y que citaremos aquí de modo lateral. Marina Cecilia Ríos ha indagado de modo muy productivo en la cuestión de si la práctica escritural del escritor mexicano incluye la generación y producción de vínculos estrechos con prácticas artísticas tales como el teatro y/o la performance, así como la dimensión que estas prácticas adquieren en las ficciones (Ríos “La escritura dinámica”).

un modelo de ruptura suplementaria, discreto y concreto, en función de algunos hallazgos de Walter Benjamin en sus estudios sobre el lenguaje, para conseguir de este modo quedarnos en el plano de referencia escritural, que es el que nos interesa precisar en su acontecer específico.⁴⁶

Los estudios benjaminianos que aprovecharemos son los relacionados a la traducción. Aunque la traducción aparece ya en un escrito de juventud (“Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” de 1916) Benjamin trabaja esa práctica en “Die Aufgabe des Übersetzers” [“La tarea del traductor”], el cual empieza a conjeturar desde 1921 y se publica finalmente en 1923 como prefacio a las traducciones al alemán que hace de *Tableaux parisiens* de Baudelaire. El trabajo, a riesgo de abusar con el resumen (o la traducción), se centra en la traducción literaria y afirma, en abierta oposición a la estética de la recepción, que aquélla no tiene por objetivo hacer comunicable el sentido de un texto en lengua extranjera. Benjamin desplaza a la traducción de su lugar secundario para proponerla como una exigencia propia de la obra. La necesidad de traducción está en la estructura misma de la obra a traducir: es decir, la traducción es un momento en la *vida* de la obra, vida que es más extensa que el objeto obra en sí y que cuenta con una temporalidad propia, confirmada siempre a posteriori. Benjamin llama supervivencia a esta duración. De este modo, sustrae la forma traducción a la historicidad en general, en la cual tenemos la contingencia de que una obra pueda ser traducida o no, y en la cual se presupone un sentido de la obra más o menos delimitado que puede ser comunicado a un lector específico. En su lugar, pone sobre la mesa la historicidad específica de la traducción y de la obra traducida, en la forma de una necesidad o de una organicidad, según la cual la obra tiene una vida póstuma en aquellas réplicas que son las traducciones.⁴⁷

⁴⁶ El enfoque de la intermedialidad no resulta suficiente para delimitar las características esenciales de la escritura de Bellatin. Por sus conclusiones de sumatoria, termina disolviendo la especificidad de la escritura bellatiniana en los arrebatos de un *performer*. Lo mismo vale para el enfoque *aspiracional* de Laddaga, según el cual “toda la literatura [del presente] aspira a la condición del arte contemporáneo” (“Teatros y escuelas” 14). La conjugación de la literatura con empresas como, por ejemplo, la EDE darían cuenta de un nuevo arte de la escritura que reniega de sus límites e injerencias. Estos ensayos, necesarios como son, siguen siendo productivos en lo relacionado a las prácticas extraliterarias, pero descuidan una literatura que sólo aspiraría a otras lógicas que aquellas que le corresponden. En este sentido, estos enfoques resultan más inmanentistas de lo que estarían dispuestos a asumir: para pensar en una literatura que incursiona más allá de sus propiedades deben presuponer, necesariamente, el escenario inverosímil de una literatura anterior que habría sido específica y que nunca se habría relacionado con otras artes y territorios.

⁴⁷ “Las traducciones no son las que prestan un servicio a la obra, como pretenden los malos traductores, sino que más bien deben a la obra su existencia. La vida del original alcanza en ellas su expansión póstuma

Según la lectura de “La tarea del traductor” que hace Paul de Man, la traducción pertenece a esa serie de prácticas lingüísticas que son esencialmente *derivadas* de actividades originales. Es decir, son prácticas que operan a partir de un lenguaje primero: así como la crítica literaria deriva de un texto literario o la filosofía deriva de la percepción, pero difiere de ella porque busca el valor de verdad de esa misma percepción, la traducción deriva de un texto original y no del significado que este último detentaría. Ahora bien, este modelo derivativo, siempre siguiendo la línea benjaminiana, no es imitativo o de semejanza. “No es un proceso natural: la traducción no se parece al original del modo como el niño se parece a sus padres, ni es una imitación ni una copia paráfrasis del original” (*Resistencia a la teoría* 129).⁴⁸ Es una relación problemática, porque el vínculo de la traducción se da con lo que del original pertenece al lenguaje y no al significado como correlato extralingüístico, de modo que no hay una continuidad “natural” como la que se da entre significado y lenguaje, sino que hay una deriva vinculada al original por la ruptura y el comienzo de una vida futura del mismo. Para Benjamin, la traducción no transforma un idioma extranjero en uno que podamos considerar como nuestro, sino que hace radicalmente extraño ese idioma que creemos que es nuestro (Jacobs, “The monstrosity of translation” 756). Extraño no porque la segunda versión se vea poseída o invadida por inflexiones del idioma original, sino porque es producto de la imposible captura total de la obra original: nos queda siempre una traducción fragmentaria, partitiva y metonímica, a través de la cual nos llegan los ecos del original, una escritura frente a la otra, sin comunicación (esto es, sin ligazón de semejanza). Más precisamente, Benjamin dice que la relación entre el significado y el lenguaje del original es estrecha como la que se da entre un fruto y su carozo, pero que el lenguaje traductor recubre aquel fruto entre los «amplios pliegues de un manto soberano» (*Ensayos escogidos* 117), apenas dejando escapar la luz. La traducción, a diferencia de la creación poética, no hurga en el fondo de la «selva idiomática», sino que se enfrenta a la muralla lingüística del original haciendo que resuene «en cada uno de los lugares en que eventualmente el eco puede dar, en el propio idioma, el reflejo de una obra escrita en

más vasta y siempre renovada” (Benjamin, *Ensayos escogidos* 112). Conviene señalar para este punto que cuando Benjamin habla de vida, está hablando de forma y viceversa (Berman, *La era de la traducción* 70).

⁴⁸ La referencia al lazo entre padre e hijo viene dada por el uso del término parentesco por parte de Benjamin. Berman también la aborda: “no se puede no pensar aquí en la relación que se instaura entre los progenitores y los niños. Esta relación consiste –para decirlo muy rápido– en que la ‘carne d mi carne’ es, al mismo tiempo, ‘otra carne’. Y no en vano Benjamin habla luego, a propósito de las lenguas, de un *parentesco sin semejanza*” (91). Desde el caso que nos ocupa, el Congreso de Dobles, también podemos sostener que entre los suplentes y los autores originales se performa también un *parentesco sin semejanza*.

lengua extranjera» (118). En este sentido, los *suplentes* del Congreso de Dobles de Escritores Mexicanos son una traducción-viva que se vincula de modo suplementario o *exergético* con el original –los autores reales– y que su ahora de reconocibilidad específica, su acontecer mismo, si bien llegó a generar cierto rechazo, corporizó el eco, en la propia voz y cuerpo de los dobles, reflejando la imagen de escritores en *otro lugar*. Esta acción artística hizo coincidir la separación radical entre autor y obra, unidos como fruto y carozo por el lector devoto, con la división entre un lenguaje de su traducción, siempre en términos de Benjamin. Para este, el original ya está roto, “muerto” (las traducciones “matan al original al descubrir que el original ya estaba muerto (De Man 130)), de modo que el objetivo de la traducción no es alcanzar la fidelidad del original, sino suplementarla. La traducción no completa el original como un fragmento que se ligue al recipiente roto de Benjamin, antes bien la traducción es el acto mismo de la ruptura: una vez que la traducción se instala, el recipiente orgánico original *aparece* como un fragmento que debe ser suplementado. Notemos el matiz temporal que nos interesa: no es que, *primero*, el original está fragmentado y la traducción viene, en un segundo momento, a colmar ese vacío; aunque venga luego, la traducción introduce el primer momento de la fragmentación del original. Como ocurre con aquel hipotético “archivo completo” al que no le falta nada: incluso en su exhaustividad material, una lectura posterior, presente, podría *abrir* el archivo mismo a partir de una posibilidad inédita.

A la luz de estas consideraciones teóricas, constatamos que el fragmento en Bellatin no es el residuo real de una totalidad o conjunto mayor de textos: como dejamos establecido antes, así sea pensable un “Universo Bellatin”, éste no está dado en ningún lugar sin la participación activa del fragmento en consideración.⁴⁹ El presente de escritura, en concreto un fragmento nuevo, lo reestructura al integrarse en su espacio. Se asemeja a cierta paradoja de lo viejo y lo nuevo: el fragmento emerge de él pero también tiene una autonomía total a partir de la cual vuelve a modificarlo en la misma medida en que se inserta en él. Es, para nosotros, cierta partitividad que opera en la escritura de Bellatin. Con la noción de lo *partitivo* se quiere dar cuenta de esta relación de Bellatin con el

⁴⁹ Para esta idea nos basamos en los trabajos fundamentales de Nancy y Rancière: “La fragmentación no es, entonces, una diseminación sino la dispersión que conviene a la siembra y a las futuras cosechas. El género del fragmento es el género de la generación” (Nancy-Labarthe, *El absoluto literario* 97); “Un fragmento no es una ruina. Es más bien un germen. [...] El fragmento es la unidad en la cual toda cosa fijada vuelve a introducirse en el movimiento de la metamorfosis. Desde un punto de vista filosófico, es la figura finita de un proceso infinito” (Rancière, *La palabra muda* 80).

fragmento de escritura, pero también con el régimen de racionalidad que esa escritura instaaura.

Introducimos una consideración más para determinar el concepto de lo *partitivo*: su procedencia gramatical. El nombre proviene de la lingüística que designa con él la propiedad de ciertos sintagmas nominales que denotan una porción de determinado conjunto.⁵⁰ La partitividad es una noción semántica que puede tener distintos correlatos formales. Como definición de construcción partitiva (Ninguno de mis gatos; La mitad de las magistradas; La mayoría de aquellos niños), puede adoptarse la siguiente definición: una construcción partitiva es una estructura bipartita, articulada en cabeza y coda, vertebradas mediante la preposición *de* (Brucart “Concordancia ad sensum”). La cabeza está formada por un elemento cuantificativo y la coda por un sintagma determinante encabezado por un determinante definido: el artículo definido, un posesivo, un demostrativo, etc. La coda expresa un conjunto de individuos (extensionalmente determinado, o presupuesto) del que la cabeza extrae un subconjunto propio de elementos (o impropio, por ejemplo, en el caso de la totalidad, donde el conjunto del que se extrae y el subconjunto extraído son coincidentes).

Esta noción de partitividad lingüística, junto a los análisis de Derrida y Benjamin, nos permiten la captura de una propiedad homóloga que funciona en más de una capa del proyecto bellatiniano. Así, en un nivel integral, para Bellatin la escritura es *un arte más*, es *parte* de un espectro técnico y sensible mayor. Así lo formuló cuando echó a andar la Escuela Dinámica de Escritores, espacio de encuentro no tradicional donde escritores y artistas de reconocida trayectoria sostenían discusiones acerca de teatro, guión y psicoanálisis, entre otras disciplinas.

Se trata de orientar a los escritores para que se ubiquen en las fronteras 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 experiencia artística como parte de un todo que no se fragmenta en cada una de las prácticas particulares (Bellatin, *El arte de enseñar a escribir* 9, el destacado es nuestro).

En un nivel poético-técnico, la escritura es una sesión de trabajo del propio Bellatin, que produce fragmentos que generan posteriormente un todo mayor, o que “se insertan al conjunto dando una sospechosa idea de totalidad” (Bellatin, *La escuela del*

⁵⁰ En las gramáticas del español, la noción de partitividad no suele ocupar un lugar relevante en la sintaxis, puesto que nuestra lengua carece de un artículo o un pronombre partitivo. Como es sabido, en otras lenguas románicas existen formas gramaticales específicas asociadas con esta idea (como sucede en francés, lengua en la que se suele hablar de un artículo partitivo e incluso de un pronombre personal átono partitivo *du/des*).

dolor 9). Y a un nivel más elemental, vinculado a la sintaxis, pululan en la escritura ciertas frases o fórmulas que la lingüística podría definir como partitivas o seudopartitivas. Emergen especialmente en las biografías o en zonas de relatos en las que se repone un registro similar al de la biografía, como es el caso del hombre inmóvil de *Perros héroes*. En *Jacobo reloaded*:

No existe nadie en el pequeño condado de Korsiakov que no conozca la taberna de Jacobo Pliniak, dice uno de los comienzos del libro. Todos saben que, a través de su única ventana, es posible apreciar el panorama que va desde el centro del poblado, con las torres del extraño y anónimo castillo como fondo, hasta la caseta que sirve de hito fronterizo (22).⁵¹

En *Perros héroes*:

Cerca del aeropuerto de la ciudad vive un hombre que, aparte de ser un hombre inmóvil - en otras palabras un hombre impedido de moverse-, es considerado uno de los mejores entrenadores de Pastor Belga Malinois del país. Comparte la casa con su madre, una hermana, su enfermero-entrenador y treinta Pastor Belga Malinois adiestrados para matar a cualquiera de un solo mordisco en la yugular. No se conocen las razones por las que cuando se ingresa en la habitación donde aquel hombre pasa los días recluido, algunos visitantes intuyen una atmósfera que guarda relación con lo que podría considerarse el futuro de América Latina. Este hombre suele decir, en su casi incomprensible forma de hablar, que una cosa es ser un hombre inmóvil y otra un retardado mental (9).

Más allá de la coincidencia parcial con las definiciones de la lingüística, nos interesa esta extracción o ya sustracción de un subconjunto propio de determinada totalidad. La novedad de Bellatin, en función de su relación con el fragmento de escritura, es la proposición de un subconjunto sin totalidad, o que en todo caso contribuirá a generar cierta totalidad o conjunto mayor. Las biografías que el escritor construye echan luz sobre esta característica extensiva a toda su obra: el género establece una *coda* que, al presentar la vida de un escritor o artista, puede sospecharse sobre su veracidad (“no hay testigos que puedan desdeñar el testimonio”). Y a esta coda el escritor enfrenta subconjuntos estrafalarios que entran en tensión con aquella veracidad genérica. En el mismo comienzo de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, puede leerse:

Lo extraño del físico de Nagaoka Shiki, evidenciado en la presencia de una nariz descomunal, hizo que fuera considerado un personaje de ficción. *Hay quienes dicen* que el nacimiento de Nagaoka Shiki presentó problemas debido a lo anormal de su nariz (11, el destacado es nuestro).

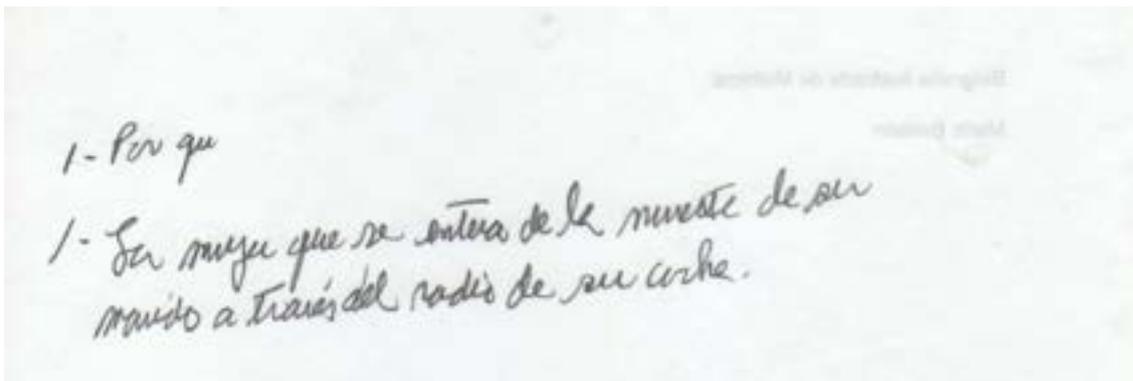
Cuando en *Biografía ilustrada de Mishima* se nos presenta al personaje de Morita, quien en la historia real del escritor japonés es quien se encarga de cercenar la cabeza luego del seppuku, se nos dice:

⁵¹ Este pasaje es una reescritura de *Jacobo el mutante* (2002), donde se halla en las páginas 21-22.

Sé que para nadie es un secreto que Mishima tuvo conocimiento siempre de quién le cortó la cabeza. Fue Morita, su amigo más cercano, quien cumplió de forma impecable las instrucciones que el mismo Mishima le impartió antes de tomar el cuartel donde ambos hallaron la muerte (51).

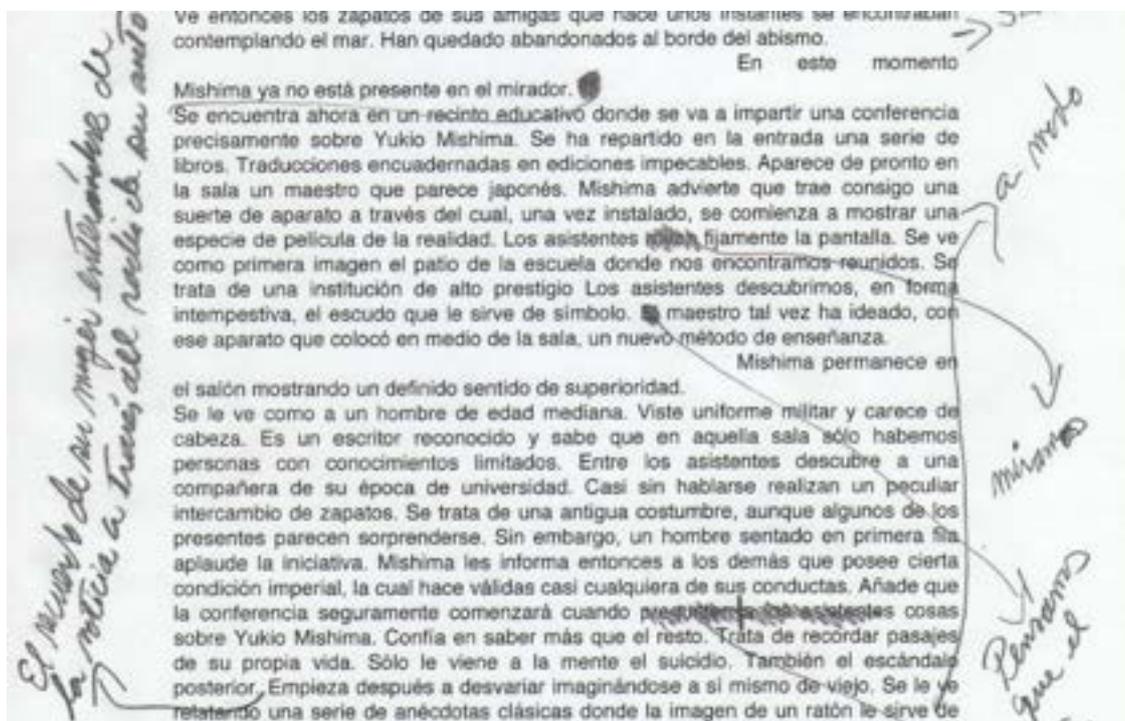
En el reverso del primer manuscrito de la carpeta 019, el manuscrito 019.01_V, puede leerse lo que parecía el comienzo de una lista abandonada:

- 1- Por qu
- 1- La mujer que se entera de la muerte de su marido a través del radio de su coche.



La frase es añadida al texto del manuscrito siguiente, el 020, al margen:

Trata de recordar pasajes de su propia vida. Sólo le viene a la mente el suicidio. También el escándalo posterior. **El recuerdo de su mujer enterándose de la noticia a través del radio de su auto.**



La frase persiste tal cual aparece en este margen en la versión publicada. Puede apreciarse que la primera vez que ocurre, la frase está escrita con lapicera en el verso de un manuscrito, de modo que tuvo un carácter separado con respecto al texto y que el escritor la dejó anotada para que formase parte del relato. La segunda inscripción de la frase está en lápiz negro y al margen del manuscrito siguiente: pertenece a otro momento de lectura en el que el escritor le encuentra un lugar en la superficie del texto. Esta búsqueda de un lugar a la frase no le resta extrañeza: aún cuando se la lee en la obra publicada no pasa desapercibido el hecho de que remite a un *recuerdo imposible* de Mishima, un recuerdo que no podría haber tenido porque, primero estaba muerto, y aún así no podía estar allí cuando la mujer oía la noticia en el auto. En este caso estamos, desde luego, ya fuera del dominio conceptual de la lingüística y más cerca de la lectura que hacemos de la traducción en Benjamin: la escritura como adición de fragmentos no derivativos, como suplementos que instauran y complican una totalidad siempre especulativa o espectral. Como los suplentes en el Congreso de Dobles Escritores, sólo nos llega una *parte* del todo. Surge, entonces una pregunta, que nos devuelve a la pregunta inicial: ¿puede afirmarse que hay una “continuada extensión de la existencia lingüística” en el Congreso de Dobles? O, que es lo mismo, ¿es posible escribir por otros medios? ¿Es posible considerar el Congreso de Dobles como un “Suceso de Escritura”? Proponemos añadir un axioma o mantra como los proporcionados por el autor: “escribir *antes* de escribir”. Esto es, antes de la actividad (particular-fáctica de escritura o de *performance*) está el acto de reestructurar, de disponer la *mesa*⁵², el terreno de determinado universo simbólico en el que se inscribirá aquella actividad. Este axioma nos permite saltar sin accidentes de la escritura al de los “sucesos de escritura”, porque ya sea que se diga que realiza una escritura, instalación o “acción artística”, Bellatin realiza una operación formal donde ya encuadra la propia realidad al fijarse en un límite, en una pregunta: ¿se va a ver al autor o se va a escuchar las ideas del mismo? No es un tema nuevo para el autor; en años recientes ha tenido una formulación más específica: la relación entre autores y sus obras. En *Disecado* el “autor Mario Bellatin”, que se le aparece al narrador sentado al borde de la cama, afirma que con el Congreso de Escritores había descubierto que “las obras y sus

⁵² Aquí me refiero a la “mesa de montaje” sobre la cual Raúl Antelo comienza su indagación sobre el objeto de la arqui-filología en *Arqui-filologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento* (2015). Acudiendo al prefacio de *Las palabras y las cosas*, Antelo recuerda que falta el “espacio común” entre lo caótico de las cosas, “lo imposible no es la vecindad de las cosas, sino el sitio mismo en el cual podrían ser vecinas” (9). “Escribir *antes* de escribir”, en este sentido, es *haber postulado* tal espacio provisorio, ficcional, para que se encuentren las cosas heterogéneas.

autores se encuentran situados cada uno en espacios diferentes: alternos y contemporáneos, pero desfasados de una unión tal como la podrían percibir los demás” (20). Casi una década antes de esta “acción artística”, en la novela *Poeta ciego* (1998), luego de que el líder de la secta u organización guerrillera fuera asesinado por su esposa, entre los fieles de la secta surge el siguiente dilema: ¿Se debía castigar con la muerte a la Esposa del Poeta ciego, su viuda asesina? ¿No se convalidaba el “crimen” del Poeta Ciego, quien violó los tratados sobre el Celibato Obligatorio, de creación propia y donde prohibía expresamente las relaciones sexuales? La Profesora Virginia y el Pedagogo Boris seguirían la doctrina, el Principio de Celibato Obligatorio, mientras que otra facción, liderada por el Hermano de Gafas de Cristales Gruesos, sostendría la figura del líder asesinado, intachable pese a todo (*Poeta ciego* 45-46). Entonces, otra vez: ¿se sigue al hombre o mujer o se sigue a sus ideas? ¿Autor u obra? El problema está escrito en esa novela publicada en 1998 antes de haber sido “escrito” en el Congreso de Dobles. Esto no significa que cierta idea en *Poeta ciego* haya sido recuperada por el autor conscientemente o no;⁵³ verificar esto no es tan interesante como el hecho siguiente: un mismo tema o problema (la relación entre el autor y su obra) que aparece en un escrito ficcional es llevado a la realidad por el autor, *traducido*, aunque sea mediante las formas de una “acción artística” y mediante un suplemento que compromete autores, dobles, y la propia institución literaria para dar cuenta de la *muerte* del original (el autor).

1.6. La *eclosión* de la Escuela Dinámica de Escritores: una coreografía en la frontera

La Escuela Dinámica de Escritores (en adelante EDE), que Bellatin creó y dirigió desde el año 2000 hasta el 2009, es otro tipo de lugar en la empresa bellatiniana y funcionará en este trabajo como paradigma de lectura para su escritura. La EDE funcionó en la Ciudad de México y consistió, como ya adelanté, en un espacio de encuentro no tradicional donde escritores y artistas de reconocida trayectoria sostenían discusiones acerca de teatro, guión y psicoanálisis, entre otras disciplinas. No existía un currículum determinado, tampoco niveles o etapas de desarrollo para los alumnos. Los maestros variaban cada nueve semanas y la literatura en sí no se presentaba como centro de

⁵³ Afirma el autor en una reciente entrevista: “El ‘Congreso de dobles de escritores’, no fue una ocurrencia del momento, provenía desde mis orígenes de escritor, que me hacían preguntarme sobre la importancia del autor. Es el autor quien echa luz a los textos o los opaca, es la complementariedad de parte de la presencia física del autor” (Bellatin, “Mantener el no tiempo”).

discusión, como sí lo hacían, en cambio, cuestiones de danza, fotografía o artes dramáticas. Entre los maestros de la Escuela se pueden mencionar a artistas como la compositora Marcela Rodríguez, la fotógrafa Ximena Berecoechea y la psicoanalista Laura Benetti. La mayor parte de sus reuniones se llevaban a cabo en el espacio de la Casa Refugio de Citlatépetl, una asociación que brinda el espacio para numerosos eventos literarios, al tiempo que es un proyecto habitacional para escritores perseguidos o amenazados en sus países de origen. Los talleres, no obstante, podían trasladarse a otros lugares, como el estudio del escritor Sergio Pitol en las afueras de la Ciudad de México.

La experiencia de la EDE funcionó bajo esta idea de hacer *dinámica* la frontera entre escritura y las otras prácticas artísticas. Se buscaba, en concreto, que los alumnos participaran de aquellas formas y potencias previas que las convenciones literarias enmascaraban. En pocas palabras, se buscaba que cada alumno aprendiera su propio paso de danza.⁵⁴ Pero antes, Bellatin vaciará a la escritura de sus pretensiones. En el frontispicio de semejante institución, Bellatin escribe: “sólo hay una cosa que no se puede hacer: escribir”. La escritura, contenido de enseñanza, simplemente no está, o por lo menos no está ahí donde la buscamos. Puede afirmarse que la enseñanza de escribir, sin la escritura como contenido, ocurre a nivel de la forma misma de la enseñanza: la fórmula “la escritura es un arte más” (Bellatin, *El arte de enseñar a escribir* 6) habilita el desvío del discípulo por los territorios o experiencias con otras artes. Entonces, la escritura tendrá su *lugar*, pero en otra escena: “La escritura que se realice en ella será únicamente la inducida para buscar cierta finalidad, una suerte de simulacro de la escritura verdadera, la que se llevará a cabo dentro del espacio paralelo, íntimo, secreto, que los ochenta cursos que ofrece la escuela ayudarán a crear” (12).

Además, la idea de que escribir es “un arte más” transforma el lugar de esta práctica, al otorgarle un estatus *partitivo*: la fragmentariza, la considera parte de un todo y le exige que vuelva a la fila con las demás prácticas artísticas como una más, negándole también esa atribución mal habida que tienen los escritores para hablar con autoridad de asuntos no escriturales.⁵⁵ Recupero la frase ya citada:

⁵⁴ Vista hoy, la empresa fue muy ambiciosa porque apostaba por la ocurrencia de la transmisión pedagógica de lo propio intransmisible. ¿Cómo enseñar la singularidad de la propia relación con una práctica a un otro que, además, se encuentra ubicado en otra práctica? Luego de una década, la propuesta de clase de la EDE despierta la pregunta que Badiou se hace sobre las vanguardias en su persecución del gesto en detrimento de la obra: “¿se puede anotar rigurosamente una coreografía?” (*El siglo* 199).

⁵⁵ “Me sorprende que los escritores quieran opinar de todo” (Bellatin 2018).

Se trata de orientar a los escritores para que se ubiquen en las fronteras 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 experiencia artística como parte de un todo que no se fragmenta en cada una de las prácticas particulares (*El arte de enseñar a escribir* 9, el destacado es nuestro).

Este aspecto partitivo de la escritura bellatiniana que, al mismo tiempo, se manifiesta como prescripción para los alumnos de la EDE, le permite a Bellatin trabajar su arte como un *gesto de eclosión* que sería previo a las estandarizaciones de la práctica, por medio de un avance sobre territorios que le son ajenos pero que a la vez o por eso mismo dan cuenta de ella de una forma novedosa. Así pues, hay un encuentro con la otredad como experiencia (Jay, *Cantos de experiencia* 20), en concreto, con formas de construcción foráneas (pintura, arquitectura psicología), pero que a pesar de ser exteriores a la propia escritura se convierten en una suerte de interioridad en tanto están contenidas en los dinamismos internos propios de cada práctica de escritura, especialmente en el espacio de reflexión propuesto por la EDE.

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 acatara 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 (*El arte de enseñar a escribir* 10).

El funcionamiento de las artes en la EDE no viene a permitir una expansión de la escritura, de modo que habilitaría experiencias intermediales o experimentaciones de cruces artísticos. Antes bien, estas disciplinas vienen a colocarse en un frente a frente con la escritura para que esta refleje su propia alteridad. Configuran una instancia de exterioridad que *testifica* los límites no conocidos de la escritura; y pese a algunas convicciones del escritor mexicano en torno al conjunto de las artes como un Todo, lo que se pone en funcionamiento no es la unión que disuelve diferencias y bordes, sino la frontera, el vis-a-vis entre heterogéneos. Es este sentido la EDE es un paradigma de lectura de la producción literaria y no literaria de Bellatin, en la medida en que su lógica de funcionamiento ya está activa en la creación literaria más personal y menos colaborativa del autor. En *La realidad que intenta parecerse*, una publicación reciente, el escritor señala los lineamientos temporales que persigue en el trabajo con su escritura en función de sus homologías con otras prácticas artísticas:

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 a la realidad, en un tiempo propio. Por eso tengo en común con la gente de las artes escénicas, bailarines o coreógrafos, transitar en el tiempo. No estamos frente a un arte fijo, como la fotografía o la pintura.

Nosotros somos quienes creamos el tiempo (Bellatin, *La realidad que intenta parecerse* 14).

Este espacio separable de la realidad, que surge o tiene su propia temporalidad, es el que se propicia en la EDE, para que el alumno recorra y, para parafrasear al escritor Carlos Ríos, pase por ese espacio [el de otras prácticas] pero que se construya, sin embargo, una escritura. En ese mismo libro, comenta una experiencia particular que tuvo con una de las proyecciones del “Cine-vivo”. Ésta consiste en una película grabada junto a estudiantes de cine, con imágenes del vecindario del escritor mexicano. Mientras la película se proyecta frente a los espectadores, el escritor, sentado junto a la pantalla, lee un texto que, por lo general, es un fragmento de *Salón de belleza* (1994), *Kawabata, la escritora, el filósofo travesti y el pez* (2015), o incluso algún borrador de *Carta sobre los ciegos para uso de los que pueden ver* (2017).⁵⁶ Cuando se realizó una proyección en Stanford, EEUU, la diferencia idiomática supuso un desafío ya que el escritor se negaba a hablar en inglés o colocar subtítulos en la película, lo cual hubiera dejado de lado su papel y le hubiera quitado el atributo de cine-vivo a la película. Entonces recurrió a una aplicación del celular que traduce inmediatamente lo que el orador dice en otro idioma que el que entiende la audiencia. Esta solución regocijó al escritor:

La sala se convirtió entonces en una puesta en escena. Algo similar a lo que ocurrió en el templo cuando el perro sentado inmóvil en el altar se enfrentó a los asistentes. Me pareció genial esta transformación que no hubiera imaginado. En la sala estaba la pantalla gigante, o leyendo en el celular, y los espectadores leyendo en sus propios celulares. Hubo en la proyección, entonces, una especie de ritual. Me hubiese gustado que durante el trance del perro alguien entrara de pronto y se preguntara sobre lo que estaba ocurriendo: un grupo de personas en una iglesia barroca adorando a un perro era lo que aparecía en ese momento. Los adoradores del altar, el animal inmóvil. Escena que aparece del misterio y se ignora su destino. Eso insólito me parece que tiene una fuerza muy grande. Superior, en todo caso, a lo que solemos apreciar enmarcado en una lógica definida. Un instante cuyo devenir estuvo ya predeterminado. ¿Cómo puede ir llegando el tiempo que ahora les propongo? Será por una necesidad, por todo el tiempo por hacer... (...) Estos puntos, llamemos de lo insólito, son los que yo trato de encontrar en mis libros, siento que ahí es donde está el quiebre, el juego, la opción del arte, y siento también que hay una fuerza que impide que eso ocurra, la academia, en el caso de la literatura los estudios universitarios (16-17).

Estos “puntos de lo insólito” escenifican una conjugación del azar y de la *provechosa* necesidad de la obra que, a pesar o más bien en virtud de la heterogeneidad de sus materiales, da lugar a que se produzcan esas relaciones o constelaciones de sentido y que, según el escritor mexicano, son “quiebres” que la academia y los modos estandarizados de recibir arte y literatura tienden a opacar, a desestimar. Estas disposiciones de la alteridad requieren su propio tiempo, que no es el físico o cronológico,

⁵⁶ Abordaremos el “Cine-vivo” con mayor detenimiento en el capítulo 4.

como se puede entender en lo señalado por Bellatin. Bien pueden no ocurrir. La EDE se propuso, en este sentido, como un espacio para que se produzcan estos milagros o “puntos de lo insólito”: tuvo la forma de una escena teatral (Laddaga, “Teatros y escuelas” 129), pero sin guión premeditado, sino como una suerte de *anábasis* griega, un punto donde se conjuga, a la vez, rigor y desvío, y que si bien puede implicar una trayectoria con una meta más o menos definida, no repite caminos previos; inventa el camino sin saber si efectivamente es el óptimo.

Finalmente, hay que rescatar la idea de frontera hacia el interior de la escritura de Bellatin, como hicimos antes: si es posible fijar una “frontera”, o un narrador en una situación límite, es porque primero se ha llevado el lenguaje a su frontera, a ese espacio “donde el lenguaje nunca es demasiado poco, y tiene siempre demasiadas posibilidades para expresar lo que se quiere expresar” (Bellatin, “Hay como una búsqueda constante”). En este sentido, el hecho de que la lógica de la EDE, implicada en la práctica escritural de Bellatin, promulgue la emergencia de quiebres, milagros o “puntos de lo insólito”, es posible en la medida en que ella misma está *quebrada* y está en una zona *fronteriza*: si una práctica artística debe concentrarse y esperar estas ocurrencias, será siempre en función de una discriminación hacia el interior de su dominio. En fin, no todos son quiebres: ¿qué es el resto de la literatura o de las puestas en escena que no generan tales milagros? La cuestión será reformular la relación que se establece entre esos milagros y la escritura así como la temporalidad en que se producen. Bellatin se maravilla ante estas presencias azarosas que su escritura posibilita, por lo general cuando es llevada más allá de sus límites, pero debe recordarse que esos puntos insólitos ya operaban en aquella etapa en la que escribe novelas como *Efecto invernadero* o *Salón de belleza* cuando escribía bajo condición de anécdotas insólitas. El escritor encontraba una *división* en ese conjunto uniforme de lo que llamamos “realidad”: un quiebre, un punto que no podía asimilarse a las reglas del mundo imperante. Podía ser el destino miserable de un poeta que hizo época, un caótico pero ordenado sistema social como el que encuentra en Cuba, la existencia de algo así como un moridero. Para el escritor, estos puntos funcionan como causa para la escritura, como preguntas sin respuesta que en su misma apertura permiten la construcción literaria. “Bellatin escribe para preguntarse cosas” (López Alfonso, *Mario Bellatin: el cuadernillo* 59). Esto es lo que formulamos como “escribir *antes* de escribir”: la realidad fuera de la escritura llevada a su frontera por medio de la captura de lo absurdo de la formulación de una pregunta sin respuesta.

No me pregunto si tomo o no personajes de la vida real, ni si esos personajes son creíbles y si tienen fuerza, ni me cuestiono si una escena es difícil de escribir. Se trata más bien de cuestiones más abstractas, de dudas que precisamente no he podido resolver después de *mis lecturas tanto de la realidad, de las manifestaciones artísticas como de aquello que no tiene forma ni tiempo ni lugar*. De cuestiones del tipo ¿qué pasaría si en un relato se enfrentaran la belleza y la muerte?, ¿será posible hacer la traducción de un libro inexistente?, ¿puede un autor haber escrito una obra en un lenguaje que no existe? Asuntos de este tipo, me parece que mientras más absurdos mejor (Bellatin, *Condición de las flores*²³, el destacado es nuestro).

Esto es lo que formulamos como “escribir *antes* de escribir”: la realidad fuera de la escritura llevada a su frontera por medio de la captura de lo absurdo o de la formulación de una pregunta sin respuesta.

2. Una retórica de lo imposible en *Poeta Ciego*: personajes y otros subconjuntos partitivos

¿Qué clase de espanto ha sido capaz de generar una escritura semejante?
(Bellatin *Biografía ilustrada de Mishima*, 49)

2.1. Nombrar, mostrar, actuar: escribir sin sangre en las manos (danzar)

La novela *Poeta Ciego*, de Mario Bellatin, es uno de los textos más oscuros y difíciles de transitar de la obra del autor mexicano. Publicada en 1998, pero comenzada en gran parte desde 1993, relata la creación y violenta evolución de una organización político-religiosa que, liderada por un poeta no vidente, pronto adquiere los rasgos de lo que hoy entenderíamos como una agrupación fundamentalista inmersa en una lucha fratricida, una batalla interna por el Poder. La edición de 1998 comienza con la narración del episodio de los Universales, una suerte de reescritura de *Salón de belleza*. Según se lee en el “cuadernillo de las cosas difíciles de explicar”, texto donde el Poeta ciego consigna sus enseñanzas, existe una Ciudadela Final donde se confina a los contagiados de cierta enfermedad terminal. Los Universales son jóvenes de la periferia urbana de las ciudades que se acercan a la Ciudadela Final llevando medicamentos que intercambian por sangre infectada que es proporcionada por los propios reclusos. A este relato, insular y fragmentario, le sigue la historia del origen del Poeta ciego¹. Según se narra, el poeta fue recogido por una familia de pescadores y visitado por las habitantes del puerto en virtud de la sabiduría que el niño ya detentaba. A los nueve años dicta su primer poema y luego emprende un peregrinaje por la costa del país. Al llegar a la ciudad capital, su nombre aparece reconocido en todos los diarios de la ciudad. Ingresa a la universidad más importante del país. Una pareja adinerada, precavida por las noticias del joven pródigo, lo

¹ Tuvo una reedición en Buenos Aires, a cargo de la editorial Mansalva en 2010, con grandes modificaciones: el relato de los Universales es elidido y la novela comienza con los orígenes del Poeta ciego. El “cuadernillo de las cosas difíciles de explicar”, de donde se saca el relato de los Universales, también desaparece. La lucha por el poder de la organización también pierde relieve aunque continúa su desarrollo. Por ejemplo, cuando se narran los orígenes del líder, en la primera edición la división de facciones ya aparece mencionada: “Los Antiguos Hermanos sostenían que lo encontraron dormido en una cueva habitada por lobos marinos, y los Nuevos que dentro de una cesta flotando en alta mar” (*Poeta ciego* 1998, 15). En la edición de Mansalva, en cambio, se lee: “Algunos sostenían que lo encontraron dentro de una cesta flotando en alta mar, y otros que dormido en una cueva habitada por lobos marinos” (*Poeta ciego* 2010, 7-8). Los Universales sí figuran en *Lecciones para una liebre muerta* (2007), donde forman parte, todavía, de la narración de *Poeta ciego* recolectada en este libro, y *El libro uruguayo de los muertos* (2012), donde integran otra línea narrativa. Cabe agregar que la edición de Mansalva reproduce la que aparece en *Obra reunida* (2013), pero el autor consideró que esa edición se debió a un error en el envío de los archivos, siendo la edición de 1998 la que reconoce como autorizada.

adopta creyendo reconocer en el poeta a un hijo secuestrado años atrás. Ya instalado en la ciudad, y con refuerzo de los nuevos padres, funda una Organización que conforma y observa enseñanzas, reglas y prácticas impartidas por el poeta y, más adelante, continuadas por su ayudante-esposa Virginia y un profesor llamado Pedagogo Boris, quienes lo reemplazarían luego de su muerte. El Poeta ciego es asesinado por su esposa, luego de que ésta lo encontrara teniendo relaciones sexuales con la enfermera que lo cuidaba. Queda indeterminada la cuestión de si lo que movió a Virginia fueron los celos o el hecho de que el Poeta ciego, al mantener relaciones sexuales, estaba violando explícitamente sus propias enseñanzas. Luego de la muerte del Líder, la lucha fratricida en la organización se torna violenta y adquiere atributos legales y hermenéuticos: ante la ausencia del Padre y de su Palabra, sólo quedan *intérpretes* (utilizo esta palabra en los dos sentidos que tiene: como traducción-transmisión de un lenguaje a otro y como personaje que interpreta papeles dramáticos). Así, la viuda del Poeta, quien lo asesina, y otros miembros más leales al líder muerto, conforman facciones que decidirán si el camino a seguir es idolatrar al hombre en sí mismo u honrar su palabra, su obra y pensamiento.

Poeta ciego presenta diversos aspectos que la singularizan en la producción bellatiniana. Uno de ellos consiste en el hecho, admitido por el autor, de que la organización descrita en la novela está basada en Sendero Luminoso, organización terrorista que desde 1980 hasta aproximadamente 1992, cobró la vida de más de 30 mil personas en el Perú². El segundo aspecto es un hecho de archivo: al menos una tercera parte de los papeles de trabajo del escritor, conservados en la Universidad Nacional de La Plata, está conformado por manuscritos de esta obra. Si bien es una de las novelas más extensas del autor, es notable que sea la que más trabajo evidencia o que, por lo menos, sea la que mejor se conservó a lo largo del tiempo, lo cual no es un dato menor. A esto, debemos añadir el contexto de producción de la novela: el campo literario en el Perú de aquellos años. En una entrevista, Bellatin afirma:

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,

² De acuerdo con la Comisión de la Verdad y Reconciliación, comisión peruana encargada principalmente de elaborar un informe sobre la violencia armada interna vivida en el Perú durante el periodo de los años 1980 y 2000, Sendero Luminoso provocó durante el conflicto armado la muerte de entre 31.331 y 37.840 personas en aquel periodo.

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 (*Mario Bellatin, un escritor de ficción* 7).

En esta declaración puede comprobarse la existencia de una serie de rechazos, que van desde lo ético a lo político y hasta lo estético, y que conforman la dirección de una poética personal del autor. Conforman una serie de imposibilidades para la escritura y para el autor: la imposibilidad de nombrar, de mostrar y de actuar. La primera se relaciona con la imposibilidad estética de retornar al realismo, el practicado por los llamados “escritores sociales”; la segunda es la imposibilidad de competir con los medios productores de imágenes, los medios masivos de comunicación; y la última es una imposibilidad política que trasciende al escritor y alcanza a cualquier sujeto, y es la imposibilidad de actuar, la impotente disyuntiva de quedarse callado o, como dice el escritor, “agarrar un arma”. En síntesis, podríamos afirmar que el problema que el autor busca resolver en *Poeta ciego* se identifica con la siguiente pregunta que anuda los tres impasses: “¿Cómo nombrar la violencia sin hacer realismo literario o denuncia política?” y “¿Cómo hacer literatura y con qué derecho luego de tantas muertes?”. En este sentido, la escritura de *Poeta ciego* está marcada por una fuerte tensión que la singulariza dentro del proyecto literario de Bellatin: es una obra convocada por una gran urgencia exterior como nunca se registrará en obras posteriores, pero al mismo tiempo es una obra que el escritor no entregará a prioridades ajenas a su programa escritural, que en ese momento ya solidificaba sus bases.

Aquí privilegiaremos la imposibilidad de nombrar para abordar la cuestión de *Poeta ciego*. Esta dificultad no quiere decir que aquella violencia se manifiesta con tal intensidad que ninguna retórica puede absorberla, sino que, como dice más arriba en relación a los escritores de los sesenta y setenta, el espacio entre “reivindicación” y realidad se anuló por completo dejando la idea en toda la magnitud de su *presencia* y sus consecuencias.³ En los términos de la escritura literaria de Bellatin, se relaciona con la labor bajo la tutela de una idea que desde el principio dirija el proceso o que, en otras palabras, exija a la escritura su servil traducción. El cotejo con el espacio de la política,

³ No se deduce de la deriva teórica que desplegamos aquí un acuerdo con lo afirmado por el escritor: es apresurado el vínculo entre lo ocurrido en Perú y las reivindicaciones políticas consignadas por algunos escritores del *boom*.

si es posible delimitar tal esfera, tiene por objeto dar realidad a procesos abstractos y especulativos como los de la creación imaginaria, como también mostrar el funcionamiento en la realidad de abstracciones y conclusiones especulativas, todo aquello que corresponde a la política. En todo caso, el “actuar” bajo una idea o principio rector, que está completo y no es *una parte más* del cuadro de operaciones, sólo puede terminar en violencia y forzamiento de aquella realidad o escritura que sólo le serviría de cuerpo auxiliar. Es el peligro de lo que Nancy llama “suprarrepresentación”: una presencia integral que aniquila toda posibilidad representativa misma porque es un relevo simbólico cuyo objeto, intención o idea se cumple íntegramente en la presencia manifestada (*La representación prohibida* 45-46). En los términos de Bellatin, siempre y cuando se esté de acuerdo con su razonamiento, la Idea de la revolución aparece en toda su cruenta gloria en las aldeas campesinas del Perú. Esto no implica la negación de toda idea política en su obra, como sí el rechazo a una idea o sentido cerrado, sea en política como en el arte. En todo caso, la idea es *una parte más* y Bellatin sólo está siendo consecuente con este proceder partitivo que intentamos, a su vez, separar de su praxis escritural.

Estas especulaciones tienen grandes consecuencias para el trabajo de Bellatin con el personaje.⁴ Esta categoría ha sido leída de diversas formas, pero se destacan dos en especial. Un enfoque hace hincapié en esa indiscutible condición fronteriza, marginal, que tienen algunos personajes bellatinianos. Se da cuenta de seres que transitan entre la belleza y muerte, lo humano y lo animal, sujetos poscoloniales “entre-lugares” que constituyen un híbrido, que ponen en evidencia un cierto estado de metamorfosis (no paran de transformarse a causa de diversas enfermedades o simplemente por envejecimiento) y que existen, se desarrollan, a partir de una falta inicial (la privación de un brazo o una pierna, el padecimiento de la ceguera, la imposibilidad de procrear, la pérdida de un hijo, etc.).⁵ En esta constatación imaginaria no se descuida el análisis textual, que por lo general vincula la forma narrativa con la condición de estos personajes:

⁴ Recupero una cita del autor relevante para este punto: “La escritura se me presenta como un todo donde no caben las distinciones absurdas –personajes, trama, contexto, etc.– que cierta academia ha tratado durante años de establecer, quizá porque etiquetando las cosas les sea más fácil entenderlas –tarea imposible incluso para el propio autor–, para finalmente tratar de destruirlas, que es lo que suele suceder con lo clasificado” (“Yo, creo, soy un señor que escribe”).

⁵ “La obra de Mario Bellatin configura una poética de la desolación en la que los cuerpos traspasados por enfermedades, exilios y muertes traman recorridos dentro de un espacio controlado extremadamente por el Estado y sus guardianes (los mismos ciudadanos que han internalizado con rigor tal disciplinamiento)” (Quintana, I., “Escenografía del horror” 488). Este enfoque tiene derivados en función del carácter de la “transformación”: por ejemplo Íñiguez (2018) y Cherri (2018) se detienen en la corporalidad masculina y

En *Flores*, la única verdad es el fragmento. A los cuerpos rotos y desmembrados de los personajes les corresponde la fragmentación de la materia narrativa, una serie de historias paralelas y multilaterales que confluyen en una carambola de soledades apenas iluminada por la enfermedad (Tarifeño, “*Flores* de Mario Bellatin”).⁶

El otro enfoque sumerge aquellas corporalidades en el fondo oscuro de la textualidad. Para Palaversich, los personajes son “significantes vacíos que existen solamente en la superficie del texto, apuntando al hecho de que son producto de ficción, una invención del texto y no copia de una identidad extra literaria” (“Apuntes para una lectura” 33). Los personajes quedan reducidos a mera *función* narrativa, a un recurso para la continuación de la escritura. En este caso también se relaciona la forma del personaje con la narración, pero se dice que tanto personaje como trama se ordenan en sintonía de la deconstrucción narrativa por parte de Bellatin:

La identidad fluida, superficial y desarticulada de los personajes bellatinescos refleja la desarticulación narrativa y teleológica del texto postmoderno. El personaje, junto con otro elemento esencial de la narrativa realista, la trama, son significantes que flotan libremente en la narrativa de Bellatin, en un infinito juego libre derridiano cuyo sentido es *always already deferred* (33-34).

Nuestro camino será colocarnos en cierto espacio fronterizo entre ambos conjuntos de lecturas críticas, sin llegar a la oposición pero tampoco a la concesión total. En cierta medida repetimos el gesto apuntado en la Introducción de este trabajo y nos colocamos *ante la puerta* de esta disyuntiva no siempre explicitada, sin elegir o eligiendo ambas rutas de lectura: hay cuerpos mutilados, fronterizos, y a la vez eso es requerido por cierto lenguaje llevado a su extremo, *cercenado* de sus posibilidades expresivas. En este sentido, abordaremos las primeras impresiones que suscitaron los libros de Bellatin, para echar luz sobre la novedad de una propuesta no siempre visible luego de tantas publicaciones y experiencias literarias.

En su archivo radicado en la ciudad de La Plata, Argentina, se conserva un cuadernillo de tapas rojas, anillado, donde el escritor recolectó afirmaciones publicaciones dedicadas a su obra por esas fechas (Véase en el Anexo). Lo interesante de esta colección son las lecturas que se hacen de una obra que todavía no ha revelado su interés por personajes marginales ni se ha entregado al deslizamiento significativo posmoderno. Así, en la revista *Somos* el escritor señala por dónde pasa la acotada pero

su resignificación a través del cuerpo enfermo, el que sale de la norma, el que “se percibe desde los sentidos y su relación sexo-genérica” (Cherri, “Un nuevo vacío para la loca” 48).

⁶ Klein Jara (2020) también homologa la presentación de estos cuerpos con la forma de la narración. También sostenemos esta comparación siempre y cuando se privilegie la lógica formal, de la escritura, de la cual dependen aquellos cuerpos y partes.

potente empresa de escritura: “Creo que actualmente no hay lugar para la retórica. Pero tampoco podemos competir con los noticieros de la televisión”. Es decir, no hay lugar para el realismo comprometido (que fracasará en su competencia con la televisión), pero afirma que tampoco hay lugar para el lenguaje florido, en una proposición que recuerda a la que hiciera Adorno sobre que “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” (*Prisma* 29). En otra entrevista, insiste con este vínculo entre situación y lenguaje:

Pienso que la época, la situación por la que atravesamos, no da lugar para la retórica. He querido que la forma vaya con el contenido, y creo que la utilizada es perfecta para estos personajes que están encerrados en sí mismos y que son tan enigmáticos. Aunque suene ingenuo, estoy como creando una especie de pre-historia literaria de mí 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 hacían los juglares. Solamente cuando no pueda decir las cosas de otra manera podrá aparecer un diálogo, un adjetivo o un lenguaje más amplio, más abierto (*El comercio Cultural* 12).

Nos interesa destacar la penetrante conciencia del autor con respecto al lenguaje que debe utilizar, y por ende de su presente, pero también la conciencia de estar en una etapa temprana de su empresa literaria, lo cual no significa que tenga una esquema premeditado que ofrezca tributo a una lectura teleológica de la cuestión, sino que más bien *se sabe que no se sabe* lo que seguirá, y que “cuando no pueda decir las cosas de otra manera podrá aparecer un diálogo, un adjetivo o un lenguaje más amplio”. Es decir que no hay una posición de metalenguaje que domine la situación: está abierta la puerta al cambio a partir de impasses estéticos e históricos. Por el momento, estas formas elementales le bastan para generar el efecto contrario, el de riqueza en la construcción. En la primera página del cuadernillo rojo se registra una serie de reseñas de *Efecto Invernadero*:⁷

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 Garay. (Garay, “Estética del distanciamiento” sp).

La reciente novela de Mario Bellatin, *Efecto invernadero*, inicia en el Perú una vertiente literaria de corte descriptivo-psicoanalista 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

⁷ Estas notas aparecen consignadas en el apartado bibliográfico. Además, en razón de su escasa circulación, se las reúne en el Anexo como aporte para futuros estudios dedicados al autor.

vayamos más allá de los nombres y de los mecanismos mentales que nos piensan” (Mujica Pinilla, R. “Bellatin: vanguardia tormentosa” sp).

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 (Medo, “El efecto de Bellatin” 53).

A través de sus apretadas 50 páginas, se hilvana una historia en que las pasiones y dramas se sus protagonistas van erosionando una atmósfera fantasmal que, en esas 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 (Betanzos, “Reseña de Efecto invernadero”).

Las impresiones registradas sobre la segunda novela de Bellatin coinciden, palabras más palabras menos, en entenderla como una obra cuya fuerza sale de un lenguaje acotado, sin retórica, y que responde de este modo a una “nueva exigencia contemporánea”: la de adentrarnos en la realidad “saliendo de ella”, porque “no hay realidad mientras no vayamos más allá de los nombres y de los mecanismos mentales que nos piensan”. En una situación que no admite la retórica, la libertad está en la pureza, en el equilibrio. Ahora bien, esta generosa parquedad se evidencia mejor en los personajes que, a diferencia de una realidad objetiva, no suelen condecirse bien con una retórica restringida. En la misma entrevista citada más arriba en *El comercio cultural*, el autor dice que

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 sólo a uno, que es el central, y se lo doy por algunas razones, entre ellas por un poema de César Moro. Los otros personajes: La Madre, El Amante, no son prototipos, pero al crearles esta generalización los hago crecer como personajes, les doy un grado más de universalidad, sin llegar a crear arquetipos, cosa que no me interesa (12).

En la citada reseña a cargo de Maurizio Medo, poeta ítalo-peruano que se desempeña en el periodismo cultural, se nos dice que *Efecto invernadero* inicia una nueva narrativa peruana con “un nuevo *modo* de encontrarnos un hecho” (el destacado es del original). Es que el relato no se limita a recrear la muerte de César Moro, antes bien estas “instancias histórico-biográficas se van desvaneciendo”. Conocemos las tácticas bellatinianas citadas por Medo: se prescinde de nombres propios y se ubica a los personajes en función del papel que desempeñan en la vida de Antonio (el hijo), decisión que los desindividualiza y, “por momentos, sus características psicológicas parecen trasladarse de uno a otro intercambiando sus roles” (53). Pese a la diversidad de locaciones, la escena es “melodramática” y parece contar con un solo acto. Mujica Pinilla

relaciona estos personajes con los kafkianos, nombrados con apenas una letra, y esa escenografía minimalista con el mundo mítico donde se puede destacar sin distracciones los “nudos psíquicos no resueltos” (*Expreso*, sin página). También identifica a los personajes: el Amante es André Coyné; la pianista es Alina de Silva, prima de Moro.

Marcela Garay, en una nota publicada en el periódico *El Peruano*, da cuenta de lo que afirmamos con el uso parco pero potente de los recursos. Recordando la afirmación del autor de que en su novela “no hay color”, Garay lo encuentra usado con el extremo cuidado de un artista preciso:

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 de la habitación de Antonio en el momento de su teatral muerte. El amarillo de los zapatos que se utilizarán el día de la muerte de Antonio. El azul es usado para comentar una realidad transformada: después de haber fumado opio la pianista y la Amiga ven formas que siempre se presentaban sobre un fondo azul (Garay, “Estética del distanciamiento”, sp.).

En la mayoría de las críticas y reseñas se aprecia una constante: lo onírico, la atmósfera fantasmal, es lo que más se destaca, y se vincula de modo estrecho con la parquedad y el mínimo uso de escritura. En concreto, en función del enfoque que estamos construyendo, es una lectura que llega a los efectos de la estrategia *partitiva* del autor: lo onírico y espectral aparecen como efecto de esa retórica de la parquedad; o, en otras palabras, el escritor comienza con una parte y deja la especulación imaginaria al lector. Además, nos permite justificar nuestra posición *fronteriza* con respecto a las lecturas que se hacen de los personajes bellatinianos: ni solamente personajes mutilados o marginales, ni sólo significantes flotantes en la trama del relato posmoderno. Es una reciprocidad móvil entre un lenguaje que corta y un material mutilado que es invocado.

2.2. Ídolos sin curvatura plástica

La insistencia en lo fragmentario de la escritura y en el borde corporal dentro del relato es una constante en la literatura de Bellatin, especialmente a partir de *Flores* (2000), pero son rasgos ya latentes, y bastante visibles, en las primeras novelas. La indeterminación, el hecho de que “cada párrafo es un universo entero rodeado de lo no contado” (García Arias, *Esbozos de una poética de la novela...* 13), o de que cada “situación de ‘desamparo’, de indeterminación crea condiciones productivas y enriquecedoras de lectura” (Sáenz, “Hacer zapping de sí mismo” 143) está tanto en la trama, con las elisiones de ciertos nexos y transiciones, como también en los personajes, de los cuales nos llegan nombres, partes corporales, fragmentos o bordes. En *Damas*

chinas (2006), los personajes son evocados únicamente por su indumentaria: el médico se identifica por el mandil blanco (15), la prostituta, por la falda amarilla (22) y la enfermera como “la figura vestida de blanco (...), saliendo a la antesala con los guantes de hule aun puestos” (30). En *Los fantasmas del masajista* (2009) la voz narrativa nos adelanta que “una forma de inmortalizar a las personas es por medio de la ropa” (41). En el relato “Mi piel luminosa” leemos que aquello que cubre a los personajes “sirve para darle verdadero cuerpo a los objetos” (30)⁸.

La constitución del personaje, según sostenemos, se relaciona con un lenguaje cercenado (“escribir sin escribir”) que hacia adentro del relato adquiere otras improntas como el trazado de determinados bordes (las reglas del universo Bellatin), la repetición ceremonial que funciona por una ausencia de sentido que, al mismo tiempo, genera su funcionamiento (Panesi, “Cámara de vacío” 163). Llevadas las cosas al extremo, la constitución del personaje sucede a veces por la fijación en un solo borde, en un aspecto físico a partir del cual enciende la constelación de lo que sería un personaje o una trama. Se trata de construir personajes y mundos a partir de, por ejemplo, la agonía final (*Efecto invernadero*, *Salón de belleza*), la mutilación física (*Biografía ilustrada de Mishima* o *La escuela del dolor humano de Sechuán*), la inmovilidad corporal (*Perros héroes*) e incluso la ausencia de sentidos (*Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*), bordes físicos, fragmentos que, traídos hacia delante, son la parte que despliega un todo siempre incompleto.⁹

Esta incomplitud no involucra un matiz de inacabamiento, sino de *génesis plástica*, que será la respuesta de Bellatin a la imposibilidad de escribir de acuerdo a una idea premeditada o agenda no literaria. Para desarrollar este aspecto acudiremos otra vez a Didi-Huberman, quien en su permanente revisión de la historia del arte, del arte del retrato específicamente, ha llegado a una conclusión provechosa para nosotros: los rasgos de un mal individualizan a una persona tan bien como los de su rostro (Didi-Huberman,

⁸ Para este aspecto espectral de Bellatin me baso en Paula Klein Jara (2020).

⁹ Esta presentación partitiva del personaje tiene mucho que ver con la “producción de presencia” que desarrolla Hans Ulrich Gumbrecht. “La palabra “presencia” no se refiere (al menos, no principalmente) a una relación temporal con el mundo de los objetos, sino a una relación espacial con el mismo. Algo que está “presente” se supone tangible a las manos humanas, lo que implica que puede tener impacto inmediato en los cuerpos humanos. La palabra “producción”, por tanto, raíz es usada aquí de acuerdo con el significado de su etimológica (i.e. el latín *producere*) que refiere al acto de “traer hacia delante” un objeto en el espacio. Por lo tanto, la “producción de presencia” apunta a toda la clase de eventos y procesos en los cuales se inicia o se intensifica el impacto de los objetos “presentes” sobre los cuerpos humanos” (Gumbrecht, *Producción de presencia* 11).

Exvoto 33), perspectiva que el crítico francés percibe en el funcionamiento de los exvotos anatómicos. Los exvotos eran esculturas de cera o metal en los que los fieles y creyentes, en la Edad Media, reproducían heridas u órganos enfermos, y que depositaban en el interior de las iglesias, o cerca de divinidades benefactoras, a la espera de la curación. Estos objetos-residuo, “restos de pruebas orgánicas elaboradas psíquicamente” (20), también podían ir más allá de la reproducción en cera: muletas, bastones, prótesis médicas, camillas, sudarios, espinas ingeridas, etc., objetos a los que el donante está unido psíquicamente. A Didi-Huberman van a interesarle los exvotos de cera porque permiten ganar *tiempo psíquico*: un cojo sólo puede legar su muleta como agradecimiento, cuando ya no la requiere; un exvoto de cera que simula una pierna es de tipo propiciatorio, cuando aún existe el deseo de cura¹⁰. Y la maleabilidad de la cera permite la conversión plástica del síntoma: como si acompañara el estado de salud del sujeto, puede pasar de ser una pierna a un pulmón enfermo, lo cual le da *ganancia carnal* (25). Si puede decirse que el exvoto de cera representa a una persona, no lo hace, como el retrato, desde una representación visual de la semejanza del rostro, y hasta si se quiere de cierta personalidad, sino de un síntoma, de una dolencia, y del deseo de esa persona para que llegue la curación, la transformación de ese dolor (28)¹¹.

Este aspecto votivo está en la escritura de Mario Bellatin, más allá de que el suyo sea un arte intelectual, simbólico, menos plástico en el sentido de la escultura o la pintura. En su literatura el personaje emerge como indeterminado, desarmado, pero su signatura es *corporal*: el rasgo que es constitutivo del personaje no es, como en Dickens, por ejemplo, la avaricia u otra cosa, ni como en Kafka, una letra como nombre, sino que es algo corporal, una tara o una insistencia en un rasgo físico. El *carácter* es una escarificación. Un escritor sin cabeza en *Biografía ilustrada de Mishima* (2009), jugadores de vóley sin dedos en *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), un entrenador de perros inválido en *Perros héroes* (2003). Los cuerpos-personajes bellatinianos coinciden con una particularidad que se narra fragmentada del resto del

¹⁰ Este carácter dialéctico del exvoto anatómico –del dolor al exvoto, del exvoto a la curación– permite ver el interés que reside como caso para la filósofa derrideana Catherine Malabou, quien ve en la inscripción del *tiempo* del síntoma en la cera el “doble movimiento del *porvenir orgánico del tiempo* y del *porvenir temporal de lo orgánico* (Malabou, *La plasticidad en espera* 86-87, el destacado es nuestro).

¹¹ Es interesante que, para Didi-Huberman, el exvoto anatómico adquiera, además, una concepción fantasmal: estas formas votivas son ignoradas por la historia del arte, “y sin embargo están presentes entre nosotros y a nuestro alrededor, volviendo una y otra vez y sobreviviendo. Persisten en los fantasmas (en la extrema plasticidad del figurable psíquico) y en los materiales físicamente dotados de plasticidad (54).

cuerpo, rasgo que, a nivel estructural, coincide a su vez con “la inestabilidad en la narración, lograda por medio de un montaje discontinuo” (Klein Jara, “Una aproximación a la (in)materialidad” 255-256). También, como ya mencionamos, los personajes aparecen evocados únicamente por su indumentaria (en *Damas chinas* o *Los fantasmas del masajista*).¹²

Es necesario ver el reverso de este personaje, porque es evidente que no es meramente una parte corporal, un órgano parcial, sino que es esto y todo aquello que *desde esa parte* comienza a dibujarse en los vacíos bellatinianos en virtud de los *efectos de novelización* esperados en la lectura. A partir de esta idea se puede interpretar la afirmación de Diana Palaversich acerca de que los personajes bellatinianos son presencias físicas que inquietan “por su inmenso poder de desestabilizar todo concepto de la unidad del personaje y del sentido narrativo” (“Apuntes para la lectura” 36). Si bien falta el personaje “totalizado”, cerrado en contornos más o menos definidos, esto no significa que no exista una potencialidad de totalización del lado del lector, que actualizará un personaje detrás de todos esos elementos: “la indeterminación, a su vez, permite que el lector sea partícipe del vacío de lo narrado” (García Arias, *Esbozos de una poética* 18). En este sentido, debe tomarse esta percepción de Palaversich y darle todo su peso *positivo*: ese obstáculo –la parte corporal– que nos evitaba formar un cuerpo, antes bien es el camino para eso mismo. Es decir, es a través de ese rasgo físico, de ese *character*,¹³ que se cristaliza y materializa todo lo demás en el personaje, más allá de que ese otro “continente oscuro” tenga las formas de lo inmaterial, de lo espectral. El escritor mexicano ha llevado más lejos esta construcción de personajes espectrales –figuras liminales que transitan entre la ausencia y la presencia– contruidos o evocados por medio

¹² Resta especular si esto no forma parte de un régimen de visibilidad mayor que excede al escritor. Es relevante recordar aquí la *masacre de Putis*, que consistió en la matanza de 123 campesinos a manos del ejército peruano en Putis, una aldea rural en la región Ayacucho del Perú, en el año 1984, y en el marco nada menos de la lucha contra Sendero Luminoso. Como destaca Ileana Diéguez, en su lectura sobre el cuerpo sometido a la exposición y la ausencia en el contexto de la violencia latinoamericana, en las fosas de Putis en Perú los únicos hallazgos después de veinticuatro años fueron las ropas de las víctimas, que proporcionaron un nuevo escenario a las representaciones de la ausencia corporal. “El vestigio en lugar del cuerpo, el reconocimiento por la hechura de las vestimentas, por la artesanía del tejido, adquiriría estatus de representación [...] Las mujeres de la comunidad que habían cosido las ropas reconocían las hechuras, los tejidos que habían pasado por sus manos” (Diéguez, *Cuerpos sin duelo* 11).

¹³ Terry Eagleton recuerda que la palabra inglesa *character*, que equivale a «personaje», también puede traducirse como «carácter» en el sentido de signo, letra o símbolo. El término proviene de otro más antiguo, griego, que servía para denominar una herramienta de estampación que se utilizaba para imprimir una marca distintiva. De ahí pasó a ser la marca peculiar de un individuo, su firma. Más adelante, ambas instancias pasaron a ser equivalentes, de manera que el símbolo que representaba al individuo se convirtió en el individuo en cuestión (Eagleton, *Cómo leer literatura* 38).

de elementos ajenos al cuerpo, en una lógica que, en los términos de Gilbert Durand, podría definírsela como *simbólica*, ya que para aquél el símbolo es “signo que remite a un significado inefable e invisible, y por eso debe encarnar concretamente esa adecuación que se le evade, y hacerlo mediante el juego de redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación” (Durand, *La imaginación simbólica* 21). Es decir, los personajes de Bellatin serían símbolos de sí mismos en tanto son *suficientes e inadecuados*. Esta suficiencia en lo inadecuado recuerda una de las características principales del exvoto anatómico: cuando la forma de este supera el síntoma, lo orgánico, y pasa a reproducir la figura entera del doliente, pierde la curvatura plástica y su aspecto partitivo, se vuelve ícono, símbolo, se *narrativiza* (Didi-Huberman, *Exvoto* 48, el destacado es del original).¹⁴ El símbolo para Didi-Huberman responde, más bien, a su definición corriente: imagen o signo que establece una relación de identidad con una realidad, generalmente abstracta, a la que evoca o representa; y que es muy diferente a la de Durand: el símbolo para éste no lo da todo, es no-todo en cualquier caso, es un símbolo plástico en la medida en que mantiene la tensión o la inquietud en su misma suficiencia inadecuada. Esta definición de símbolo se opone a la que Nancy ofrece sobre la idolatría en el marco de su análisis sobre la prohibición de la representación. Según su lectura de los textos religiosos, en la iconoclastia se condena no la “imagen de”, sino aquella imagen que, por lo general esculpida, se presenta como la presencia masiva que se arroga el carácter divino y no reenvía a dios alguno. “El ídolo es un dios fabricado, no la representación de un dios, y el carácter irrisorio y falso de su divinidad, obedece al hecho de haber sido fabricado” (22). En este sentido, la *complitud masiva del ídolo* cierra, a su vez, la relación entre él y su idólatra: “el ídolo no se mueve, no ve, no habla, “se le grita pero no responde”, y el idólatra, frente a él, también es quien no ve ni comprende”.

La condena del ídolo no apela entonces al motivo de la copia o de la imagen imitativa: la motiva la presencia plena, espesa, presencia de o en una inmanencia donde nada se abre (ojo, oreja o boca) y de donde nada se aparta (pensamiento o palabra en el fondo de una garganta o una mirada). Más tarde, los comentarios talmúdicos precisarán que, si es lícito pintar -más que esculpir- rostros (la cuestión se ciñe en torno de lo que contiene aberturas...), de todos modos es necesario que esos rostros no estén nunca completos: la

¹⁴ Didi-Huberman piensa la narración en un sentido historicista, como el ordenamiento confortante de los hechos en una secuencia con una causalidad fija y con personajes de contornos definidos. Su maestro aquí es el Benjamin de la *Tesis sobre la filosofía de la historia*: “El historicismo postula una imagen «eterna» del pasado, el materialista histórico una experiencia única como éste. Deja que los otros agoten sus fuerzas en el burdel del historicismo con la meretriz «había una vez». El permanece dueño de sus fuerzas: hombre suficiente para hacer saltar el continuum de la historia.” (Benjamin, *Ensayos escogidos* 70).

completitud es un acabamiento que cierra, sin acceso, sin pasaje (*La representación prohibida* 25)¹⁵.

Los personajes de Bellatin, a la luz de estas consideraciones, estarán abiertos, inadecuados y suficientes. En su indeterminación e inacabamiento, serán todo lo contrario a un ídolo prefabricado y, en otro nivel, serán coherentes con el rechazo bellatiniano a una idea política establecida antes de la acción que en su cerrazón, como la idea fija o el lugar común en arte, establecen un frente a frente inefectivo con la realidad eliminando toda posibilidad para un espacio efectivo para la transformación, para los *efectos de novelización*, espacio como el que se produjo en la EDE y como el que se prepara en los manuscritos bellatinianos.

2.3. Las sesiones en computadora

Regresando a *Poeta ciego*, se constata que esta apertura constitutiva del relato, que vemos especialmente en la construcción de los personajes, fue una dirección de la escritura que ocupó mucho tiempo de trabajo. En un principio la obra se llamaba *Black-out (Los cadáveres valen menos que el estiércol)* y coincidía con la ejecución de la comedia dramática homónima *Black-out (Los cadáveres valen menos que el estiércol)*, con dirección, adaptación y escenografía de Gustavo Frigerio, con Karin Elmore y el propio Mario Bellatin, entre otros, estrenada en Lima en el año 1993. Es decir que mientras el escritor escribía *Black-out*, se llevaba a cabo una puesta en escena con borradores de la novela, que formarán parte de lo que luego recibirá el nombre de *Poeta ciego*. A esto hay que agregar otra injerencia importante: Bellatin comienza a usar la computadora para escribir justamente en esta etapa. Como explica Laura Conde según afirmaciones del autor, se dio una gran inflexión en su escritura justamente entre la escritura de *Black-Out...* y parte de *Poeta ciego* –período en el que componía primero en una máquina de escribir Underwood–, y el momento en el que empieza a escribir en computadora con *Poeta ciego*. Los manuscritos producidos con la Underwood se caracterizan por desarrollar una trama más detallista, desde un punto de vista que deja ver

¹⁵ Nancy cita *Salmo* 115: 4-8: “Los ídolos de ellos son plata y oro, obra de manos de hombres. Tienen boca, mas no hablan; Tienen ojos, mas no ven; Orejas tienen, mas no oyen; Tienen narices, mas no huelen; Manos tienen, mas no palpan; Tienen pies, mas no andan; No hablan con su garganta. Semejantes a ellos son los que los hacen, Y cualquiera que confía en ellos.”; y también cita *Isaías* 46: 6-7: “Sacan oro de la bolsa, y pesan plata con balanzas, alquilan un platero para hacer un dios de ello; se postran y adoran. Se lo echan sobre los hombros, lo llevan, y lo colocan en su lugar; allí se está, y no se mueve de su sitio. Le gritan, y tampoco responde, ni libra de la tribulación”.

la arquitectura tanto de la trama como de la organización del Poeta ciego. En cambio, los manuscritos de naturaleza impresa o fotocopiada dejan ver un cambio profundo en la narración: se desenfoca lo narrado, se omiten detalles, los contornos de la trama se difuminan. Por ejemplo, la palabra “secta” para definir a la organización del Poeta Ciego aparece en varias ocasiones en los borradores mecanografiados, pero luego es eliminada, así como la lógica que anuda los acontecimientos. Se comienza con un esquema más “realista”, salvando las distancias, con un narrador que muestra personajes e intenciones con más definición. Con el sucederse de las correcciones, emerge la indeterminación: no se sabe qué tipo de organización se está gestando, varios hechos, o más bien, la significación de esos hechos quedan entre líneas, y hay una cercanía inquietante con lo que ocurre. Esto no significa que esta modificación en la génesis de la obra deba ser explicada por la introducción de la computadora: antes bien, el uso de la computadora facilitó la emergencia de una lógica de los acontecimientos que ya estaba presente en la escritura de Bellatin. Es decir, del mismo modo que la posibilidad de adaptar *Black-Out...* al teatro se hallaba en la estructura misma de la novela y que “la desprolijidad de un borrador le da vitalidad a la escritura más allá del trazo” (Conde, “Mario Bellatin: Una escritura tridimensional” 5), la estructura de *Poeta ciego* (o la posibilidad de esta estructura) tal y como la conocemos en la edición de Tusquest de 1998 ya se hallaba de modo inherente en el proyecto literario de Bellatin. La computadora, las condiciones de producción de la escritura en este dispositivo, sólo oficiaron de catalizadores para la génesis de la novela tal y como la conocemos en la versión publicada, al tiempo que proporcionó límites tanto a los diferentes proyectos y novelas como a la forma expresiva de la escritura misma. Explica el autor:

Empecé hace muy poco con la computadora, hace tres o cuatro años. Fue un cambio importante, de verdad. Yo escribía primero con una Underwood, después con otra, una rusa, era como más una cosa de no acabar. Ponía una hoja detrás de otra, hojas anchas, y escribía casi sin margen. Y se me iban acumulando las hojas. Las historias crecían, se ensanchaban, tomaban distintos vericuetos en una expansión incesante. Y pasó algo muy curioso, cuando me enchufé con la computadora era luego “acaba, acaba, acaba”, se veía un recorrido hasta un final. Porque ya en lugar de la proliferación de hojas, el texto en la pantalla era como esos caballos a los que les ponen anteojeras para que caminen derecho. Bueno, yo no tengo computadora hasta *Salón de belleza* y parte de *Poeta ciego*. (Goldchluk, “Bellatin escritor de ficción” 8-9).

A este punto añadimos uno contextual: la escritura con la Underwood y con la computadora coinciden respectivamente con los dos periodos de la guerra de Sendero Luminoso. De 1980 a 1992 se vivió en Perú el asesinato masivo de campesinos en la zona de los Andes, con torturas y violaciones, esto en un marco de gran inflación económica

que no daba respiro a la población. En un segundo periodo, que va desde la detención del líder Abimael Guzmán en 1992 hasta 2001, se registró una disminución en la intensidad del conflicto armado a la par que el entonces presidente Alberto Fujimori fortaleció su régimen mediante corrupción y la promoción de políticas neoliberales. Cabe recordar dos hitos históricos, uno cultural, el otro político. En 1988 se estrena la película *La boca del lobo*, dirigida por Francisco Lombardicon, con guión de Giovanna Pollarolo.¹⁶ Basada en hechos reales sucedidos entre los años 1980 y 1983, relata el enfrentamiento de las fuerzas armadas peruanas contra un enemigo “invisible” en Chuspi, un pequeño pueblo de la zona de emergencia declarada por el gobierno peruano y asolada por Sendero Luminoso en Ayacucho. La recepción de la película fue polémica debido a que el contexto que describía, la batalla contra Sendero Luminoso, todavía seguía allí: no se separaba de su entorno al cual buscaba representar, además de que el Ministerio del Interior peruano la consideraba mala publicidad para las fuerzas armadas de ese país. Pese a esto, fue estrenada el 8 de diciembre de 1988 bajo la orden directa del Presidente de la República Alan García. El hito político se da en el segundo periodo. El 17 de diciembre de 1996 en San Isidro, Lima, Perú, catorce miembros de la organización guerrillera peruana Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) tomaron como rehenes a cientos de diplomáticos, oficiales del gobierno, militares de alto rango y empresarios que asistían a una celebración con ocasión del 63º aniversario del nacimiento del Emperador de Japón Akihito organizada en la residencia oficial del embajador de Japón en el Perú, Morihisa Aoki. Esa misma noche la mayoría de los rehenes, unos 800 en total, fueron liberados; mientras que 72 quedaron cautivos hasta el 22 de abril de 1997 cuando en una incursión de las Fuerzas Armadas peruanas se liberó a casi todos los rehenes (uno fallece en el intercambio de fuego) y se ejecutó a los guerrilleros cuyo accionar no pareció poner en peligro a ningún rehén. Luego de esta acción militar, Fujimori se mostró junto a algunos de los ex rehenes para cantar el Himno Nacional del Perú, además de realizar con ellos una recorrida triunfal en ómnibus a través de Lima. La televisión peruana también mostró al mandatario caminando entre los guerrilleros muertos. El rescate fue publicitado como un triunfo político que reforzó su línea dura contra los grupos terroristas como Sendero Luminoso y que además incrementó los índices de popularidad del presidente.

¹⁶ Es interesante el siguiente dato: en la misma época en que trabajaba en *Black-out*, Bellatin y Pollarolo tenían encuentros frecuentes donde leían y hablaban de libros.

En este sentido, y con este contexto, volvemos a Bellatin y comprobamos que la escritura mecanografiada, los borradores inacabados y su uso en la escena teatral coinciden con el momento de máxima violencia de la lucha armada; en cambio, el trabajo con computadora y la elisión de detalles más “realistas” coinciden con el momento en que la lucha armada disminuye y aumenta la explotación mediática del gobierno de Fujimori, así como con la lejanía del autor quien para ese momento ya reside en México. La tendencia a la omisión, a la sobriedad en el lenguaje, el distanciamiento del origen, es una línea de trabajo que se consolida hasta el presente desde los tiempos de *Efecto invernadero* y *Poeta ciego*. Desde luego que esta evolución formal no está determinada por los acontecimientos políticos que rodeaban al autor en aquellos años; son los despliegues de esa escritura los que habilitan la interpretación y localización de los atributos de aquella realidad peruana.¹⁷ Como afirma el crítico argentino Jorge Panesi con respecto al escritor mexicano, “el arte de la narración no consiste en la trapisonda de construir espejos explicativos, sino en montar mundos paralelos cuyas relaciones con el mundo cotidiano (esa madeja de convenciones) es, a la vez, evidente, imposible y tangencial” (“La escuela del dolor humano” 159). En los términos de “escribir sin escribir”, esto quiere decir que la retórica bellatiniana no busca contorsionarse expresivamente para capturar realidad alguna, antes bien, se auto-mutila, reduce sus posibilidades, para que en el vacío que resta se establezca el espacio para eventuales lecturas y reposiciones (*efecto de novelización*). Estas características se amplifican en textos posteriores. La tendencia de elidir referentes y otros elementos narrativos, por ejemplo, se radicaliza en *Poeta ciego* con el gesto de *elidir la elisión misma*. No se relata qué elementos han sido eliminados, y esto tiene determinados efectos de lectura. Como afirma Panesi, “la omisión de la elipsis, sin decirnos por qué, oscuramente, sin explicaciones, refuerza el vínculo con lo elidido” (158-159). En otras palabras, la caprichosa reconfiguración de determinada realidad tiene el efecto paradójico de activar una lectura que tenga aquella tentación difícil de evadir: ir más allá de los signos escritos. Se vuelve tentador el intento de identificar personajes de la novela con integrantes de la organización Sendero Luminoso¹⁸: el Poeta Ciego es, evidentemente, Abimael Guzmán,

¹⁷ Seguimos aquí a Fredric Jameson en la prioridad de la forma: en un análisis sobre la frase en Hemingway, señala que es la forma de las propias frases, por encima y más allá de cualquier reflexión conciente, la que determina la elección de la materia prima (*Marxismo y forma* 47).

¹⁸ Como afirma Cecile Quintana, la literatura de Bellatin invita al lector “a potenciar las conexiones entre estos diferentes materiales que parecieran reconstituir, en sus etapas sucesivas, el proceso creativo como si el libro encerrara así la memoria de su propia génesis” (“La biografía ilustrada...” 72).

llamado “Presidente Gonzalo” por sus seguidores, la Extranjera Ana bien podría ser Maritza Garrido Lecca, bailarina peruana de gran talento y “senderista” muy cercana a Guzmán, la Profesora Virginia podría ser Elena Yparaguirre, esposa de Guzmán, el Pedagogo Boris podría ser uno de los segundos de Guzmán, o acaso Saúl Mankevich, publicista argentino, pareja de Maritza Garrido Lecca, que luego terminó en la campaña política de Fujimori, enemigo de Guzmán. Sin embargo, son suposiciones cuya corroboración probablemente nunca será efectuada por el autor, o lo será de maneras contradictorias. Y de todas formas sería una corroboración innecesaria o, más precisamente, inútil: su escritura realiza el acto diferencial de separarse de la realidad, o por lo menos de disponer un nuevo espacio para que determinados aspectos de lo real recomiencen sus posibilidades, y para que en la plena autonomía de lo escrito, lo problemático, la imposibilidad de esa situación, vuelva a reactualizarse de una manera diferente, o “evidente, imposible y tangencial”. Con esta ventaja el escritor deja de lado la representación realista pero simultáneamente es más fiel al contexto, a lo que sucede; no en el sentido de representar fielmente los hechos, sino en comenzar a escribir a partir de la imposibilidad desvanecida que subyace a esos mismos hechos, con una escritura que ordena los pocos referentes necesarios para que la relación con aquél sea a la vez *tangencial* y *evidente*. Es de este modo que la escritura se anuda con determinada situación sin que esta la determine en su génesis. El problema de escribir en semejante contexto sin una determinación estético-social como la de los “escritores sociales”, requiere, entonces, un gesto diferencial que permita partir del contexto pero para separarse de él. Repasemos esta declaración del escritor:

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 (“Mario Bellatin, un escritor de ficción” 6, el destacado es nuestro).

De algún modo tenemos que ubicar la “respuesta interna” en el exterior, considerarla como un *dato* y no como un capricho subjetivo. Porque lo afirmado por el autor es cierto: al menos en su totalidad, no hay “páginas llenas de sangre”, pero quien lea *Poeta ciego* no deja de percibir que la violencia está allí latente en esa atmósfera

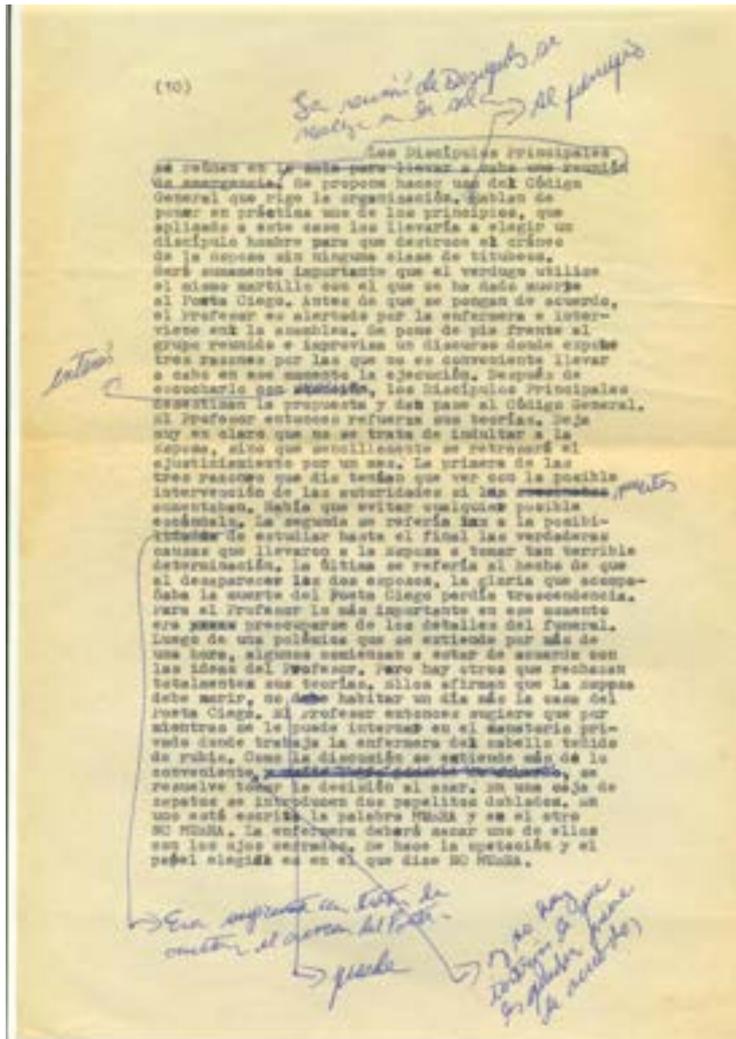
claustrofóbica donde la sangre, o está legislada por la Organización, o estalla en ataques de ira e histeria que difícilmente pueden separarse de aquella atmósfera sectaria.

En la lectura de los manuscritos se replica esta relación entre escritura y contexto “evidente, imposible y tangencial”. A modo de ejemplo, podemos leer, en los manuscritos, la evolución de una gran cantidad de correcciones sobre un episodio que podría pasar desapercibido en la lectura de la novela: es la sucesión de acontecimientos que sigue al asesinato del Poeta Ciego perpetrado por su esposa, luego de que ésta lo descubriera siéndole infiel. El episodio demandó correcciones y modificaciones notables al escritor, en función de dos direcciones de la escritura. En el manuscrito 103.12¹⁹ se nos revela que en los códigos de la organización estaba previsto el ajusticiamiento de la Esposa del Poeta, pero el Profesor, un personaje cercano al Poeta, interviene esgrimiendo razones pragmáticas, además de teóricas o teológicas, desde el punto de vista de la Organización: había que investigar hasta el final las razones que llevaron a la Esposa a asesinar a su marido, el Poeta Ciego. Veamos el movimiento de la escritura en el manuscrito 103.12 (en negrita consignamos una escritura añadida con lapicera azul):²⁰

La primera de las tres razones que [el Profesor] dio tenía que ver con la posible intervención de las autoridades si los asesinatos aumentaban. Había que evitar cualquier posible escándalo. **Era suficiente con tratar de ocultar el crimen del Poeta.** La segunda se refería a la posibilidad de estudiar hasta el final las verdaderas causas que llevaron a la Esposa a tomar tan terrible determinación. La última se refería al hecho de que al desaparecer los dos esposos, la gloria que acompañaba la muerte del Poeta Ciego perdía trascendencia.

¹⁹ La nominación de los manuscritos de *Poeta ciego* corresponde a la utilizada para el ordenamiento y organización interna del Archivo Bellatin. En la actualidad las imágenes de los papeles del autor están siendo hospedadas en *Arcas* y adquirirán la nomenclatura propia de ese repositorio (al momento de escribir esto, *Poeta ciego* aún no está siendo subida a ese sitio por lo cual utilizamos la primera forma de nominación).

²⁰ La nomenclatura aquí utilizada (numeración 103) responde a un ordenamiento de los documentos interno al Archivo Bellatin. Va a diferir de aquella que, en el futuro, adquieran las imágenes de los manuscritos una vez se salvaguarden en el repositorio de *Arcas*.



El manuscrito revela una preocupación por el verosímil que queda obliterado en la versión publicada: la preocupación por la intervención de las autoridades, así como la indagación de las motivaciones de la Esposa se eliden, únicamente queda la razón más oscura, menos realista, más cercana a la comprensión militante de un adepto a la organización: no injusticiar a la Esposa para que no se opaque la “gloria” del Poeta muerto. El Pedagogo Boris (llamado “Profesor” en la versión mecanografiada) ante el cuerpo del Poeta ciego dispone la lectura del “Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar”, último legado del líder muerto. Sin embargo, según leemos en la versión publicada

El Hermano de las Gafas de Cristales Gruesos interrumpió en este punto la lectura. Se colocó frente al Pedagogo y dijo que a pesar de la supuesta importancia que podía tener el último escrito del Poeta Ciego, no debían perder más tiempo, sino disponer todo lo necesario para el entierro. La masa encefálica estaba fuera de su lugar. Hacía calor. No era correcto que el olor de la muerte fuera el último recuerdo que tuviera del Poeta. Se generó una discusión. Todos los Hermanos, excepto el Pedagogo Boris, decidieron que podían también modificar la última voluntad del Poeta Ciego y no leer en voz alta el dictado final (Bellatin, *Poeta ciego* 50-51).

Con la figura del “Hermano de las Gafas de Cristales Gruesos”²¹ se materializa la otra facción que luchará por el legado del Poeta Ciego, mediante la interpretación de su obra y voluntad. El “Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar” aparece justo aquí, y el Pedagogo Boris vuelve a leerlo en el salón de baños donde habían acordado reunirse luego del sepelio. En su lectura se nos cuenta un sueño que el Poeta Ciego tiene con un “boy scout” que le relata el futuro de la organización con lujo de detalles: esto es, le relata episodios que se narrarán hacia el final de la novela. Mientras que en el primer periodo de escritura, el mecanografiado, existe una mayor presencia de lo sucedido con la organización en función de lo legal (“Había que evitar cualquier posible escándalo”), en las últimas versiones, estamos ubicados en un lugar más interior, en la lucha de facciones y en la dificultad para apreciar los límites de lo que está ocurriendo. Este nuevo lugar en el que la escritura nos coloca está liberado de las ataduras “policiales” del contexto: es casi imposible la presencia del campo semántico del “escándalo”, de la trascendencia pública de los hechos narrados. De este modo el relato, si recordamos el cotejo de la escritura de *Poeta Ciego* con lo que ocurría en Perú, se aleja lo más posible de la perturbadora injerencia de lo mediático en el espacio público (Chauca, “Fanatismo en tiempos de guerra” 38).

Esta segunda etapa de escritura de la novela recupera de la realidad peruana la indeterminación y lo indiscernible del peligro. Y no en el sentido de la representación de los “escritores sociales”: Bellatin nos sube al escenario de lo que está ocurriendo y que por eso mismo es difícil de definir. Su trabajo acerca el punto de vista de la narración dejando en la indeterminación aspectos psicológicos de los personajes, así como el contorno de varios de los hechos narrados. Sin representar de modo realista, ofrece en la forma el conflicto claustrofóbico con un enemigo invisible, como se vivió en Perú durante los momentos más álgidos del conflicto con Sendero Luminoso, y como retratará con otra lógica estética la película *La boca del lobo*.

2.4. Un a priori vacío: sin testigos del origen

Poeta Ciego nos deja ver, entonces, dos violencias vinculadas a un mismo núcleo problemático. La primera se relaciona con uno de los aspectos *genéticos* del terror y la

²¹ Acaso otra figuración de Abimael Guzmán, quien llevaba gafas de este tipo al ser detenido. Este personaje y sus acciones no figuran en los manuscritos mecanografiados.

violencia de Sendero Luminoso: el papel que juega la Idea política o religiosa que, proveniente de un texto canónico y sagrado (Marx o Mao, la Biblia), se la impone a la realidad sin admitir un momento de curvatura plástica para aquella idea, del mismo modo en que una hermenéutica lo hace con su respectivo “código maestro” aplicándolo con violencia sobre un texto interpretado. En este sentido, la novela muestra los “horrores” sin tener tantas “páginas llenas de sangre”. El horror es *teórico* y no siempre visible o sensible. La segunda violencia es estética: si bien Bellatin no acude a una retórica de denuncia con una agenda no literaria detrás, el trabajo de escritura se hizo bajo el signo de una idea *impuesta* por la realidad, en un tiempo en que, al contrario, va construyendo una poética que busca cortar con presupuestos extraliterarios, líneas que se consolidarán hasta el presente. Esta violencia estética, simbólica, *repite* en la escritura la misma coerción que buscaban imponer los senderistas con una Idea que no surge de la propia problematización de la realidad, sino de manuales maoístas.²²

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? (“Bellatin, un escritor de ficción” 7).

Y allí ya hay un problema dice el escritor...

El problema de esta idea condicionante en el comienzo debe conectarse con el problema que el escritor indica en la misma entrevista, el de la violencia de Sendero Luminoso y la mudez de aquellos escritores más políticos que vieron, siempre en palabras de Bellatin, la reivindicación de sus demandas en los asesinatos de civiles en Perú. “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 (7): como en una suerte de respuesta de lo real, estos escritores o intelectuales estarían viendo sus ideas políticas, o al menos los efectos inesperados de las mismas, materializadas en la realidad,²³ efecto de

²² Como en la lectura que se hizo de *Efecto invernadero* en la Introducción, la escritura nos deja ver en misma forma restos de su génesis (en este caso el contexto político peruano).

²³ Desde luego que dichos escritores renegarían de esta escena de lectura. El vínculo entre idea y realidad sería distinto para ellos, o en todo caso el que establece Bellatin incluso se consideraría tendencioso en términos políticos.

suprerrepresentación ya definido por Nancy en la forma del ídolo sin flexibilidad plástica, donde la idea se mantiene inalterable mediante la coincidencia violenta con la materialidad de una figura o autómeta.

Esta escena de lectura que ofrece Bellatin es relevante no tanto por su certeza como por la disposición teórico-metodológica que tiene detrás. Es un rechazo permanente a determinada figura del escritor o intelectual, de aquel que escribe literatura pero que deviene, también, en intelectual crítico: “No me sorprende que les pregunten cosas a los escritores y les pidan opiniones, lo que me sorprende es que contesten y que se animen a opinar de todo. ¿Qué piensan del calentamiento global, la política, las migraciones? Y salen las respuestas” (Bellatin, “Me sorprende que los escritores...”, sp.). Esta urgencia por intervenir en la realidad es *gratuita*: los escritores y sus ideales políticos tienen la ventaja de no tener una efectividad real en tanto se queden en la mera especulación. O en todo caso, la línea entre sus ideales y la realidad no está clara, y todo efecto es difícilmente determinable. No obstante, Bellatin también al caso en que los pronunciamientos de los escritores sí generan cambios visibles en lo real. En la entrevista citada, Bellatin apunta a que, de modo paralelo, la realidad les ofreció un espejo para los efectos de dichas ideas dejando en el mutismo a esos escritores, porque puede ocurrir que un escritor, o un intelectual más bien, tengan a mano los medios para concretar sus divagaciones. No debe olvidarse que el “Presidente Gonzalo”, como también se lo conocía al líder de Sendero Luminoso, fue un intelectual académico que llegó a escribir una tesis doctoral llamada *Acerca de la teoría del espacio de Kant*, es decir, un trabajo dedicado a uno de los filósofos que más reflexionó sobre los límites de la acción humana en base a ideas.²⁴

Bellatin, por su parte, está en las antípodas de esta posición. Desde la literatura, sostiene un permanente *a priori* vacío que no sujete su escritura a alguna trama inicial o

²⁴ Guzmán, salvando las distancias, es una versión más moderna de aquella figura del “filósofo-rey”, idea no sólo concebida por Platón, sino que puso en práctica en la ciudad siciliana de Siracusa tratando de convertir en filósofo al déspota que allí reinaba. La empresa terminó fue un fracaso. La esperanza de Platón, quien se dice que soñaba con una suerte de “reyes filósofos” en todas las ciudades griegas, se vio destruida cuando comprobó que el joven rey era demasiado impulsivo, impaciente y arrogante. En *La República*, Platón le hace decir a Sócrates que una de las clases de almas tiránicas son aquellas que entran en la vida pública no cómo líderes, sino como maestros, oradores y poetas; todos los que hoy llamaríamos intelectuales. Estos hombres pueden ser peligrosos, ya que están “abrasados” por las ideas. Según afirma Mark Lilla, “este tipo de intelectual es un apasionado de la vida del pensamiento, aunque, a diferencia del filósofo, no puede dominar esta pasión: se lanza de manera precipitada a la discusión política, escribe libros, pronuncia discursos y ofrece consejos en un frenesí de actividades y apariciones, con los que apenas consigue enmascarar su incompetencia y su irresponsabilidad (“La seducción de Siracusa”).

anécdota premeditada. Es lo que antes llamamos el *no-testigo original*. Según lo indica el escritor:

Creo que haber dado a conocer esos ejemplos explica de alguna manera las razones por las que no puedo ni quiero detectar o planificar posibles esquemas de ideas principales que pueda sostener determinado libro. Tampoco quiero tener nada que ver con ideas nodales que estén debajo de una trama, ni con las diferentes maneras posibles de contar las historias (*Condición de las flores* 21-22).

Esta convicción es, llevada a un nivel metódico, la página en blanco que siempre busca alcanzar mediante la publicación: esa “necesidad de tener libre el espacio central de mi escritura para que se pudiera generar nueva escritura” (27), instancia alcanzada por la publicación o la destrucción, replica de modo programático el blanco de un comienzo sin planes ni ideas de historias. Existen, sí, anécdotas iniciales, como la muerte de César Moro en la casa de La Bajada en *Efecto invernadero* (1992), pero no se constituyen en pretextos que regulen la escritura. Y sin embargo, recientes retornos a *Salón de belleza* – la película del “cine-vivo”, el relato “Kawabata, la escritora, el filósofo travesti y el pez”– funcionan como insistentes relecturas del autor sobre las primeras condiciones de escritura de esa obra. No parece haber un *a priori* inicial que el escritor se lanzaría a reconquistar, sino que el movimiento de la escritura, incluso en la ficcionalidad de sus construcciones, genera en retroactivo la sospecha de que aquellas anécdotas iniciales, o por lo menos el movimiento que inició tal y cual escritura, no fueron meros accidentes o decisiones atadas únicamente a la voluntad del escritor. Como si no bastara asegurar que tal novela no tiene como causa una anécdota o incluso tal condición social o de género de tal personaje, porque el *a priori* vacío, la afirmación de que, por ejemplo, no hay un hecho verídico detrás de la escritura, no asegura la libertad de esta última: cuanto más se insista en que todo fue invención (Bellatin “Yo hago todo lo posible para que los lectores no me crean”, 2005), el pacto de lectura que el autor de *Flores* busca elidir retorna con más fuerza.

Reproducimos una pregunta y respuesta de una entrevista realizada al autor en el año 2005, en Argentina:

–¿La idea es que los textos se sostengan por sí mismos y que usted desaparezca como autor?

–Sí, lo intenté pero no puedo por la idea romántica que se tiene de la literatura. Yo no quiero que me crean, hago todo lo posible para que no me crean (risas). Intenté suplantar al escritor en *El jardín de la señora Murakami* con un traductor pesado que quiere traducir lo intraducible. En ese libro no hay escritor, es una traducción de una novela inexistente. Shiki Nagaoka empezó por una conferencia que di en el Instituto de Bellas Artes, en la que invitaron a distintos escritores a hablar de su escritor preferido. Inventé a Shiki Nagaoka

con elementos ya totalmente inverosímiles, a propósito, pero me preguntaban cómo conseguir los libros y me escribían cartas de Alemania en las que me decían que no conocían a ese autor (“Yo hago todo lo posible para que los lectores no me crean”, sp).

Si tomamos al pie de la letra las afirmaciones del autor dejando de lado sus escrúpulos y rechazos, ese pacto de lectura que busca evitar poniendo en evidencia su mecanismo es, en la realidad efectiva, el fenómeno más interesante y productivo del proyecto bellatiniano, por lo menos a partir de los años de escritura y publicación de *Flores* (2000), cuando este *a priori* vacío se radicaliza hasta la oclusión de anécdotas iniciales: Bellatin buscará escribir a partir de su escritura, o por lo menos de lo que se genere desde ella en una página en blanco o en otros espacios artísticos pero extraescriturales. La escritura, entonces, se sostendrá por un hecho o cuestión fuera o antes de ella misma, tampoco lo será por un voluntarismo de la escritura por la escritura misma como sostiene el autor, sino por la ausencia *real* de un testigo entre la superficie textual y su causa más profunda. Es una no-existencia que no es puro vacío inefectivo, sino que afecta, por su no existir, a los elementos que sí quedaron en sus alrededores. En otros términos, no existe el dilema entre la identificación de una causa original para la escritura y su falta misma: hay una falta de causa, pero esto mismo posibilita la identificación de *una* causa. El filósofo francés Quentin Meillassoux desarrolló en su magnífico *Después de la finitud* (2007) el “principio de factualidad”, según el cual nada tiene razón de ser, las cosas tienen determinada duración y luego colapsan, pero no en virtud de alguna impronta teleológica marcando los pasos, sino que deben su temporalidad al hecho de que *no hay tal ley*.

Debemos comprender que la ausencia última de razón –lo que denominaremos irrazón– es una propiedad ontológica absoluta, y no la marca de la finitud de nuestro saber. El fracaso del principio de razón, desde nuestra perspectiva, proviene entonces, muy simplemente, de la falsedad –e incluso de la falsedad absoluta– de semejante principio: porque nada, en verdad, tiene razón de ser y de seguir siendo así más que de otra manera, ni las leyes del mundo ni las cosas del mundo. Todo puede realmente colapsar, tanto los árboles como los astros, tanto los astros como las leyes, tanto las leyes físicas como las leyes lógicas. Y no en virtud de una ley superior que destinaría toda cosa a su pérdida, sino en virtud de la ausencia de una ley superior capaz de preservar de su pérdida a cualquier cosa de la que se trate (Meillassoux, *Después de la finitud* 91-92).

No hay un ente absoluto (Dios, cualquier principio ontológico) que ordene el universo, hay la contingencia absoluta. No hay un ente necesario, sólo la necesidad de la contingencia. En nuestros términos, no hay un *a priori* necesario, sino la *necesidad de la forma*. Sólo que, añadimos, el *a priori* puede ser confirmado *a posteriori*, luego del trayecto emprendido por la escritura o las incursiones del creador en otras formas. Estas consideraciones filosóficas, que pueden parecer sumamente ajenas al campo de la

creación literaria, tienen un fuerte vínculo en tanto el problema que abordan es el de la “contingencia absoluta” o, en otra fórmula que Meillassoux usa, la *necesidad de la contingencia* (el correlativo a nuestra *necesidad de la ficción*).²⁵ No hay un ente o ley racional detrás de los fenómenos, todo puede cambiar. O en otras palabras, todo es posible, salvo una cosa: la existencia de un ente necesario. Esto puede ser exportado a la lectura del trabajo escritural de Bellatin, pero con la salvedad de que debemos añadir algo más: es el hecho de que pese a todas las tensiones que Bellatin introduce en la narración (cortes, elipsis, fragmentos, interferencia de otras artes) ésta persistirá como posibilidad bajo la *responsabilidad* del lector.²⁶ Estas tensiones no están todas al mismo nivel y las correspondientes al trabajo sobre el manuscrito bien pueden ser absorbidas con menor dificultad por parte del lector. Pero aquellas que tienen que ver con la participación de otras artes pueden ser problemáticas, si es que no se ha tenido la suerte de concurrir a la EDE. Nos centarremos ahora en alguna de estas incursiones bellatinescas a territorios tridimensionales.

A partir de 2005 Bellatin viene incrementando variaciones en su trabajo con la escritura: al decir de Craig Epplin, desde hace una década el escritor viene ejecutando “actividades que realizan otros ‘formatos’, interfaces que no son precisamente el libro escrito, para elaborar experiencias literarias” (“Mario Bellatin y los límites” 114-115). Esta etapa de profundo cambio en la producción del escritor, que sigue teniendo a la lectura como categoría fundamental, se caracteriza por la construcción de una literatura tensionada con otras artes o registros: las imágenes o la fotografía, el cine, pero también proyectos editoriales o experiencias en escenarios interactivos y a la vez improvisados que abarcan desde la performance hasta el teatro. Desde una etapa muy temprana, Bellatin ha puesto en contacto su escritura literaria con el teatro, como fue el caso de *Black-out*. Más cerca en el tiempo, se han intentado versiones teatrales de *Salón de belleza* (de la que el autor propuso una versión filmica) y de *La escuela del dolor humano de Sechuán*.

²⁵ Cabe recordar que la palabra “necesidad” alberga dos acepciones: necesidad como falta y necesidad como azar o incluso destino.

²⁶ Tomo esta idea de la “responsabilidad” de otro autor alejado del campo de las letras: el argentino Damían Selci, quien también saca las consecuencias políticas del panorama ontológico que dibuja Meillassoux para el pensamiento del antagonismo político más allá de la hegemonía pensada por Ernesto Laclau. Para Selci, el antagonismo social no es una forma de conflicto, sino de *irrelación*: no hay términos comunes para resolverlo y esto mismo, justamente, insta a que se construyan. Es lo que llama la “responsabilidad absoluta” de la militancia política: “la militancia aborda la irrelación desde la *responsabilidad absoluta*: nada tiene razón de ser, pero algo terminará ocurriendo, y responderemos por ello *como si* fuese racional” (Selci, *La organización permanente* 216, destacados del original).

Ésta última tuvo, en el año 2011, una propuesta de representación en un escenario muy particular. Según afirma Bellatin, “la idea será crear teatro ciego donde todos entremos a un lugar oscuro y los diálogos ocurran sin que nadie vea. En esa obra no habrá nada que ver, sólo podremos escuchar e imaginar” (Talavera, “Retrata Mario Bellatin”). Es significativo que el recurso del diálogo, una de esas “técnicas literarias más arcaicas a las que todavía no he llegado” (Bellatin, “El escritor y sus dobles” 46), que efectivamente no aparece en ninguna de sus obras, reemerja en otro terreno, en la traslación de la obra al teatro. Sin embargo, ocho años antes, el 13 de septiembre 2003, en el Teatro Casa de La Paz, el director vietnamita-parisino Philippe Eustachon dirigió *La Escuela del Dolor Humano de Sechuán* del escritor mexicano. Según explicó en los medios,

Fue un pedido que le hicimos a Mario. Él empezó a escribir y nos fuimos encontrando sobre la marcha de la escritura. Discutimos sobre las cosas que nos iba trayendo y finalmente la terminó. Pero el primer borrador, anterior a la novela, fue trabajado en un taller en el que Bellatin fue invitado. Ahí, mientras Mario trabajaba con los actores sobre la base del borrador, siguió escribiendo, y al finalizar el taller quedó una obra. Sin embargo, sucedió que la editorial Tusquets le pidió el texto, entonces lo transformó un poco para volverlo una novela. Ahora bien, como dice el mismo autor en su libro, éste se puede leer lo mismo como una obra de teatro que como una novela. Debo explicar que el trabajo que estamos haciendo para esta puesta en escena es a partir del libro y Mario siempre ha estado viniendo a ver los ensayos con los actores. Entonces se dio un hecho interesante, que Bellatin ha vuelto a escribir una gran parte de la obra. Por eso lo que va a ver el público a partir de esta semana son fragmentos de la novela y otra escritura totalmente nueva, que no se conocen. Y al mismo tiempo hay partes de la novela que no incluimos en este montaje. Yo dirijo, pero trabajamos con Mario de manera muy estrecha”, refiere Philippe Eustachon (Pacheco Colín, “Estrenan *La Escuela del Dolor Humano*”).

La escuela del Dolor Humano de Sechuán, por lo que se desprende de estas afirmaciones, no preexistió como obra literaria a su puesta en escena. Su construcción, impulsada por la perspectiva que le da la objetivación de su escritura al contemplarla desde la práctica de otro arte, sigue la lógica de escritura de Bellatin, el permanente uso del archivo, la simultaneidad de la escritura y un corpus de escritura acrecentado. Es más, si atendemos a las afirmaciones de Philippe Eustachon, en la puesta en escena no se incluyeron fragmentos de la novela publicada y al mismo tiempo el autor mexicano ha generado nueva escritura que no aparece en la versión publicada. En este sentido, tanto la intervención del escritor como la del dramaturgo se dan en el marco específico de una obra que debe ser considerada autónoma en su génesis, es decir, que lejos de ser un proceso dominado por un sujeto o varios, la escritura, la creación, es un proceso con espacios y tiempos propios, específicos. Si como afirma Raúl Antelo “los archivos son espacios simbólicos semovientes” (“La potencialidad del archivo” 3), en este caso

podemos ver en funcionamiento esa “transformación”, que sólo es posible porque no está funcionando una idea premeditada en el proceso: el autor mismo la juzga ausente en su trabajo y, además, no hay evidencia que demuestre lo contrario a juzgar por lo que se aprecia en sus manuscritos (no presentan rasgos preparatorios en su mayor parte, no preparan una idea a desarrollar). Para Bellatin, la cuestión de esa propuesta en particular tiene que ver con la *necesidad de la forma* que determina cualquier obra de arte, literaria, cinematográfica “en la cual lo que se trata de decir solamente se puede decir si es que usas la literatura, o el cine, y sólo te puedes enterar de lo que está sucediendo si pasas por las experiencias que surgen de estas obras” (“Entrevista a Mario Bellatin” 5). Como consecuencia de estas aseveraciones, una lectura que crea poder extraer un contenido, un “mensaje artístico” separable de la forma, yerra por completo:

Se pueden presentar los elementos como si fueran la propuesta terminada que responde a una intención previa a la escritura. [...] Yo deseo dar esa sensación, pero el proceso no es así, sino al contrario. Lo que me llama la atención es que todos estos elementos estuvieron desde el primer momento, y es lo que creo que hace posible el supuesto reconocimiento de una escritura como personal (5).

No hay “mensaje artístico”, se trabaja desde un a priori vacío pero en la forma de presentación el lector siente que sí hubo un a priori del proyecto artístico, un plan inicial; incluso es un deseo del escritor, según él lo afirma. ¿Significa esto que hay un equívoco de parte del lector y un cálculo engañoso de parte del autor? Según entendemos con la idea de una *necesidad de la forma*, incluso cuando hay equívoco éste debe considerarse. No puede haber un cálculo metalingüístico que compare y discrimine, ni siquiera si viene de parte del autor. Éste mismo, en la frase final, termina admitiendo que los elementos para pensar en una propuesta inicial estaban desde el principio. Equivocados o no, autor y lectores tienen razón: no hay un plan inicial o, mejor dicho, sí hay un plan inicial pero constituido *a posteriori*. La temporalidad que está operando aquí es la del *futuro anterior*, la temporalidad del archivo: ese “mensaje original” que trasmite una literatura tensionada por su dimensión archivística, por la conciencia de su naturaleza iterativa, no está antes sino que viene después; *habrá de ser* con el sucederse de la escritura. En la reflexión de Bellatin, el resultado de *La escuela del dolor humano de Sechuán* proyecta la idea de que estuvo construida conforme a un plan inicial, que estuvo desde el principio. Pero una lectura más atenta a los hechos podría afirmar que estamos lidiando con una visión errónea que, en la entrevista, el autor dispersaría con su confesión. Sin embargo, en la cita anterior, Bellatin recuerda que aquello que una obra literaria o cinematográfica quiere decir no puede separarse de sus recursos, de su puesta en forma: hay una necesidad

formal. Entonces, el futuro anterior está plenamente justificado aquí y, de modo correlativo, conlleva la siguiente conclusión: *La escuela del dolor humano de Sechuán* no es mera fábula, pura ficción imaginaria ni tampoco puro juego posmoderno de las formas, sino que parte de la exteriorización de su escritura por la cual el autor podía contar con “una suerte de objetividad frente a los textos, [...] el proceso de creación del texto en tercera dimensión antes de publicarlo” (“Entrevista a Mario Bellatin” 4).

La construcción de *La escuela del dolor...* es un ejemplo notable de cómo están concentradas en un momento muy breve pero intenso dos dimensiones constitutivas del archivo, aunque estructural y necesariamente separadas: la singularidad u origen y su registro, el paradigma de la discontinuidad simbólica del archivo que utilizamos para leer la escritura de Bellatin. En su discusión con los geneticistas, Derrida les recordaba que la situación ambivalente del archivo, la de ser único y a la vez iterable, los obligaba a la “noble tarea” de buscar ese origen no-iterable a partir de huellas que son, simultáneamente iterables (“Archivo y borrador” 216).²⁷ La tarea del archivista (la asociación con la tarea del traductor de Benjamin es deliberada) conlleva una imposibilidad y la misión de lidiar con esa misma imposibilidad: buscar ese origen del que sólo quedará un archivo que siempre será sospechoso en su resultado por su misma estructura significante e iterable. Estos dos niveles están separados y lograr que el archivohable solo, el sueño de Freud, es tan sólo eso, un sueño²⁸. En un punto igualmente extremo al de Freud, pero en sentido inverso, está el trabajo del historiador del arte Jean Louis Deotte, quien va más lejos y afirma que es razonable desconfiar del testigo y de la memoria viva y desplazar el interés hacia el archivo dejado por el acontecimiento: “un acontecimiento tiene una constitución archivística, cualquiera sea el estatuto del archivo.” (Deotte, *La época de los aparatos* 34). Esto no significa, ni para Deotte ni para Derrida, reducir la singularidad a una excusa ficticia que suplementa el archivo.²⁹ Esta precaución sería absurda con respecto

²⁷ “C’est une tâche nécessaire, noble, infinie, mais toujours suspecte dans son résultat, pour des raisons structurelles” (Derrida, *Pourquoi la critique génétique* 196). Podemos recuperar los términos de Selci: los geneticistas tienen la *responsabilidad absoluta* de buscar un origen de por sí inalcanzable.

²⁸ Esta es una preocupación que acompañó a Derrida por mucho tiempo. En otra ocasión se preguntaba “si podremos pensar, lo que se llama pensar, de una sola y misma vez, tanto lo que sucede (a esto se lo denomina un acontecimiento) como, por otra parte, la programación calculable de una repetición automática (a esto se lo denomina una máquina)” (*Papel máquina* 32). Por su parte, Didi-Huberman afirma, en relación al carácter construido del archivo que “solamente un metafísico ignoraría este carácter construido del archivo, procurando afirmar aún que “ahora el origen habla por sí solo”. Si, por el contrario, se acepta ese carácter construido, solamente un metafísico consideraría por ello descalificado al archivo” (“El archivo arde” 6).

²⁹ Por razones de claridad, reemplazamos la noción de “acontecimiento” por la de “singularidad” debido a la carga histórica y conceptual que tiene la primera a partir de los trabajos de diversos filósofos (Badiou

a los archivos que registran crímenes de Lesa Humanidad, pero debe argumentarse de igual manera en lo que respecta a los archivos literarios, donde el acontecimiento u origen singular puede coincidir con una fabulación subjetiva. En el caso de *La escuela del dolor...* la construcción de esa escritura va unida a una puesta en escena donde el autor la ve formarse y advenir en sus primeras y precarias etapas de archivación. Los elementos que terminan finalmente en esa obra, dice Bellatin, ya estaban allí desde un principio, pero no formando parte de una hipótesis inicial o de una idea programática, sino que son confirmados luego, en el proceso creativo, externo e iterativo de la puesta en escena. Unida a esta temporalidad del futuro anterior, hay también una apuesta a que algo *aparecerá*, no con la confianza en la fabulación literaria, sino en la exteriorización y socialización de la escritura que registra aquellas imaginaciones personales.

2.5. Cambiar el pasado: la imposibilidad de la narración realista

Existen proyectos artísticos e historiográficos que dan cuenta de un uso similar de la temporalidad del archivo, el futuro anterior, y que son contemporáneos a la propuesta de Bellatin. El cotejo puede parecer injustificado, pero nos ayudará a delinear una misma lógica de trabajo con la temporalidad subyacente a estas construcciones simbólicas.

El primero es el proyecto artístico y de investigación *Querida (a) Diario. Escrituras íntimas de adolescentes lesbianas y bisexuales*, conformado por An Millet, Mana Muscarelli Isla y Delfina Cabrera, que recopila registros escritos por adolescentes lesbianas y/o bisexuales durante el período 1990–2010. Las escrituras abarcan correspondencias, diarios íntimos, bitácoras, entre otros, de una comunidad que no existía cuando cada integrante escribía en soledad, pero que es en retrospectiva cuando se reconocen los contornos de un mismo sentir colectivo. Como en el *a priori* vacío de Bellatin, hay una carencia existencial en el planteo de este proyecto: no hay un colectivo constituido en el comienzo, y el diario y la escritura íntima tienen lugar sobre esta ausencia de una constitución colectiva. Desde una perspectiva historicista, positivista, podría ponerse en cuestión algunas de las premisas que dan cuerpo al colectivo de estas escrituras íntimas. Por ejemplo, una lectura que colme esa carencia de ser con alguna

2004; Derrida 2006; Lazzarato 2006). En todo caso, por singularidad entenderemos el hecho, aunque sea indefinible, a partir del cual el archivo existe. También puede pensarse en la noción de *origen* tal y como la desarrolla Agamben para el estudio histórico de las lenguas: el origen como “ese punto de coincidencia entre diacronía y sincronía donde, como estado de la lengua históricamente no comprobado, como “lengua nunca hablada” y sin embargo real, garantiza la inteligibilidad de la historia lingüística y al mismo tiempo la coherencia sincrónica del sistema. Tal origen nunca podrá reducirse completamente a “hechos” que se puedan suponer históricamente acaecidos, sino que es algo que todavía no ha dejado de acaecer” (*Infancia e historia* 69).

causalidad sociológica o de otro tipo, que generaría efectos similares a los que produce una novela realista o de denuncia social, rechazados por Bellatin. Pero ya hemos establecido que esta falta no es sólo epistemológica y estos enfoques dejan de lado, justamente, el bucle temporal del futuro anterior, que es la *forma necesaria* para que ese pseudo-ser termine *siendo* o se haga de un cuerpo. Esta forma ha sido nominada, por Millet y Cabrera, como “comunidad retrospectiva”.

Se trata de vehiculizar y ensamblar las voces de aquellas adolescencias de un momento histórico en el que reinó una inmensa dificultad para poder identificarse, vincularse y aliarse con otras lesbianas. Escenario que dio lugar a un aislamiento aparentemente individual que encubría una soledad prefabricada por el sistema heterosexual como única opción posible. La reunión de estas escrituras logra trazar las líneas que dibujan la constelación de soledades que nos era desconocida y descubrir una comunidad retrospectiva. Es abrir otros modos de habitar el pasado, amplificar la mirada, hacer un zoom out que acorte las distancias, atar los cabos con un hilo que sirva de sostén (Muscarsel Isla, “Melancolía del futuro”, sp).³⁰

Entonces, el proyecto *Querido diario* no busca excavar y dar con una comunidad que efectivamente no se realizó, sino con la experiencia de su no efectuación, que no tiene actualización pero sí realidad. Es la experiencia de la falta de experiencia (“constelación de soledades que nos era desconocida”) la que se busca construir-descubrir proveyendo un lugar, un espacio de exterioridad, un archivo. Porque la perspectiva histórica que funciona aquí, y que involucra la temporalidad del archivo, no se revela como la actualización progresiva de potenciales dentro del continuo causal del tiempo, sino que presenta un campo minado de posibilidades contrafácticas que se vuelven legibles sólo retroactivamente a la luz de su repetida no realización. La posibilidad puede aparecer solo como una posibilidad perdida, una posibilidad caducada, una posibilidad arruinada, incluso una imposibilidad, en un modelo de asincronía histórica de tipo benjaminiano.³¹

³⁰ En este mismo camino, Raúl Antelo ha proporcionado, en su lectura de Duchamp en Buenos Aires, la noción de “comunidad diferida”. Tanto la estereoscopia portátil como el *Pequeño vidrio* duchampianos, como las huelgas de aquellos años en la capital argentina, configuran un “testimonio no comunicacional de una escritura, en ese sentido, de una experiencia. Ponen así al descubierto una inautenticidad que hace que esa experiencia, como la poesía, no tenga cabida ni identidad en la simple vivencia. Y, por último, auguran la comunidad diferida de aquellos que, históricamente, carecen de comunidad” (*María con Marcel* 15-16).

³¹ Este modelo de no sincronía histórica ha sido desarrollado por Rebecca Comay en su estudio hegeliano sobre la temporalidad de la Revolución Francesa. Comay parte de la reacción de la intelectualidad alemana ante aquel evento histórico: mientras reinaban el caos y las masacres en París, los pensadores alemanes se congratulaban de lo innecesario de semejante acontecimiento para el país germánico. Con la Reforma Protestante, Alemania ya había tenido una revolución espiritual que le ahoraba la necesidad de lo que ocurría en Francia. Esto le permitía afirmar su solidaridad con la Revolución e incluso disfrutar de una emoción indirecta en sus terrores, mientras logra suavizar su impacto final. Sin embargo, “la Revolución no solo destaca lo sorprendente contraste entre la asombrosa modernidad de Francia y la decrepitud general de una Alemania aún sumida en los pantanos del absolutismo feudal –diversos retrasos políticos, sociales, económicos y tecnológicos que parecen consignarlo a los remansos de la historia–, “un hecho polvoriento en el trastero histórico de las naciones modernas”. También pone de relieve una persistente desalineación

Este concepto de “comunidad retrospectiva” podría resultar interesante para pensar el proceso de escritura de *La noche de los proletarios* de Jacques Rancière. En su excavación en el archivo obrero francés del siglo XIX, a través de folletos, periódicos y diferentes archivos (Archivos Nacionales, Fondo Sansimoniano del Arsenal, Fondo Gauny de Saint-Denis, entre otros), Rancière descubre la existencia de figuras proletarias singulares que desajustaban aquello que había sido considerado característico de su identidad y de su cultura: poetas-carpinteros, zapateros-poetas, costureras-poetas (Niño, “La noche de los proletarios de Jacques Rancière” 245). Ahora bien, cuando se prepara para escribir y hacer transmisibles sus conclusiones, y la propia presentación de estos personajes en *La noche de los proletarios*, Rancière se encuentra en un problema: no podía adoptar un tipo de narración de corte realista con una función naturalizante, es decir, con personajes plantados en determinado espacio, porque justamente ese espacio no estaba constituido así como no existía la legitimidad de esas voces proletarias. En otras palabras, Rancière entendió que no podía tratar el archivo de los obreros, “las masas heteróclitas de palabras huérfanas”, haciendo de ellas la expresión de cuerpos y lugares bien especificados, siempre ya dados, los del trabajador, de la fábrica o de una vivienda miserable. “Al contrario, había que olvidar esos cuerpos dados por adelantado para reconstituir, con sus lagunas, la red de experiencias que ahí se manifiesta, la red de comunicaciones que ahí se opera, la red de futuro que ahí se proyecta” (Rancière, *El tiempo de la igualdad* 44). En este sentido, Rancière buscará un paradigma literario que evite una romantización que, justamente, podría encarnarse en un registro con pretensiones positivistas. Un discurso de este tipo “habría anulado simplemente lo que constituía su historicidad, a saber, su abstracción misma, su desincorporación” (45). Por eso acude a escritores como Proust, Joyce o Virginia Woolf, en quienes encuentra medios para presentar sujetos que no coinciden con su voz, y que por lo tanto revelan que tampoco lo hacen con su lugar (cuestión que la novela realista resolvería ordenadamente). Aquellos escritores modernos, en cambio, construyeron los recursos para una situación en la cual “la voz no sale del cuerpo ni el cuerpo sale del lugar, sino que es la red sensible de las palabras la que da a los personajes el poco cuerpo por el que son sujetos y la que instituye el lugar del acontecimiento” (ibídem). Así, una escritora como Virginia Woolf ha

entre y dentro de las diversas vertientes de la experiencia alemana: una mezcla de precocidad intelectual y retraso político que marca el ritmo de su peculiar transición a la modernidad. “Somos los contemporáneos filosóficos de la era moderna sin ser sus contemporáneos históricos”, comenta Marx (Comay, *Mourning sickness* 2).

proporcionado un tipo de relato “en el que hay voces que poco a poco se van entrecruzando y construyen de alguna manera todo el espacio de su efectividad” (ídem).

Imagen que es adecuada, también, para esa “comunidad retrospectiva” del proyecto *Querida (a) Diario. Escrituras íntimas de adolescentes lesbianas y bisexuales*. De esta forma, la palabra y el archivo vienen a suplementar, como *subconjuntos partitivos*, la comunidad infraleve de estas existencias mínimas de una manera no ortopédica, sino que la constituyen enteramente. El archivo es el espacio de su efectividad o, como ya leímos con Deotte, la singularidad tiene una constitución archivística que, aunque pueda tener una forma inventiva, está dando con algo real: la prueba de esto es que no cualquier palabra puede hacer transmisible esa singularidad; como en el caso de Rancière, aquellas voces obreras sólo podían llegar por medio de los recursos literarios de Virginia Woolf.

Un tercer caso de este modelo de voces que se cruzan, ilegítimas o exiliadas, y que luego construyen el espacio de su efectividad, es el libro *Voces de Chernóbil* de Svetlana Alexiévich, quien ganó el Premio Nobel de literatura 2015 por esta obra. Allí la escritora de origen bielorruso, quien viajó a la zona de exclusión a los pocos meses de la explosión del reactor nuclear, recolectó testimonios de residentes, soldados, médicos, entre otros, y luego de diez años completó este libro publicado originalmente en bielorruso con el título *La plegaria de Chernóbil* (1997). El libro consta de cuarenta y dos “Monólogos” y tres “Coros” que reúnen los testimonios recogidos y los organizan en tres partes –“La tierra de los muertos”, “La corona de la creación” y “La admiración de la tristeza”–, enmarcadas por dos capítulos titulados ambos “Una solitaria voz humana”. Alexiévich libera a las “voces” para que monologuen y hasta canten a coro sin otro andamiaje narrativo que la contigüidad de una comunidad perdida en el cosmos. Además, como las apariciones del escritor Mario Bellatin en sus propios relatos, la autora suele incorporar en sus libros alguna reflexión sobre la escritura del proceso, sobre las circunstancias de su trabajo de transcripción y montaje para construir la trama de testimonios –muchas veces anónimos, como en “Los chicos de zinc”– y asume en primera persona el tono y la responsabilidad del hilo narrativo. Por ejemplo, su voz se hace presente en la “Entrevista de la autora consigo misma sobre la historia omitida y sobre por qué Chernóbil pone en tela de juicio nuestra visión del mundo” (*Voces de Chernóbil*, 43). La semejanza con *Pedro Páramo* es notable, especialmente en la parte de los “coros”, que cierran cada una de las tres partes en que se agrupan los testimonios. Estos coros

corresponden a los soldados que asistieron como voluntarios o que fueron enviados a trabajar en la “limpieza” del reactor nuclear sin conocer el peligro de la tarea, o que trabajaron como “liquidadores” en la zona, en el control de la evacuación de los habitantes, la eliminación del ganado y mascotas en las zonas de mayor radioactividad, y en el “entierro” en fosas de hormigón de los automóviles, efectos personales, casas y hasta la cosecha de las huertas³².

Aquella imposibilidad de nombrar que dio lugar a *Poeta ciego* reaparece aquí, en esta obra construida a partir de Chernobil. En “Monólogo acerca del paisaje lunar”, un profesor universitario se queja porque un relato que escribió en torno al hecho es rechazado por una revista que le señala que no es “literario”, sino que es “la descripción de una pesadilla”.

¿Por qué no se escribe nada sobre Chernobil? ¿Por qué nuestros escritores tratan tan poco el tema de Chernobil?; siguen escribiendo sobre la guerra, sobre los campos de trabajo, pero de esto nada. Habrá uno o dos libros y de acabó. ¿Cree usted que es una casualidad? El acontecimiento aún se encuentra al margen de la cultura. Es un trauma de la cultura (144-145).

Más adelante, Arkadi Filin, un “liquidador”, dice:

Los hombres nunca están a la altura de los acontecimientos. Siempre les superan los hechos. Mi padre luchó en la defensa de Moscú en el 42. Peor no comprendió que había participado en un gran acontecimiento hasta pasadas decenas de años. Por los libros, las película. Él, en cambio, recordaba: “Estaba metido en una trinchera. Disparaba. Quedé enterrado por una explosión. Los enfermeros me sacaron de allí medio vivo”. Y nada más (153).

Compárese este fragmento de Anatoli Shimanski, periodista:

Escribir sobre esto ahora, cuando no han pasado más que diez años. Un instante. ¿Escribir? ¡Me parece arriesgado! No es seguro. No aclararemos algo que se semeje a nuestra vida. Haremos un calco. Lo he probado. No me ha salido nada. Después de Chernóbil ha quedado la mitología de Chernóbil. Los periódicos y revistas compiten entre sí para ver quién escribe algo más terrible, y estos horrores les gustan sobre todo a aquellos que no los han vivido (195).

Es, en otro lugar del mundo pero en una misma línea temporal, la imposibilidad de nombrar de Bellatin y la reacción de ciertos escritores ante la violencia de Sendero Luminoso. Citamos nuevamente:

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

³² En 2003, Svletana Alexiévich visitó México y conoció a Bellatin. Fue en el marco de una conferencia que dio como parte del ciclo “Cartas del destierro”, en la casa Casa Refugio Citlaltépetl, que dirige el escritor y editor francés Philippe Ollé-Laprune.

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 (“Bellatin, un escritor de ficción”, 7).

No es un mero reparo moral; antes bien, algo real, pero ilegible por lo cercano, implica una dificultad retórica, o más bien una contorsión de la forma: como los proletarios de Rancière, serán voces, ya que el *espacio común* donde podrían colocarse no existe: por un lado, la violencia de Sendero Luminoso y el trauma de Chernobyl; por el otro lado, la escritura. No hay ninguna mesa de disección donde colocar todo: una novela que siga los acontecimientos de modo lineal es insatisfactoria; acaso quede la posibilidad de una narración que no se identifique erróneamente con las ficciones distópicas ni novelas fragmentarias o cuya apuesta real sea la experimentación formal, sino con una forma cuya necesidad sea la del porvenir de algo inexistente pero real, imposible e ilegible en el presente. Si como afirma Spieker “los archivos no guardan tanto los registros de la experiencia como más bien su ausencia; señalan el punto en donde una experiencia está ausente de su lugar apropiado, y lo que se nos ofrece quizá puede ser algo que nunca poseímos” (Spieker, “El gran archivo” 17), esta conclusión tiene su reverso: la falta de experiencia es la falta de palabras, el límite del registro. En este sentido, puede decirse que la imposibilidad de nombrar de Bellatin alude a acontecimientos que funcionan como un “trauma de la cultura”, y donde sucede que los seres humanos nunca están a la altura de los acontecimientos. No obstante, es importante enfocar sobre el diferimiento del sentido de esos hechos, o la ilegibilidad de esos hechos que son, después de todo, acontecimientos de sentido, rasgaduras en la superficie de la cultura, no por un juego o una intervención que se hace hacia el interior de la misma, en términos de juegos formales con el lenguaje, sino porque algo real e irrepresentable deja ver un rayo de inutilidad en nuestros bienes culturales tenidos por más seguros, como el caso de la profesora de literatura que luego de Chernóbil se pregunta qué sucederá con los clásicos de la literatura rusa: “Los niños ya no leen a los clásicos. Yo les leo de memoria a Pushkin y veo que sus miradas son frías ausentes. El vacío. A su alrededor ha surgido otro mundo” (*Voces de Chernóbil* 184)³³.

³³ Un sentimiento similar ha sido percibido cuando se escribía esta tesis doctoral en el contexto de la pandemia del Covid 19.

Desde luego que Bellatin no espera a escribir luego de que ocurran calamidades y, además, no hace falta que ocurra la explosión de un reactor nuclear para que recordemos el frágil y obsoleto mundo de sentido en el que habitamos. Pero si la escritura de Bellatin es indeterminada, fragmentada, llena de aporías textuales, y si no son sólo juegos posmodernos con el sentido, queda preguntarse, “¿qué clase de espanto pudo generar una escritura semejante?” (Bellatin, *Biografía ilustrada de Mishima* 54). La escritura de estos autores no está ligada sólo a un real irrepresentable, a una oscuridad pre-discursiva, sino a un mutismo de las voces actual, no sólo pasado. Puede verse en Svetlana Alexiévich: nadie quiere oír o leer sobre Chernóbil.³⁴ Como afirma Manuel García Pérez, *Voces de Chernobyl* representa un quiebre frente a la actual retórica política de discursos informativamente previsibles donde la deslexicalización de los conceptos es cada vez más frecuente: “El uso de categorías conceptuales vacías ya de un significado referencial –equidad, civilidad, justicia social, alianza de civilizaciones, democracia, tolerancia, bienestar social, igualdad, derechos civiles, fuerzas democráticas, conquistas sociales, etc.– expresan la ilusión de una realidad monológica” (“Fragmentación del lenguaje” 134).³⁵ Y en este sentido, la lectura o recepción de aquellos sobrevivientes que vuelven del infierno obliga a recomponer “omisiones históricas y contextuales, siendo la ausencia notable de procedimientos formales de cohesión la actualización irrefutable de una mortificada recurrencia” (141-142), en una característica ya denunciada por Giorgio Agamben sobre los sobrevivientes de Auschwitz, cuyo testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar. Lo *imposible* del campo nazi no tiene que ver tanto con el horror visual, con un exceso de realidad que nos hace apartar la

³⁴ Candelaria de Olmos (2019) señala en esa misma dirección la ausencia de ficciones que tengan a una madre de desaparecidos como protagonista. Frente a la abundancia de relatos escritos, teatrales y cinematográficos protagonizados desde el punto de vista de hijos y nietos de desaparecidos por la última dictadura cívico-militar argentina, son raras las veces en que una madre cuyo hijo o hija ha sido secuestrado y después “desaparecido” es quien cuenta la historia, o es contada en una ficción. Existen todas las señales de una resistencia a que la voz de la madre sea ficcionalizada instalándola, en cambio, en otros espacios de la discursividad social.

³⁵ Ya Roberto Espósito considera que el “fracaso de los derechos humanos” no se debe tanto a que nunca alcanzamos la actualización de su régimen de sentido, sino que justamente lo hemos logrado: se trata de la idea, cada vez más difundida, de que precisamente la categoría de persona tiene la función de llenar, conceptualmente y, por consiguiente, tarde o temprano también de hecho, el hiato aún dramáticamente abierto entre hombre y ciudadano, que Hannah Arendt había puesto al desnudo ya al final de la Segunda Guerra (Espósito, *Tercera persona* 12). Puede notarse que estas conclusiones se acercan formalmente a las que Terry Eagleton arriba con respecto a la revisión que hace de la palabra inglesa *character*, que equivale a «personaje», y que también puede traducirse como «carácter» en el sentido de signo, letra o símbolo. Nuestra posición es, como siempre, colocarnos en la frontera y sostener el hiato como instancia productiva de ambos términos.

mirada, sino con que *faltan las palabras*, con el hecho de que el campo de concentración estableció un nuevo umbral ético (Agamben, *Lo que resta de Auschwitz* 131) donde la falta y falencia de palabras no surge sólo de la facticidad oscura de un acontecimiento traumático, sino también de un agujero en el sentido, correspondiente a lo imposible, a algo que no debería haber ocurrido porque no podría contarse ni narrarse jamás algo así sin el riesgo de ser acusado de perjurio.³⁶ Es, retornando al lenguaje bellatiniano, la imposibilidad de decir o nombrar.

Walter Benjamin también vio venir mudos a los soldados del campo de batalla de la Primera Guerra Mundial (1914-1918): el mutismo tampoco se debía sólo a la crueldad de las nuevas formas de violencia, sino a la falta de lugar para tal suceso en el campo de sentido compartido, aquello que Agamben entiende como un “nuevo umbral ético”. Es una especie de desconexión similar a la que denunciará la profesora de literatura rusa de Alexiévich: ¿Qué pasa si de pronto nos percatamos de que “toda nuestra cultura no es más que un baúl lleno de viejos manuscritos?” (188), que recuerda mucho a esta afirmación benjaminiana. “¿Para qué valen los bienes de la educación si no nos une a ellos la experiencia?” (Benjamin, *Discursos interrumpidos* 168). Pero cuando Benjamin afirma que las personas se han vuelto más pobres en cuanto a experiencias comunicables, entiende que la pobreza se da en relación al lenguaje: en el retorno de las trincheras se carecía de palabras para transmitir la experiencia vivida. El lenguaje se había quebrado. Y es por éste que tenemos acceso a las cosas: para Benjamin, tenemos acceso a la realidad *en* el lenguaje, no *a través* de él; es en las palabras que las cosas se muestran (Vignale, “Experiencia y narratividad” 16). En una estampa de gran lirismo, Benjamin coloca como central este cambio epocal en el cual la técnica se levanta y devela al ser humano en su precaria finitud o, que es lo mismo, lo quita de ese hábitat de sus relaciones sociales más inmediatas:

Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano (*Discursos interrumpidos* 168).

La pobreza de experiencia no significa, insistimos, que no puedan producirse nuevas experiencias, sino que falta o está en retirada ese espacio social compartido en el

³⁶ No hace falta mencionar los casos de testigos que no son creídos, a los que no se quiere escuchar, y que van tanto de refugiados de campos o de guerras como de niños y mujeres abusadas por personajes “respetados por la comunidad”.

cual esas experiencias puedan hacerse transmisibles. Es por esto que, en el reverso de esta pobreza, Benjamin ve surgir toda una caterva de pseudo-ciencias o pseudo-saberes como la astrología, la sabiduría yoga, la “Christian Science”, la quiromancia, el vegetarianismo, la gnosis, la escolástica y el espiritismo que vienen a galvanizar, a ocupar el vacío de los lazos de aquel espacio en ruinas³⁷. Este nuevo mundo imprime una falta de competencias y de saberes técnicos y, al mismo tiempo, un exceso de los mismos: los seres humanos “no siempre son ignorantes o inexpertos. Con frecuencia es posible decir todo lo contrario: lo han ‘devorado’ todo, ‘la cultura’ y ‘el hombre’, y están sobresaturados y cansados” (172). La repuesta de Benjamin es la barbarie, pero en un sentido positivo: son aquellos artistas que replican empezando siempre de nuevo con pocos elementos y dejando de lado el pasado.³⁸ Son artistas impelidos a

Comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra. Entre los grandes creadores siempre ha habido implacables que lo primero que han hecho es tabula rasa. Porque querían tener mesa para dibujar, porque fueron constructores (169).³⁹

Si seguimos bajo las coordenadas marcadas por Benjamin –la pobreza de experiencia y la descomposición de la experiencia narrativa; la posibilidad del recomienzo barbárico de la narración–, el proyecto literario de Mario Bellatin supone un intento de reactualizar los impulsos fundamentales de la narración en el contexto de la narración escrita, impresa y digital (si sus textos han sido llamados novelas ha sido para que se adapten al mercado). Pero hay que resaltar que, frente a la falta del *elan vital* que moviliza el sentido, la cultura o nuestros más banales mensajes, la escritura de Bellatin no repite en espejo la fragmentación, sino que se propone como recomienzo de la consistencia, como cercamiento de la narración donde allí empieza. Para esto se requiere

³⁷ Estos saberes, y el argumento benjaminiano, parecen replicarse hoy en día con mayor intensidad en la aparición de nuevos becerros de oro como el terraplanismo, el movimiento anti-vacunas y, por supuesto, los fundamentalismos religiosos, que funcionan del mismo modo otorgando un sentido global a la falta de sentido a nivel local.

³⁸ El propio Benjamin adoptó metodológicamente esta postura *barbara* para hacer historia del arte negando la propia existencia de la disciplina: “Decir que ‘no hay historia del arte’ no es expresar una sentencia definitiva de *inexistencia*. Es expresar primero una *exigencia*, al menos un deseo: que la historia del arte comience a existir o más bien *recomience*. [...] ‘No hay historia del arte’: quien habla así no juzga desde el exterior, exige desde el interior ¿Qué exige exactamente? Una reformulación de los problemas, de los términos mismos que constituyen una historia del arte” (Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 139, los destacados son del original).

³⁹ Para el cineasta Béla Tarr, la búsqueda de un lugar es la condición primera para la producción de una película. El lugar es el primer personaje de la película, como lo es el puerto que aparece en *El hombre de Londres* (2007) o el árbol encima de una colina en *El caballo de Turín* (2011) junto al cual Tarr hizo construir la casa que centralizaría todas las acciones de la película (Rancière, *Bela Tarr* 74). Éste es el *realismo bárbaro* del cineasta húngaro.

aquella nueva barbarie nombrada por Benjamin. No la barbarie en sentido negativo, destructiva, sino una barbarie que, a falta de experiencia, empieza *siempre de nuevo*. En el caso de Bellatin tenemos un escritor bárbaro que por un lado recomienza su escritura en cada nuevo libro o texto y, por otro, piensa su proyecto escritural como un “sistema” o como un juego con “reglas propias”.⁴⁰ Por más seguridad que el autor manifieste en relación a este sistema autónomo, es necesario advertir que comenzó a tomar forma en determinado momento (con *Efecto invernadero*) y que la solidez y consistencia de su funcionamiento se debe no tanto a los comienzos netos, sino a sus constantes recomienzos a partir de escritura previa.⁴¹ El *a priori vacío* y los recomienzos bárbaros son inescindibles y esto es el sistema Bellatin: una máquina escritural que, en una especie de pulsión de repetición, recomienza la escritura fugándose de ese a priori vacío, que no por ser vacío tiene menos realidad.

⁴⁰ “Con el tiempo se me ocurrió inventar un sistema literario propio, bastante absurdo por cierto, pero que fuera capaz de explicar las frases, una por una, que iban apareciendo libremente en los textos” (Bellatin, *Obra reunida* 509).

⁴¹ “Así como en los textos de Bellatin la referencia a sus otros libros y la repetición de fragmentos de historias de otros libros, más que un archivo que conserva, resulta en un repertorio que hace avanzar su literatura —y la literatura, podríamos decir— siempre hacia adelante” (Garramuño, “Obsolescencia, archivo” 67).

3. Cuando la escritura corrompe el pasado: un des-bautismo para *Efecto invernadero* y *Salón de belleza*:

Efecto invernadero (1992) y *Salón de belleza* (1994) son dos de las novelas más importantes de Bellatin. La importancia de la primera ha sido mencionada en el primer capítulo: Bellatin descubre su lengua personal en el trabajo con este texto. *Salón de belleza*, por su parte, es su novela más leída, difundida y traducida. Las resonancias de esta escritura, junto a la importancia histórica de *Efecto invernadero*, implican sucesivos retornos del escritor a las condiciones de producción de ambas novelas. Veremos cómo Bellatin se acerca a estas obras para interrogar las ruinas del impulso que lo llevó a redactarlas, para dar finalmente con aquella relación que unió elementos tan heterogéneos y cercar el momento *bárbaro* de la narración.

3.1.1. El segundo recorte de *Efecto invernadero*: Bellatin vuelve al rescate de César Moro

Mi relación con Moro se basa más en un vínculo de orden coyuntural
Mario Bellatin

En una entrevista del año 2013, Mario Bellatin confiesa que su relación con el poeta peruano César Moro había sido de “orden coyuntural” (Bellatin, “Yo, creo, soy un señor que escribe”, sp). La influencia del poeta surrealista no correría por el lado de la literatura, sino por los compromisos que un sujeto realiza para poder escribir: el escritor en su lucha vital contra todo aquello que obstaculiza la práctica de escritura y que, en muchos casos, coincide con aquello mismo que la posibilita. César Moro, cuya imagen es foto de portada de la cuenta de Facebook de Bellatin desde hace años, se convierte en el primer maestro de lo que llamaríamos una *Escuela Dinámica de Escritores personal* de Bellatin: si es cierto que “no se debe, no se puede enseñar a escribir” (Bellatin, *El arte de enseñar a escribir* 11), en Moro tenemos *avant la lettre* a uno de esos maestros que en la Escuela fundada por Bellatin enseñaban a escribir sin hacerlo efectivamente, que enseñaban a escribir de modo *coyuntural*, no transmitiendo e imponiendo preceptos sino mostrando lo propio a la espera de un efecto en lo impropio, en el otro, el alumno. Moro, pintor y poeta surrealista, es una insólita figura en los antecedentes de Bellatin, pero la relación, el salto entre los dos existió aunque no en las formas imprecisas y a veces poco problematizadas de la influencia literaria. La aparición de César Moro se da justo en *Efecto invernadero* (1992), obra que es un verdadero parteaguas en su producción ya reconocido por el autor en aquellos años de publicación y de primeras recepciones de la novela. Y aquí la figura de Moro escolta la novedad, aunque en los años siguientes el poeta peruano emerja a modo de esquirolas.

Efecto invernadero se publica en 1992, en Lima, bajo el sello editor Jaime Campodónico. A partir de aquí la novela aparece en publicaciones pareadas junto a otras novelas del autor, primero junto a *Salón de belleza*, en la edición mexicana de Ediciones del Equilibrista, que la publica en 1996 y luego en la edición limeña de Peisa, que en 1999 la publica junto a *Canon perpetuo*.¹ Será compilada, luego, en *Obra reunida* (2005). Una de las últimas ediciones de la novela es de 2014, en Lima, a cargo de Ediciones Copé². La novela contaba en sus orígenes con cerca de mil o mil quinientas páginas que hoy estarían perdidas (las cifras varían; en algunas entrevistas el autor habla de 500 páginas). El escritor realizó un trabajo de depuración extrema que redujo ese volumen a las modestas 54 páginas con que cuenta la edición de 1992. Existe la posibilidad de echar un vistazo a lo que fue esa novela más extensa gracias a que se conserva un manuscrito cercano a esa etapa escritural. Fue salvaguardado por José Carlos Alvarino, amigo del escritor. Tiene un ensayo de tapa con una hoja de papel con sello de agua que dice “Calidad Atlas. Industria peruana” doblada en cuatro. La faz que funciona como tapa tiene dibujos: un paraguas, los días de la semana y dos títulos propuestos con un signo de interrogación, hechos con tinta negra; con fibra verde un dibujo de rayas a modo de lluvia y con fibra negra dos teléfonos que parecen no tener relación. Los títulos ensayados son “Y si la belleza corrompe a la muerte” y “Nunca llueve los jueves” y están escritos con una letra que no corresponde a Bellatin ni a Alvarino. Se publicó tal cual en *Condición de las flores* (2008), con los respectivos datos y fechas sobre su historia y recuperación.

Como señalamos, es con *Efecto invernadero* que Bellatin encuentra una lengua personal, un estilo y formas propias, que hace que un cotejo superficial entre esta novela con *Las mujeres de sal*, o incluso con “Y si la belleza corrompe a la muerte”, demuestre una diferencia de naturaleza evidente. *Las mujeres de sal* presenta todavía rasgos que la asemejan más a una novela realista convencional que a cualquiera de las obras posteriores del autor: hay descripciones realistas de interiores o intromisiones del narrador en la interioridad de un personaje, algo impensable en la poética que Bellatin proseguirá luego. “Y si la belleza corrompe a la muerte” todavía circula en esta órbita: si bien la atmósfera

¹ Estas últimas ediciones conservan, en principio, los mismos elementos de la publicada en 1992; lo interesante aquí es el modo de publicación, que coloca en un mismo volumen novelas distintas pero que formaban un mismo proyecto, la “trilogía del dolor”, que daba unidad a las tres novelas (*Efecto invernadero*, *Canon perpetuo* y *Salón de belleza*) sin restarle independencia a ninguna de las novelas.

² A diferencia de ediciones anteriores de *Efecto invernadero*, esta de 2014 presenta en su solapa y en la página legal el nombre del autor con doble apellido: Mario Bellatin Cavigiolo. El apellido segundo es el de la madre, dato que es muy relevante en relación al argumento de la novela.

es similar a la de *Efecto invernadero*, los nombres propios, y la demora retórica en descripciones y subtramas la colocan más cerca de esa etapa que de la que se inicia con la novela de 1992.³ A partir de aquí Bellatin comienza un movimiento de recorte que separa los episodios de la novela, por la elisión de los nexos narrativos, y al mismo tiempo separa la obra de la anécdota inicial, la muerte de César Moro, que si bien el autor nunca oculta, termina acompañando la narración de un modo paralelo, vale decir, una vez más, “evidente, tangencial e imposible” (Panesi, “Cámara de vacío” 159).

Este tipo de relación es la que consideramos al leer los manuscritos. Entre estos documentos y los textos publicados también se da un vínculo paralelo, cuyo parentesco es evidente y tangencial, pero al mismo tiempo es *imposible*: del mismo modo que lo es “cualquier cartografía que procure un cierre o delimitación clara y definida” para la obra de Bellatin (Cámara 412), toda consignación de los manuscritos pertenecientes a determinado proceso escritural, si bien se inicia a partir de la filiación evidente y tangencial entre los papeles, no puede instaurar un orden cronológico que imprima jerarquías hacia el interior de los documentos consignados, acción que a su vez condicionaría futuras lecturas. Le es imposible porque los manuscritos propician lecturas que afectan inevitablemente ese todo en el cual se los incluye⁴. Intentaremos, en lo que sigue, aprovechar esta relación problemática de los manuscritos con la obra publicada, o más bien aquella alteridad que es la diferencia fundamental entre escritura y texto (Lois, *Génesis de escritura* 18).

³ Cuando se le pregunta hasta qué edad vivió en México antes de irse a Perú, el autor afirma: “Hasta los ocho o nueve años, pero siempre volví, volví muchas veces. En ese momento, precisamente cuando yo estaba en Cuba, que me quedé a empezar este proyecto, ya real. 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 todas estas otras cosas a las que me refería antes, esa estructura, esa sistematización, esa retórica propia (“Bellatin, un escritor de ficción” 10).

⁴ Es una operación de lectura que Borges plasmó en *Kafka y sus precursores*, modificando parcialmente una lectura previa de T.S. Eliot: “Lo que ocurre cuando se crea una nueva obra de arte le ocurre simultáneamente a todas las obras de arte que la precedieron. Los monumentos existentes conforman un orden ideal entre sí, que se modifica por la introducción de una nueva obra de arte (una verdaderamente nueva) entre ellas. El orden existente está completo antes de la llegada de la nueva obra; para que el orden persista tras la llegada de la novedad, el todo del orden existente debe alterarse, aunque sea levemente. De esta manera de van reajustando las relaciones, proporciones y valores de cada obra de arte respecto del todo: he aquí la conformidad entre lo viejo y lo nuevo” (Eliot, *Ensayos escogidos* 19-20). Lo mismo puede decirse de la lectura de Borges: cambia la de T.S. Eliot.

3.1.2. César Moro y el orden coyuntural

La novela relata los últimos días de Antonio, bailarín y pintor de cincuenta y cinco años que padece una enfermedad que nunca se nombra. Es asistido en sus últimos momentos por dos personas que elige, la Amiga y el Amante, a quienes encomienda un ritual fúnebre que consiste en determinada disposición escenográfica destinada a la Madre, quien vendría a demandar el cuerpo de su hijo. La llegada de la Madre y el fracaso de la voluntad del difunto, por la destrucción de aquella escenografía a manos del Amante, son las principales acciones más cercanas en la temporalidad de la narración: la novela contiene, además, *racontos* biográficos de Antonio en Europa y de los personajes que lo rodean. La obra, entonces, ofrece una versión imaginaria de lo que habrían sido los últimos cuatro días de César Moro. Esto no la convierte en una novela sobre la muerte:⁵ también está la belleza que, en el relato, se relaciona con la búsqueda de Antonio de alcanzar una escenificación para su cuerpo muerto; y fuera del relato, en la escritura del mismo, identificamos la belleza con todo el trabajo de transformación y distanciamiento que alcanza la escritura bellatiniana a partir de aquella anécdota inicial de la cual comienza. A modo de ejemplo puede revisarse el desplazamiento de los nombres de los personajes desde *Y si la belleza corrompe a la muerte*, borrador más antiguo del estado de archivación de *Efecto invernadero*, hasta la versión de la novela publicada en 1992. Antonio es el nombre del hombre del cual César Moro estaba enamorado; Alina, que es el nombre que la Madre tiene en “Y si la belleza corrompe a la muerte”, era el nombre de una prima de Moro⁶. Este desplazamiento revela que hay un vínculo entre la novela y los últimos días de Moro (el escritor bien podría haber obviado esos nombres), pero sin caer en una dirección que la lleve a una novelización biográfica de aquel poeta peruano.⁷

⁵ Como bien señala Ariana Giusti, la muerte no agota el relato de los últimos cuatro días de vida de Antonio. “Quizá esta novela nos esté hablando, al fin y al cabo, sobre la vida: sobre la belleza, sobre los oscuros filamentos de la maternidad y del delirio, sobre el cuerpo y la sexualidad, sobre las relaciones indesligables entre el deseo, el arte y la marginalidad” (Giusti, “Un cuerpo al borde...” 12).

⁶ La cuestión de los nombres fue importante también para César Moro, que originalmente se llamaba Alfredo Quípez Asín. Legaliza el cambio por César Moro y pide a familiares y amigos que olviden el nombre anterior. En 1948 se entera de que en la Biblioteca Nacional de Lima la ficha “César Moro” remitía a “Quípez Asín, Alfredo”: rápidamente le escribe una carta al director de la biblioteca, Dr. Lazada y Puga, pidiéndole que enmendara el yerro y que hiciera desaparecer toda referencia al primer nombre (Coyné “Cayó la cortina de tinieblas...”, 692). Para el trabajo con los nombres en *Efecto invernadero*, me remito a otro trabajo anterior (Cuartas, *Los comienzos de Mario Bellatin*).

⁷ El autor tenía una conciencia temprana de este objetivo. Con respecto a *Salón de belleza* (1994) declara: “El contenido es un pretexto para crear otra realidad. Intento crear una estética del distanciamiento con respecto a la realidad. Si no se produce distanciamiento, el hecho narrado se convierte en algo relatado periodísticamente. La idea es crear un espacio de reflexión entre la belleza y la muerte” (“El salón de la muerte” 8).

Las dos cuestiones deben ser consideradas: la construcción de un espacio propio de la literatura bellatiniana, pero también las señales y huellas que la vinculan a aquello de donde comienza y se separa, con la precaución de que “no se trata en modo alguno de hipostasiar un afuera del texto que detentaría la explicación de su sentido, sino, más bien, lo contrario, usar a la historia para hacer descarrilar el consenso decantado en relación con ciertos valores” (Antelo, *Maria con Marcel* 15).

Con esto dicho, hago un breve relevo biográfico de César Moro. Nacido en Lima, Perú, el 19 de agosto de 1903, Moro llegó a publicar sólo dos poemarios en vida –*Le château de grisou*, *Trafalgar Square*– y una larga epístola en versos, *Lettres d’amour*, “la punta del iceberg de su obra en gran parte ignorada en su época” (Lefort, “Introducción de los coordinadores” XXIX). Posteriormente, y en virtud de ediciones póstumas, la figura de César Moro comenzó a rescatarse, aunque sigue siendo una figura marginal si la comparamos con el otro “César”, el poeta canónico del Perú: César Vallejo. Es notable siendo que Moro vivió en un momento clave de la historia cultural contemporánea. Se asocia al movimiento surrealista entre los años veinte y treinta participando de una fermentación literaria que determinaría la vida cultural de México durante la Segunda Guerra Mundial. Las razones de su figura en las penumbras son varias: el desinterés de Moro por la publicación de su poesía, la elección del francés para la escritura de la mayor parte de su producción, y una poesía que no es menos hermética que la de, por ejemplo, un Mallarmé. Pero como señala Lefort, acaso una de las razones principales sea que Moro fue la encarnación de un poeta libre de sumisiones como el nacionalismo literario, la ley de las influencias, o la noción misma de obra poética y pictórica (Lefort XXX). Y si Moro persiste en sobrevivir se debe, también según Lefort, a que un grupo de admiradores incondicionales, sus amigos, estarían “dispuestos a morir por él”.⁸

Moro creció en el seno de la pequeña burguesía limeña, de la que ofrece denominaciones como: “el ambiente pueblerino desolado y pretencioso” o “la calma monótona del charco natal”.⁹ Fue un medio conservador, marcado por tradiciones sociales constituidas en torno una estricta división de clases, herencia de la aristocracia colonial todavía en vías de desaparición en las primeras décadas del siglo XX. La hipocresía moral se salteaba estas diferencias a la hora de los adulterios de los amos de casa y la violación

⁸ André Coyné, Emilio Adolfo Westphalen, Américo Ferrari, Julio Ortega entre otros.

⁹ Frases epistolares de Moro citadas por Lefort (XXXII).

de las sirvientas por los hijos de buena familia. En este contexto, se especula con que el propio Moro habría sido iniciado en el amor por uno de los empleados de su familia (Lefort XXXII)¹⁰.

En los años que precedieron a su salida a París, Moro ya había decidido su destino de artista: además de la poesía, empieza en 1920-1921 a dibujar y pintar acuarelas, y ya en París afirma en su correspondencia su voluntad de dedicarse a la danza en Europa. En la capital francesa (periodo 1925-1933) aprende velozmente el francés, idioma que amaba desde sus estudios en el Colegio Inmaculada de Lima y que adopta para su escritura poética, participa en el grupo surrealista y tiene un encuentro amoroso con Lev o León, un joven excadete del Tzar de Rusia, que probablemente fue el primero de sus grandes amores. Su estadía en París estuvo lejos de sus expectativas: renuncia a sus sueños de tener éxito en la danza, sus exposiciones pictóricas no hallan demasiadas consecuencias y sus poemas apenas fueron publicados.

En 1933 regresa a Lima motivado por el estado de salud de su madre, que lo reclamaba con insistencia. Allí, lejos de abatirse por lo conseguido en Europa, comienza una intensa actividad artística y cultural. Moro arma en Lima un embrión del grupo surrealista y retoma las vías, métodos y medios de acción del grupo parisino. Reúne su poemario escrito en francés que será editado póstumamente por André Coyné con el nombre de *Ces poèmes...* y en 1935 expone sus pinturas junto a otros artistas chilenos en lo que se considera como la primera exposición surrealista internacional en América. Polemiza con Vicente Huidobro, a quien combate con pasquines como *Huidobro o el obispo embotellado*. Crea con Westphalen la revista *El uso de la palabra*, de un único ejemplar (diciembre de 1939). Como activista político, publica junto a Westphalen el *Boletín del CADRE* (Comité de Amigos de los Defensores de la República Española) en apoyo a la lucha de los republicanos españoles, hecho que le valdrá la persecución de la policía dictatorial de la época y su exilio en México.

En México, en una estadía que será de diez años, Moro tendrá el periodo más fecundo de su actividad. Con otro grupo de amigos artistas mexicanos revitalizará la línea surrealista con la organización de la Exposición Internacional del Surrealismo en 1940 y luego con sus contribuciones a la revista *Dyn*, fundada por Wolfgang Paalen. En este

¹⁰ Cabe recordar que en *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción* (2001), este escritor imaginado por Bellatin también sostiene una relación con uno de sus empleados de su familia rica, con resultados adversos.

medio Moro consigue publicar su primer poemario, *Le château de grisou* en 1943 y *Lettre d'amour* en 1944. Apenas inicia este exilio en México, Moro comienza su pasión devastadora por un joven aspirante a la carrera militar, Antonio Acosta Martínez. Este amor, que durará un año, es la fuente del torrente poético que culmina en el “ciclo de *La tortuga ecuestre*” compuesto por el poemario epónimo (dieciocho poemas en español), la *Lettre d'amour* en francés y siete *Cartas*, epístolas de gran intensidad lírica destinadas a Antonio pero que jamás serán enviadas (Lefort XXXVIII).

Su retorno a Lima viene con cierto desencanto por sus antiguas esperanzas, aunque sin apaciguar los impulsos de su vocación artística. Publica en 1954 *Trafalgar Square* con satisfacción, pero es un oasis en un camino que lo acerca cada vez más a la soledad, la pobreza y la incompreensión. Muere en 1956, con escaso acompañamiento en el cortejo fúnebre.

La vida tan activa de César Moro deja una gran cantidad de manuscritos, una gran producción poética, pero lo cierto es que lo destinado a la publicación es apenas la punta del iceberg de una escritura marginalizada tanto en el campo literario peruano como en lo que corresponde al movimiento surrealista (hay apenas dos ligeras menciones a Moro en la totalidad de los textos de Breton). Gracias a la intervención de amigos, entre los que cabe destacar a André Coyné, la obra de Moro siguió persistiendo a la espera de su hora. Se llevaron a cabo numerosas publicaciones, que no mencionaremos aquí por motivos de espacio, pero sí rescatamos la última aventura de los versos morianos: en 2015 *Colección Archivos* edita la obra completa del autor, incluyendo contenido multimedia (su obra pictórica) además de un rico y extenso aparato crítico en un CD, no en el libro, para no quitarle espacio a una poesía que apenas había conocido el papel.

3.1.3. Una vida más para César Moro: la versión 2015

Cerca del año 2015, año de publicación de la obra completa de Moro por la *Colección Archivos*, Bellatin volvió a reescribir *Efecto invernadero*. En el *Archivo Bellatin*, establecido en la CriGAE-IdIHCS (Área de Investigación en Crítica Genética y Archivos de Escritores) (UNLP-CONICET), se conserva un manuscrito que revela lo que podríamos entender como un segundo recorte de *Efecto invernadero*, una reescritura que reduce todavía más el relato de 1992. Escrito con computadora, parece ser la versión publicada en 2014, a cargo de Ediciones Copé. Un cotejo entre ambas revela que no hay mayores diferencias entre ellas, como sí las hay si retrocedemos en el tiempo y

comparamos estas versiones con la publicada en *Obra reunida* de 2005, y en mayor proporción con la primera edición de 1992. Por una cuestión de claridad llamaremos *versión 2015* a este manuscrito: una última versión de *Efecto invernadero*, que el autor no publicó y que acaso no esté en sus planes hacerlo.¹¹

Es necesario esclarecer los presupuestos desde los cuales se leerá la relación de los manuscritos con la obra publicada. Dejaremos de lado aquel orden de cosas que coloca a los manuscritos como material preparatorio para la versión que se conocerá como publicada. Según esta disposición, se parte de esta última para justificar las etapas anteriores, los manuscritos, con un criterio que lleve del caos y oscuridad al orden y limpidez de la versión publicada completando el círculo tautológico de sentido. Como hemos definido con Lois, la diferencia entre el manuscrito y el libro no consiste en el avance, la estructuración y el acabamiento, sino en la diferencia de *alteridad* (*Génesis de escritura*, 18, el destacado es del original): cada vez que vayamos a los papeles privados del autor para encontrar una preparación del texto publicado, nos encontramos con la total falta de familiaridad, con el *otro* del texto. No obstante existieron determinantes físicos e históricos que constituyeron la relación entre un manuscrito y su versión edita sin necesidad de mayor evidencia, en concreto, el manuscrito es parte de ese proceso que desembocó en el texto de un libro mediante una direccionalidad cronológica que, si se la eleva a único eje de lectura, termina obliterando la pluralidad de factores y orientaciones que estuvieron en juego en la escritura. Es necesario, entonces, construir ese espacio en común entre manuscrito y versión edita, entre escritura y texto, cuya relación de alteridad se acerca tendencialmente a una noción que trabajaremos: la heterotopía foucaultiana, la falta de espacio común. Incluso cuando un manuscrito no difiera en mucho de la versión de un texto publicado, está separado del texto por su naturaleza de resto de un proceso que no fue homogéneo y que no está capturado en la última versión, en el texto. El manuscrito, como el pasado benjaminiano, lleva consigo un “índice temporal mediante el cual queda remitido a la redención” (Benjamin *Discursos interrumpidos*, 178), un “futuro *distinto* del futuro del lenguaje *mencionado* (Hamacher *Para la filología*, 30, el destacado es del original). Entonces, pese a que están vinculados históricamente, relación que un repaso contextualizador hará bien en reponer, manuscrito y texto sostienen una separación contundente: la relación que mantienen es la del desencuentro y se hace necesaria la

¹¹ El 2015 no es una datación, sino un nombre que representa la posterioridad del manuscrito en relación a la versión de *Efecto invernadero* publicada en 2014.

construcción del espacio del reencuentro, el montaje que habilite afecciones mutuas pero manteniendo las autonomías de cada caso¹².

Volviendo a los documentos en cuestión, localizamos diversas correcciones que funcionan como puntos críticos en la escritura y que ofrecen un punto de vista privilegiado para leer. Ordenaremos las correcciones de la *versión 2015* en tres grupos:

1) el cambio temporal de las acciones: un cambio del pretérito imperfecto al pluscuamperfecto. Además, se introducen perífrasis verbales aspectuales, que indican acción en el momento de comenzar: *empezar a, comenzar a*.

2) una reducción de subjetivemas y modalizadores del enunciado: el narrador elimina juicios de valor y expresiones de color.

3) y una elisión de tramas secundarias: se reduce el *background* de cada personaje, la historia de cada uno, que culmina en el encuentro con Antonio, se reduce a lo justo y necesario para acompañar los últimos momentos del protagonista. Se destaca la reducción de papel para el Amante en la vida amorosa de Antonio.

De algún modo pueden vincularse los tres conjuntos de correcciones en una misma dirección. El cambio del imperfecto al pluscuamperfecto apunta, como se sabe, a presentar como finalizados hechos que ocurren en el pasado: da cuenta de algo ya ocurrido en el pasado mismo. En el marco de esta reescritura, que a su vez está colocada en determinado momento del recorrido bellatiniano, por lo menos luego de 2014, la modificación del tiempo verbal apunta a quitar a los acontecimientos su matiz atético, imperfectivo, esto es, ese cariz sin terminación. El cambio de temporalidad acompaña a aquellas reescrituras que tienen que ver con el adelgazamiento del relato.¹³ El imperfecto implica una presentación de la acción más cercana al tiempo de la narración; con el pluscuamperfecto los acontecimientos relatados se alejan más, y junto a la reducción de detalles y subtramas, la historia adquiere una mayor ambigüedad y una atmósfera onírica que surge no por lo relatado en sí mismo, por el contenido, sino por la estrategia retórica, por la forma: si todo se acerca a la *dispositio* cercana a aquello que Panesi llama “cuento

¹² Observamos aquí el citado *principio de factualidad* de Meillassoux: pese a que pertenecen al mismo proceso creativo, no hay pasos o nexos necesarios, naturales, de un dominio a otro, y esto mismo es lo que exige la responsabilidad de contruirlos.

¹³ No es un dato menor que esta versión es contemporánea de las incursiones del autor en el género biográfico, donde se consolida una *narrativa* del autor sobre sus propios textos. Bellatin noveliza, cuenta, la historia de sus escrituras.

~~el mar con la distorsión que producen las lágrimas. Poco a poco logró calmarse y a recuperar de algo de su energía. La consolaron las olas que vio moviéndose sin sentido. Comprendió que se estaban cumpliendo preceptos divinos. En una vida posterior, Antonio iba a verse liberado del mal que lo había acompañado desde que fuera concebido. Mirando hacia el mar, adquirieron su verdadera dimensión los sucesos que se habían desencadenado después de que recibió la llamada de la Amiga anunciándole la muerte del hijo. /24 Cuando la Madre y la Protegida entraron en la casa, esperaron encontrarse con el cadáver en la cama. Pero lo vieron en el suelo y abrazado por el Amante. Pese a su edad, la La Madre se acercó donde el al Amante y lo obligó a pararse y a salir hasta lograr que se ovillara en un rincón de la entrada. A la Protegida le asustó pensar hasta qué punto podía llegar la Madre con su furia. /Cuando pusieron el cuerpo en la cama notaron que la sábana lucía una silueta más oscura, ocasionada quizá por los días que Antonio pasó **había pasado** tendido. Durante las cuatro jornadas que duró la agonía, los objetos en el cuarto ~~no sufrieron~~ **habían sufrido** grandes cambios. Se mantuvieron intocados el traje doblado encima de la silla de Viena y la palangana de fierro enlozado ~~que el Amante llenaba con agua luego de hacer el amor.~~ Continuaron en un anaquel de madera las figuras que representaban calaveras, ataúdes y escenas de autopsias ejecutadas por médicos de mandiles manchados.~~

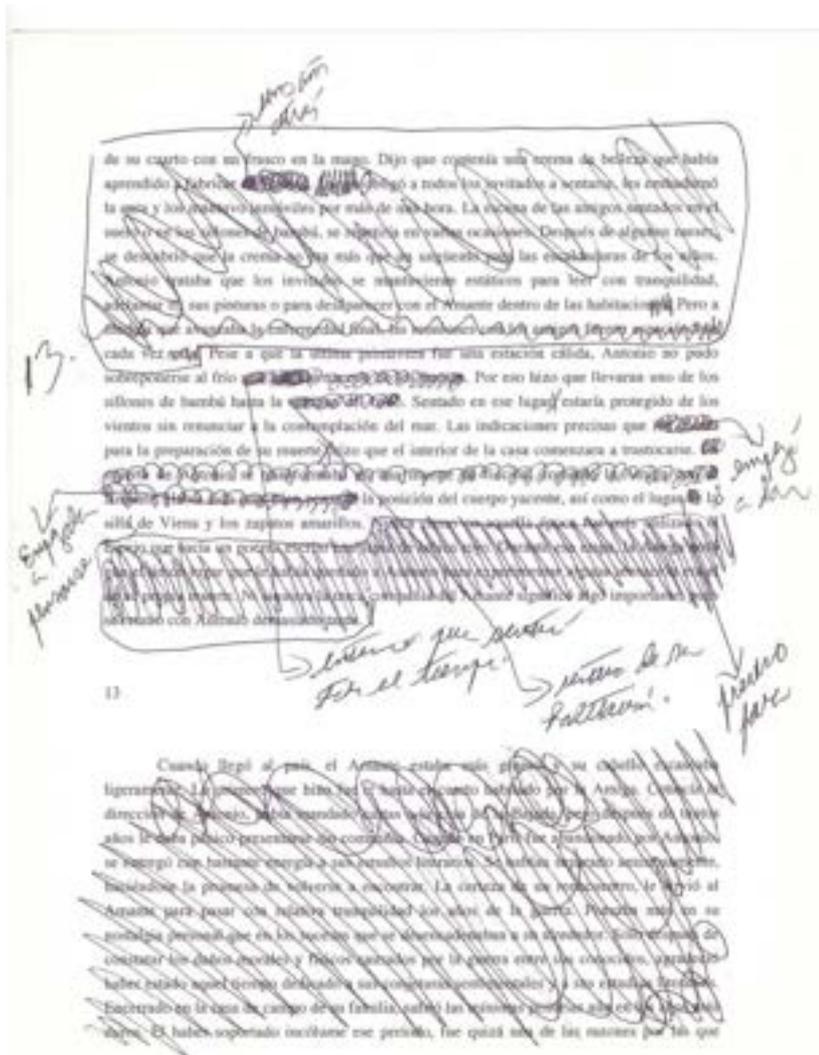
Los ejemplos de perífrasis verbales del tipo “empezar a” se diseminan en esta reescritura. Cito dos fragmentos de dos manuscritos diferentes:

Manuscrito 005

Una hora después de recibir la llamada, la Madre entró con decisión a la casa para reclamar el cuerpo de Antonio. Reconoció en ese instante la presencia de la Serpiente Antigua, que tanto le había enseñado según la Sagrada Biblia. Había llegado acompañada por la Protegida, quien fue puesta de rodillas y obligada a rezar una plegaria de resurrección. Cuando la Madre pasó al dormitorio, sintió la libertad de hacer lo que le pareciera con el cuerpo del hijo. La muerte se lo devolvió después de cincuenta y cinco años. Le entregaba un cuerpo delirante, ajado por el tiempo. Luego de tantos años tenía la Carne Muerta como Primera Inmortalidad (Números 19, 13-22). A pesar de la diferencia entre el cuerpo que entregó y el que recuperaba, tuvo el placer de contar el final de una penitencia a la que había sido sometida. La satisfacción que le produjo verse absuelta, estuvo debajo de la rudeza de carácter que mostró para llevar adelante ese trance. Con bastante brusquedad separó al Amante del cuerpo de Antonio. Lo humilló arrojándolo al cadáver que, con la ayuda de la Protegida, puso después encima de la cama. Una vez que el hijo estuvo lavado y vestido, la Madre le ordenó a la Protegida que fuera a lavar a los presentes. Luego comenzó a rezar en voz alta. Uno letanías recopiladas y aprendidas con inquietud para ser usadas en práctica solamente en esa ocasión. La Protegida aprovechó la entrega mística para salir a buscar al Amante. Lo hizo caminando ligeramente encorvada. Desde que llegó a la casa empezó a sentir que la atmósfera le oprimía el pecho. Comenzaba a sufrir una creciente dificultad para respirar. Por ese motivo, mientras la Madre rezaba, fue a la cocina para prepararse un vaso de agua con sal. Tomó un tiempo prolongado después de lo que el vestí hasta afuera. En la entrada del Amante, oviado detrás de los muebles de bambú. La Protegida lo tocó en el hombro y dijo que le pertenecía el cuerpo. Desde Antonio había cerrado sus puertas. El Amante se incorporó y comenzó a seguir a la Protegida por el pasadizo de la casa. A un extremo de la entrada había un corredor estrecho, en cuyos lados estaban alineados algunos muebles de bambú. Una de ellas correspondía al tefel. El tefel era grande, tenía una buena iluminación. Sobre el piso se extendía una capa formada por el polvo de los pimientos, papeles desmenuzados y también virutas de madera. En cada superficie a la sala de trabajo representada en las imágenes que Antonio entregó a la Protegida. Estampas que mostraban a San Jerónimo traduciendo la Sagrada Biblia. El tefel estaba con un tragaluz pequeño ubicado al cerro junto al cual la casa había sido construida. Abajo se extendía el mar formando una playa amplia. En más de una ocasión, los vecinos de colores del tragaluz eran rotos por piedras o bloques de tierra despendidos. Antonio sabía

La Protegida aprovechó la entrega mística de la Madre para salir a **mirar encontrarse con** el Amante. Lo hizo caminando ligeramente encorvada. Desde que llegó a la casa **empezó había empezado** a sentir que la atmósfera le oprimía el pecho. **Comenzaba Había comenzado** a sufrir una creciente dificultad para respirar. Por **ese ese motivo**, mientras la Madre rezaba, **fue había ido** a la cocina para prepararse un vaso de agua con sal.

Manuscrito 015



Pese a que la última primavera fue una estación cálida, Antonio no pudo sobreponerse al frío ~~que pareció nacerle de los huesos~~ **intenso que sintió todo el tiempo**. Por eso hizo que llevaran uno de los sillones de bambú hasta la ~~ventana del baño~~ **ventana de la habitación**. Sentado en ese lugar, estaría protegido de los vientos sin renunciar a la contemplación del mar. Las indicaciones precisas que ~~iba dando~~ **empezó a dar** para la preparación de su muerte, hizo que el interior de la casa comenzara a trastocarse. ~~La muerte de Antonio se transformaba en una muerte de ficción, comentó la Amiga con el Amante. Había sido muy bien pensada la~~ **Empezaba a pensarse** posición del cuerpo yacente, así como el lugar ~~de~~ **preciso** para las sillas de Viena y los zapatos amarillos.

Con las perífrasis verbales del tipo “empezar a” se busca dar cuenta de hechos que inician, se repiten o aparecen en un transcurso estable que permite dejar abierto el plano temporal del presente y su proyección al futuro. Los acontecimientos ya pasados y acabados tienen una cierta apertura por esa perífrasis verbal que les otorga la posibilidad de *no terminar de pasar*, temporalidad que colocaría a *Efecto invernadero versión 2015* en la órbita de los mitos y de los cuentos populares, como afirma Panesi.

Por otro lado, se encuentran las elisiones de subjetivemas y todas aquellas notaciones psicológicas. Tomamos como ejemplo un fragmento tachado del manuscrito 027, el primer documento que citamos, donde se relata con cierto lirismo la reacción de la Madre luego de encontrarse con el cuerpo de su hijo.

Delante de la ventana del baño, la Madre comenzó a ver el mar con la distorsión que producen las lágrimas. Poco a poco logró calmarse y a recuperar de algo de su energía. La consolaron las olas que vio moviéndose sin sentido. Comprendió que se estaban cumpliendo preceptos divinos. En una vida posterior, Antonio iba a verse liberado del mal que lo había acompañado desde que fuera concebido. Mirando hacia el mar, adquirieron su verdadera dimensión los sucesos que se habían desencadenado después de que recibió la llamada de la Amiga anunciándole la muerte del hijo.

No sólo la Madre y su inspección del mar, sino muy especialmente esa introspección del personaje: “En una vida posterior, Antonio iba a verse liberado del mal que lo había acompañado desde que fuera concebido”. El trabajo en esta versión termina sacando hasta esos aspectos que humanizaban a la Madre y que se emplazaban en los alrededores del nombre con mayúsculas. Así ocurre con la última página de la novela, cuando se nos relata el encuentro de la Madre y la Amiga, luego del entierro de Antonio.

Con respecto a las tramas secundarias, se evidencia un gran proceso de elisión: la mayoría de las tachaduras afectan a aquellas que tienen que ver con el pasado de Antonio o de los otros personajes, especialmente en lo que refiere a las peripecias del Amante. En el manuscrito 004, leemos



Antonio había planificado que la Madre lo descubriera rodeado por las sillas de Viena, los zapatos amarillos manchados de barro y bajo el claroscuro ocasionado por ~~los paños~~ **las telas** tapando la luz. La había imaginado entrando en la casa, seguida por la Protegida, para hallar su cuerpo en un estado previo al rigor mortis. Sin embargo, por su desesperación, el Amante ~~había variado~~ **varió** en pocos minutos aquella escenografía. ~~Después de rasgar las telas de la ventana, borró~~ **Llegó incluso a lavar** el poema ~~que se encontraba~~ escrito en la luna del espejo de cuerpo entero. Finamente arrojó con fuerza los frascos de medicina que se encontraban sobre la mesa de noche. La Madre ~~tendría que iba a~~ **iba a** ver al Amante al lado del cuerpo de su hijo. ~~La furia haría que se atreviera~~ **Se iba a atrever** incluso a escupirlo en la espalda. ~~El Amante tenía los ojos enrojecidos, la barba a medio crecer y mostraba los dedos sucios. La Madre lo sacaría de la casa y cerraría la puerta una vez que lo viera cruzar el dintel. El cuerpo no se encontraría entonces ni tibio ni envuelto en sábanas, -como Antonio hubiera querido ser hallado-, sino **que** estaría rígido y luciendo la pierna y el brazo en extrañas posiciones.~~

Las modificaciones introducidas en este borrador de *Efecto invernadero* buscan dar fuerza a la pregunta acerca de si la belleza puede corromper o imponerse sobre la muerte y lo que parece ser la respuesta escenificada de Antonio, el rito funerario para la

mirada de la Madre, violentado por la desesperación del Amante, que se expresa en un cambio de tiempo a contramano del predominante en el pre-texto. “Había variado” como acción concluida, se convierte en “varió” generando una proximidad entre las acciones del Amante y la entrada de la Madre que casi las superpone. En esta versión, el pasaje en el que Antonio debate con la Amiga sobre las posibles relaciones de la belleza y la muerte tiene pocas modificaciones y las tachaduras son escasas. Lo mismo sucede con lo referido al rito funerario: el epígrafe sobre el cuaderno de ejercicios de Antonio, que contiene las formas adecuadas de enterrar a los niños, tiene sólo cambios de puntuación y permanece inalterado en términos generales. En el final, cuando el cuaderno vuelve a mencionarse, las correcciones también están orientadas en este sentido: reducir el relato lo mínimo e indispensable llevándolo, si se quiere, a la sencillez formal de los cuentos populares, y organizando lo que no ha sido eliminado en torno al núcleo de las posibles relaciones entre la belleza y la muerte, con la consecuente elisión de historias secundarias y el aumento de la presencia de Antonio y del aspecto ritual, la belleza, en oposición a la muerte, aquello que nunca cambia, lo real como definitivo e inmutable.¹⁴ En el manuscrito 0029 de la *versión 2015* que corresponde a ese final se puede leer:

¹⁴ César Moro, por su parte, también sostenía una convicción similar: “Es ese ‘impulso a no admitir lo real como definitivo e incambiable, a querer superarlo’, en palabras de su amigo Westphalen, lo que llevará a Moro a buscarse como sujeto que re-crea o define en el ámbito de un exilio poético en que se revela ‘la vida maravillosa’” (Altuna “César Moro: escritura y exilio”, 22).



En el corto tiempo que medió entre la muerte y la cita, la Madre había envejecido notablemente. Casi no podía caminar, pero así y todo rechazó la ayuda de la Protegida y se encerró a solas con la Amiga en el gabinete de trabajo. Una vez allí, sacó del escritorio el cuaderno que por más de cuarenta años había mantenido guardado. Era un cuaderno **escolar**, forrado con papel a cuadros. En el centro lucía una etiqueta **pegada con fuerza con lados rojos**. La Madre explicó que se trataba del cuaderno de ejercicios escolares de Antonio, que un profesor le había entregado desconcertado por los apuntes allí descubiertos. Le pidió a la Amiga que lo conservara, pero antes la obligó a leer en voz alta cierta página. **La Amiga vio que las letras estaban hechas con lápiz.** Luego de leer cerró el cuaderno y se quedó mirando a la Madre, quien había conservado la cabeza baja. Durante toda la lectura había sostenido la misma posición. **Aquel fue el modo De este modo la Madre volvió a escuchar las maneras adecuadas de enterrar a un niño. Como se sabe, con flores adecuadas, con los objetos amados alrededor y acompañado de con las oraciones que sirven para acompañar los velorios.** En ese momento, mirando a una mujer que seguidamente estaba preparándose a morir pues consideraba antinatural estar viva después de la muerte del hijo, la Amiga recién se dio cuenta que cuando el médico le anunció que había quedado estéril creyó notar facciones de gozo en el rostro de Antonio.

El final como se lo conoce en las ediciones de 1992 y 2005, el mismo que se lee aquí arriba tachado y que da cuenta del “gozo” de Antonio al enterarse de la esterilidad que el aborto provocó a la Amiga, ha favorecido la interpretación que descifra el mensaje de Antonio a su madre como un “Preferiría no haber nacido” (López Alfonso *El cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*, 24). En nuestras palabras, Antonio cede y asume la condena de su existencia homosexual leyendo desde esa hermenéutica materna que interpreta, desde ciertas lecturas bíblicas, una conexión fuerte entre impureza espiritual y corporalidad o sexualidad. Pero Bellatin interviene aquí para liberar a Antonio de esta hermenéutica asfixiante, al mismo tiempo que libera a la novela misma de explicaciones y causalidades biográficas. La culpabilidad por la propia existencia deja paso a la belleza, que en este caso es la conversión de Antonio en una “Ofelia moderna” (Bellatin *Efecto invernadero*, 47). El objetivo de estas modificaciones de la *versión 2015*, si podemos especular, se relaciona con hacer de *Efecto invernadero*, aquella novela sobre los últimos días de César Moro, una novela sobre las posibles relaciones entre la belleza y la muerte, asunto que puede afrontar todo aquel que se acerque al arte sin premisas extraartísticas o con agendas no literarias. La operación es similar a la que se aprecia en este borrador: se busca evitar fijaciones identitarias y lecturas causales que, bajo las formas de una heroicidad espuria como aquella a la que se consagraban algunos escritores del boom, condene la escritura a la reivindicación política o de otra clase. En este sentido, finalmente, César Moro es el *maestro del orden coyuntural*: es el poeta que dio lugar o espacio a las posibles relaciones entre las fijaciones sociales, del terruño, y la poesía surrealista venida de París.

Mi relación con Moro se basa más en un vínculo de orden coyuntural. En una Lima derruida y semianalfabeta, saber que en una casa de la Bajada de los Baños murió por falta de atención médica un artista que estuvo presente en varios de los momentos fundamentales del siglo XX era algo que me colocaba a mí, un joven desorientado y sin ninguna confianza en sí mismo, en relación directa con una serie de verdades grandes, contundentes a nivel mundial, que eran inversamente proporcionales a las miserias cotidianas, de todo tipo, que creo se siguen viviendo en una sociedad como la limeña (Bellatin “Yo, creo, soy un señor que escribe”: sp).

El exquisito poeta surrealista César Moro y la “Lima derruida y semianalfabeta” se convierten en figuraciones de la belleza y la muerte. Despegado de esa anécdota, los términos parecen fuertemente ligados a los últimos días de Antonio quien, moribundo, se entrega a una meditación acerca del destino de su cuerpo muerto en vísperas de la corrupción. El par belleza-muerte tiene, en la novela, otra forma relacionada con el personaje de la Madre, quien debe recibir el cuerpo de su difunto hijo; es para ella que

Antonio prepara una escenificación, un cuadro, en cuyo centro se ubicará su cadáver. El motivo de la belleza y la muerte, entonces, está duplicado, y la puesta en escena de Antonio se opone a la Madre, personaje más cercano a la muerte siempre victoriosa: Antonio le entrega unas indicaciones escenográficas a la Amiga, aunque sabe que nunca van a cumplirse, porque, muerto, su cuerpo “iba a pertenecerle enteramente a la Madre. Estaba seguro que la Madre lo iba a entregar a la nada para que se iniciara la corrupción dentro de un cajón cerrado” (Bellatin *Efecto invernadero*, 47). Así, Antonio muere dos veces: la *acción artística* de su rito funerario, que de algún modo simbolizaría y buscaría corromper la primera muerte, termina también arruinada y destruida. El presagio se vuelve más oscuro en tanto no es la Madre quien efectivamente destruye la puesta en escena, sino el Amante, uno de los aliados que acompañaron a Antonio para enfrentar a la muerte¹⁵. Aquél, cuando abre la puerta del dormitorio y la luz entra generando una confusión visual que hace que los objetos se mezclaran entre sí, no pudo permitir que Antonio, su cuerpo, sea un objeto más entre aquellos que poblaban el cuarto del difunto. El cuerpo de Antonio es lo abyecto, según lo formula Julia Kristeva: aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden y que encuentra en el cadáver el colmo de su manifestación (*Poderes de la perversión*, 11). El análisis de Kristeva sobre la figura de lo abyecto aparece sorprendentemente de manifiesto en el rito funerario de *Efecto invernadero*. Según la filósofa, “ante la muerte significada –por ejemplo un encefalograma plano– yo podría comprender, reaccionar o aceptar. No, así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir” (10).

Para dar sustento a estas afirmaciones, a continuación citamos diferentes reescrituras del pasaje donde se narra la reacción del Amante: empezamos con la primera edición (1992), luego seguimos con su reescritura para la versión de *Obra reunida* (2005) y por último finalizamos con la *versión 2015*. En **negrita** consigno añadidos que no están en la versión citada precedentemente, y **tacho** escritura que también fue omitida del documento anterior.

Cuando aquella claridad entró en la habitación, lo objetos comenzaron a confundirse unos con otros. Perdieron sus límites la silla de Viena, los frascos de medicina y las figuras de azúcar que Antonio había traído de México. Se fusionaron la sabana y el pecho del

¹⁵ La Madre es, sin lugar a dudas, un personaje mucho más complejo, “una mujer vulnerable, temerosa, engañada y frágil” (Giusti “Un cuerpo al borde...”, 12). Sin embargo, el proceso de depuración en el manuscrito que analizamos reduce, justamente, todo espacio posible para considerar esos relieves... o los deja en un nivel *virtual* si es cierto que la lectura termina generando o novelizando los vacíos y silencios.

enfermo, la cama y la palangana de fierro enlozado que se mantenía en un rincón. Pero el Amante no soportó que Antonio pasara a formar parte de los elementos del cuarto. Por eso le quitó las ropas, lo arrojó al piso y comenzó a flexionar sus brazos y sus piernas. También lo frotó con los puños para evitar que perdiera calor. Al ver que todo era inútil, corrió a la ventana y rasgó de golpe las telas que la cubrían (Bellatin 1992: 12-13).

En ese momento el Amante decidió abrir de par en par la puerta de la habitación. Los objetos, **como antes los olores**, comenzaron a confundirse unos con otros. Perdieron sus límites la silla de Viena, los frascos de medicina y ~~las figuras de azúcar que Antonio había traído de México~~. Se fusionaron la sabana y el pecho del enfermo, la cama y la palangana de fierro enlozado que se mantenía en un rincón. Pero al parecer el Amante no soportó que **el cuerpo de** Antonio pasara a formar parte de los elementos del cuarto. **Quizá** por eso le quitó las ropas, lo arrojó al piso y comenzó a flexionar sus brazos y sus piernas. Lo frotó **enérgicamente** con los puños para evitar quizá que perdiera calor. Al ver que todo era inútil, corrió a la ventana y rasgó de golpe las telas que la cubrían (Bellatin 2005: 59).

En el manuscrito 004 se lee:

El Amante regresó y abrió de par en par ~~la puerta~~ **la ventana de la habitación del dormitorio**. Los objetos entonces comenzaron a confundirse unos con otros. Perdieron sus límites las sillas de Viena y los frascos de medicina. También las figuras de azúcar que Antonio había comprado en México. Se fusionaron la sabana **y con** el pecho del enfermo, la cama **y con** la palangana de fierro enlozado que se mantenía en un rincón. ~~Parece que~~ El Amante ~~no soportó~~ **pareció no soportar** que el cuerpo de Antonio empezara a formar parte de los elementos del cuarto. Quizá por eso le quitó las ropas, lo arrojó al piso y comenzó a flexionar sus brazos y sus piernas. ~~Lo frotó~~ **Empezó luego a frotarlo** con los puños para evitar que perdiera calor. Al ver que todo era inútil, corrió a la ventana y rasgó ~~las telas~~ **los paños** que la cubrían.

Las modificaciones no revelan una dirección unívoca de la escritura; tal es así que “los muñecos de azúcar” de Antonio son tachados en la versión de 2005 pero vuelven en la de 2006. Se añaden adverbios como “quizás” que le restan más certeza a lo relatado, que impregna de un efecto de indeterminación a los hechos. Me interesa notar algunos añadidos que remiten a lo corporal: primero que nada, el cuerpo de Antonio; en la primera edición “el Amante no soportó que Antonio pasara a formar parte de los elementos del cuarto”, mientras que en las posteriores Antonio es reemplazado por un cuerpo. En segundo lugar están los olores, aquello que los cuerpos despiden: “Los objetos, como antes los olores, comenzaron a confundirse unos con otros”. Esta enmienda es añadida en la versión de 2005 portando quizás una nota realista a la escena: la casa ha estado cerrada y sus habitantes apenas salen al exterior. Coincide, además, con una escritura que desde los tiempos de “Y si la belleza corrompe a la muerte” viene cerrando el espacio de las acciones narradas. En todo caso, es eliminada en la *versión 2015* donde el cerco se ajusta a lo mínimo e indispensable en relación a Antonio. En todas las versiones persiste la

desesperación del Amante: emerge Antonio como objeto, como cuerpo, como lo abyecto, y aquél no puede naturalizar lo anormal, del mismo modo que le pasaría a un lector inadvertido que, ante un texto de Bellatin, se encuentre con “una narración del sufrimiento que no busca conmover; una enfermedad terminal y lacerante estetizada; el acto de morir, como una escenificación de la belleza que depende del grado de espanto que pueda provocar” (Encinas “*Efecto invernadero* o el acto de poseer un cuerpo”, 151)¹⁶.

3.1.4. André Coyné, el Amante

Luego de la muerte de Moro, Coyné escribe un obituario encendido que, cotejado con la escena del Amante y la muerte de Antonio, instala una constelación o palimpsesto asombroso.

*Cayó la cortina de tinieblas...*¹⁷

Cayó la cortina de tinieblas y nos separa.

César Moro ha muerto.

Ha muerto aquí –en Lima– en una Lima que lo desconociera y que él reconocía un poco menos cada día.

César, perdóname, no puedo... No puedo hablar de ti como de un muerto.

César, vives en mí. Te has llevado el sol, la luz; me has dejado en la noche en que escribo... Eras el sol, la luz; lo sigues siendo y lo seguirás siendo mientras te llore, mientras te busque, a cada esquina de las calles, al norte y al levante de la ciudad mortal de tu ausencia...

César, Aurora. La noche es para mí. Eres el día. Mis ojos están ciegos de tu muerte, y no te ven, no te volverán a ver. La culpa es mía.

César ¡escucha! Me he quedado ciego, sordo. Pero tú ves y oyes... Perdóname si hablo solo: tanto hemos hablado en siete años ¿te acuerdas? César, estamos solos, como siempre. Los demás no entienden, ¡no importa! Empiezan a hablar de ti porque has muerto; ya confunden las fechas y los hechos: no perdamos el tiempo –¡el tiempo pasa!– en discutir con ellos, ¿para qué? Ya te encuentran nombre, categoría, escuela: es su costumbre, pero escapas de ellos y te ríes de los nombres, de las categorías, de las escuelas. Eres libre, como siempre lo has sido en vida.

¡El hombre más libre de tu tierra!

¡Y el más puro!

Poesía en ti era pureza. Pureza: amor. Amor: libertad.

Poesía, fuego. Poesía, juego. Juego hasta la muerte, como el amor. Poesía, llama.

“Llama de amor viva”. Siempre viva, y la muerte... ¡César! la muerte, muerta.

¹⁶ En este sentido puede ubicarse una de las dimensiones de la modernidad en la literatura bellatiniana: “Todo arte, aún el más antiguo, tiene una dimensión que puede ser denominada moderna si expone en la representación de las experiencias históricas la cesura, el *lugar nuboso*, o el gesto incomprensible, que abre el arte a la alteridad del futuro” (Hamacher *Lingua Amissa*, 31, el destacado es del original).

¹⁷ Publicado en el Suplemento Dominical de El Comercio, n° 151, Lima, 15 de enero de 1956, p. 2. Para este trabajo se consulta la versión que aparece en la *Colección Archivos* (198)

¡El poeta más poeta del Perú!

Muchos escriben y confunden la poesía con los poemas; creen que ser poeta es escribir poemas, publicarlos, y luego escribir más, publicar más. ¡Hay una plétora de poetas en el Perú! En las antologías, en las revistas, en los libros. En los ficheros, en los salones, en los congresos.

Odiabas la feria literaria, la habladuría literaria. Odiabas los poetas, esos poetas.

Eras Poeta, el Poeta. Has muerto de serlo; César, hay muy pocos poetas en el Perú.

Poetas porque sí, poetas en la vida y en la muerte, poetas en el alba y en el crepúsculo, poetas en el cuerpo y en el alma, poetas en la sabiduría y en el dolor, poetas en las rosas y en el cielo. ¡Tú! Los demás, no existen: sólo hablan...

Recordemos los paños que rasga el Amante (“Cayó la cortina de tinieblas”, o su renuencia a aceptar que Antonio sea un objeto más del cuarto (“César, perdóname, no puedo... No puedo hablar de ti como de un muerto”), o la importancia de la luz en la escena en que Antonio muere (“Te has llevado el sol, la luz; me has dejado en la noche en que escribo...”). La cuestión no reside en establecer un palimpsesto que apuntaría a un uso consciente o no de este texto por parte de Bellatin; acaso no lo haya leído siquiera. El cotejo de estos textos, el de Coyné y el de Bellatin, no busca establecer al primero como material del segundo; revelación que sería no mucho más que una curiosidad. Incluso especulando con que el Amante es una figuración de Coyné (Mujica Pinilla “Bellatin: vanguardia tormentosa”), lo que debe interesarnos es que la dirección de la novela es la que reordena el texto del escritor y traductor francés. Al leer ambos textos desde una dimensión anacrónica, los énfasis apasionados de Coyné ratifican que en su elevación de Moro a “poeta puro”, el traductor-amante no puede dejar que el amado muerto se convierta en uno de los objetos del mundo. Lo importante es notar que ambas escrituras presentan una repetida no-realización: la de una obra importantísima que sigue al margen del canon poético y literario, sea peruano o latinoamericano (aunque cada vez menos, es cierto) y del sofisticado poeta surrealista que muere al costado de una “Lima derruida y semianalfabeta”. Pero el poeta puro, el Poeta con mayúsculas, como arquetipo platónico que se desprende del texto de Coyné, no puede más que contrastar con la “Ofelia moderna” de Bellatin que ni siquiera deja escapar a la propia muerte de su pensamiento artístico, y que aparece porque fracasa, emergiendo como posibilidad en virtud de la fuerza de sus obstáculos *terrenales*¹⁸. El epígrafe “Antonio es Dios”, que proviene de un

¹⁸ La posibilidad puede aparecer solo como una posibilidad perdida, una posibilidad caducada, una posibilidad arruinada, incluso como una imposibilidad (Comay *Mourning Sickness*, 3). En este sentido se revela la modernidad de Moro, en el carácter malogrado: “En este malograr se preparan (...) el nuevo oído para las nuevas leyes y la nueva mirada para las nuevas relaciones” (Benjamin citado por Hamacher *Lingua amissa*, 21)

poema de Moro, y que no aparece en la primera edición pero sí lo hace en versiones posteriores, bien puede funcionar como “un pasaje celestial a la diferencia terrenal” (Cuartas, Rasic 2013: 75). Es una reflexión que puede entenderse como espiritual pero que tiene su base terrenal o existencial, y que se relaciona con el rol del escritor como forma de vida¹⁹:

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 publicas, 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 (Bellatin en Garduño 2013)²⁰.

Esta preocupación se relaciona, ya dentro del proyecto escritural bellatiniano, con el trabajo de una literatura inmanente que se sostenga de sus propias premisas y que no salga a buscarlas a otro lado, pero en tensión con la interferencia de motivos externos (el caso de César Moro por ejemplo). El trabajo de elisión y tachadura en la *versión 2015* centra la acción en Antonio (César Moro), en su relación con la Madre y en la acción artística que ofrece como ritual fúnebre. *Libera* o separa estos núcleos de aquellas descripciones y ataduras causales, lo cual no significa una separación total que lleve todo a la circularidad del significante o del autismo experimental²¹. Con su segunda reducción compuesta de muchas y enormes tachaduras, *Efecto invernadero versión 2015* nos presenta la *posibilidad* frustrada (no se publicó)²² de una novela construida con los escasos elementos de un cuento (me refiero a la extensión, a las partes de la trama

¹⁹ Con el término “forma-de-vida” Agamben entiende “una vida que no puede separarse nunca de su forma, una vida en la que no es nunca posible aislar algo como vida nuda. Una vida que no puede separarse de su forma es una vida que, en su modo de vivir, se juega el vivir mismo y a la que en su vivir, le va sobre todo su forma de vivir”. En este sentido, entiende que “los modos, actos, y procesos singulares del vivir no son nunca simplemente *hechos*, sino siempre y sobre todo *posibilidad* de vivir, siempre y sobre todo potencia” (*Medios sin fin*, 13-14, los destacados son del original).

²⁰ Graciela Speranza relaciona a Bellatin con Moro en este punto *vital y móvil*. Como Moro, que “fue de Lima a París, de París a Lima, de Lima a México, de México a Lima y materializó los saltos en el collage, la pintura y en juegos de palabras en una lengua sin fronteras fijas, Bellatin busca una identidad más lábil producto del montaje y de la “traducción” de la voz propia (*Atlas portátil*, 67).

²¹ Esto con respecto a la forma: hacia el interior del relato bellatiniano, este autismo del significante corre el peligro de hacer metástasis en la letanía narrativa que gira en torno a ritos, ceremoniales y protocolos, que implican la repetición y el vacío de sentido sobre los cuales se constituyen (Panesi “Cámara de vacío”, 163).

²² Repetimos con Rebecca Comay: porque se frustró o no se llevó a cabo es que emerge como posibilidad. “Possibility can appear only as a lost possibility, a lapsed possibility, a ruined possibility, even an impossibility, and the future as already passed—the predicament is close to what Walter Benjamin will famously identify as “hope in the past” (Comay *Mourning Sickness*, 3).

vinculadas aquí con la vida de Antonio) que, sin embargo, no sería leída como un cuento: lo omitido deja raíz y la lectura repone y reconstruye, vale decir, noveliza.²³ Como afirma Panesi, “la omisión de la elipsis, sin decirnos por qué, oscuramente, sin explicaciones, refuerza el vínculo con lo elidido” (158-159). Lo novelesco queda a cargo del lector:²⁴ la ambigüedad, lo etéreo, lo *celestial* de ese “cuento” seguirá teniendo su suelo referencial y *terrenal*, aunque en la escritura se lo omita. Esta cuestión aparece con fuerza en el sistema de nombres en la novela. En *Y si la belleza...* habíamos visto que, por ser un manuscrito previo al recorte que dejó lo que hoy conocemos por *Efecto invernadero*, los personajes tienen nombres propios. El Amante es Aubert; la Protegida es Julia; y la Amiga es Margot. La Madre, personaje central de la novela junto con Antonio, tenía también un nombre propio, “Alida”, como los demás personajes y, correlativamente, tenía atributos y actuaba particularmente. Mientras que en *Y si la belleza corrompe a la muerte* los personajes están por entero ante nuestros ojos, actúan sobre una escenografía evidente y construida, como la que Antonio quiere mostrar a su madre, se puede ver, volviendo a *Efecto invernadero*, que es eso mismo lo que falta y lo que a su vez recarga lo que sí está.

Los personajes y sus acciones aquí no están capturados totalmente en la escritura; hay algo que siempre escapa por el hecho de que están nombrados por sus funciones o relaciones con respecto a Antonio, quien sí tiene un nombre propio pero que, no hay que olvidar, es un personaje muerto, su nombre es la cifra de una vida ya ocurrida. Recordar esto es central para comprender las correcciones de la *versión 2015*: están en su mayoría en la secuencia de la recepción del cuerpo de Antonio por parte de la Madre. Los demás personajes, nombrados en función de su vínculo con el muerto, padecen nuestra lectura que indefectiblemente imaginará individuos concretos bajo esos nombres. Nadie es simplemente una “Madre”. Hay siempre una Alida bajo esa función. En *Y si la belleza corrompe a la muerte* Margot y Aubert sospechan que los temores de Antonio al tiempo y su reflejo provienen de “haber sido hijo de Alida. Margot afirmaba que haber tenido

²³ Puede pensarse en la noción de “gesto” propuesta por Roland Barthes en *Lo obvio y lo obtuso* donde funciona como un hacer que obra en la propia obra. El gesto, para Barthes, viene a ser algo así como el suplemento de un acto. El acto es transitivo, tan solo pretende suscitar el objeto, el resultado; el gesto es la suma indeterminada e inagotable de las razones, pulsiones, las perezas que rodean al acto de una atmósfera (164).

²⁴ No pensamos en las formas de leer en la actualidad: aquí presuponemos que esta *versión 2015*, en caso de ser publicada, seguiría siendo leída como un texto más dentro del proyecto escritural bellatiniano. Incluso como un capítulo más en la historia o *novelización* de *Efecto invernadero*, si recordamos la persistente narración que el propio autor hace con sus textos.

sobre sí la presencia imaginaria y real de *esa* madre, era un hecho capaz de acrecentar todos los temores” (Bellatin *Condición de las flores*, 56, el destacado es nuestro). Más adelante, cuando Alida recita las oraciones que había preparado para el momento de la muerte de su hijo, leemos que Julia “al verla postrada delante del cuerpo, aprovechó la entrega de la madre para salir a consolar a Aubert” (84). Este tipo de detalles, que le dan cuerpo a Alida son impensables en *Efecto invernadero*, especialmente en sus últimas reescrituras. Esa secuencia, en la primera edición de *Efecto invernadero*, se describe así: “Una vez que el hijo estuvo lavado y vestido, la Madre ordenó a la Protegida que fuera a llamar a los parientes. Luego comenzó a rezar en voz alta. Usó letanías recopiladas y aprendidas con esmero para ser puestas en práctica solamente en esa ocasión. La Protegida aprovechó la entrega mística para salir a mirar al Amante (Bellatin *Efecto invernadero*, 14). Se coloca el sintagma “entrega mística” y ya no hay Madre en su particularidad, no hay madre en minúsculas, no hay “a espaldas” de la Madre, cuya entrada es tan fuerte como su mayúscula. En lo sucesivo leeremos sus acciones a partir de su título-nombre y leeremos a éste, simultáneamente, en relación a sus acciones: ¿cuánto hay de madre en la Madre? ¿Está ese individuo, que no está pero que reponemos, a la altura de su título-nombre, como será el caso de los “suplentes” en el Congreso de Dobles de Escritores Mexacanos? La Madre en la novela tiene diferentes funciones que atribuiríamos a un concepto de madre más o menos extendido y casi fracasa en todas. Jura no dejarse tocar jamás por su marido, negando así también su papel de esposa-amante. Cuando podría haber una distribución clara de los papeles, la “querida” de su marido para el sexo y la Madre para la reproducción, ella también se niega a la reproducción. Su marido muere en una pieza alquilada con su amante, la “querida”, y los colegas del difunto trasladan su cuerpo a la cama matrimonial. En el funeral, la Madre ensaya testimonios falaces de los últimos momentos de su marido y hasta inventa un mensaje de éste a su hijo. La inquieta que la habitación descrita por los colegas de su marido difiera de la habitación que ella imagina. Olvida, también, el horario de las comidas de Antonio y su cuñada se lleva al niño a su casa en varias ocasiones. Y en el capítulo 10 de la primera edición, leemos que Antonio quiere negarle expresamente el papel de “Madre doliente”: “Antonio le ocultó a la Madre la existencia de la enfermedad terminal. De este modo pretendió negarle la posibilidad de convertirse en una Madre

doliente ante el cuerpo moribundo del hijo” (Bellatin *Efecto invernadero*, 50).²⁵ Una objeción que podría hacerse a esta lectura es que no hay derecho a cotejar el título-nombre con sus acciones, como si fuera posible disociarlos: el problema es que tenemos un título-nombre que lleva en sí esta escisión. Nombra un personaje y coloca sus acciones bajo determinado papel desde un comienzo. La lectura reactualiza asonancias y disonancias. Está la Madre y está el individuo que soporta el nombre. Porque se ve que soporta con gran dolor ese nombre y se lo ve mejor que si el escritor nos dijera que Alida sufre el papel de ser madre.²⁶

El problema de los nombres viene a presentar *la ocasión para un des-bautismo*, para una desescripción, operación que Bellatin lleva a cabo en sus últimas etapas de producción y que en este trabajo recuperamos como operación de lectura. Esto es, abrimos sus obras en su devenir genético capturando sus posibles latentes, llegando a la alteridad que la obra se permite sin llegar a la desidentificación total. Si la mínima tensión entre el nombre y su referente da la justa medida de ese nombre, de esa abstracción, de igual manera procedemos para leer la tensión entre una obra y su nombre, entre el nombre “Salón de belleza”, por ejemplo, y aquel conjunto de escritura que puede identificarse con aquel nombre. No de otro modo se comporta Bellatin y el sondeo de las acciones de la Madre es homólogo al que el autor realiza con algunas de sus producciones, como *Efecto invernadero* o *Salón de belleza*: recapitula, relee y reescribe, hasta el punto en que se pierde cualquier certeza sobre esas obras (no es casual que con este movimiento las novelas también emerjan como nombres propios, por lo general en minúsculas, como si de personajes se tratara).²⁷

²⁵ La acepción de “Madre” que podría explicar positivamente el fracaso de todas las demás acepciones es el religioso: “Madre” es un título religioso también. Lo cual aportaría sentido a las referencias bíblicas en el capítulo 1 de la novela.

²⁶ Ariana Giusti destaca también que la Madre concebiría a Antonio luego de ceder y aceptar a su marido, no para recuperarlo de la relación de éste con su amante, sino como un intento desquiciado de acercarse a esa otra mujer misteriosa y desconocida. En el encuentro con el marido, mientras éste le metía las manos bajo las ropas, la Madre “intuyó la presencia de la querida [...] tuvo la sensación de no ser acariciada por unas manos masculinas sino por unas manos de uñas cubiertas con un esmalte resquebrajado” (Bellatin *Efecto invernadero*, 27). Esto nos obliga, dice Giusti, a pensar a la Madre “como alguien mucho más identificada con su hijo de lo que creíamos en un principio; identificada a tal manera que, al rechazarlo y castigarlo, en realidad, intenta rechazar y castigarse a sí misma” (“Un cuerpo al borde...” 18).

²⁷ Una lectura lateral nos proporcionó esta idea. Graham Harman (“The Well-Wrought Broken Hammer”), en su “ontología orientada a los objetos”, propone una metodología crítica de los textos literarios que se aleja tanto de verlos como subproductos laterales de la escritura en su práctica intransitiva (Barthes), como de resultados de Obra o universo mayor, sea éste un universo imaginario del autor o el contexto histórico donde surgieron los mismos textos literarios. Así, propone tomar una obra e introducir elementos que la alteren sin llegar al punto en que se termine por no reconocerla, es decir, que se llegue a una

3.2.1. *Salón de belleza*: la preparación de la novela

La única satisfacción verdadera que un escrito publicado puede darme es cuando, por algunas cartas de lectores desconocidos, puedo convencerme de que el escrito *ha respondido a una demanda que se ignoraba* = definición de libro vivo

(Barthes, *La preparación de la novela* 210)

Salón de belleza, cuarta novela publicada de Mario Bellatin, ha sido incluida recientemente en antologías sobre enfermedades, pestes y pandemias, especialmente en razón de los estragos internacionales ocasionados por el Covid 19.²⁸ Cabe recordar que en un comienzo la novela tuvo como horizonte otra pandemia (el VIH)²⁹ y que completaba la trilogía bíblica de la peste, la guerra y demonio: *Canon perpetuo* (1993) es la guerra del individualismo y un sistema; el demonio y la carne es *Efecto invernadero* (1992) y la peste corresponde a *Salón de belleza* (1994). Con lo cual tenemos un marco bíblico que estrecha fuertemente los lazos entre las obras.³⁰ Sin embargo, las recientes pandemias a nivel global privilegian uno de los términos de la trilogía: *Salón de belleza* se dispara y no sólo por una recepción lectora y crítica más atenta, sino por el propio autor, que retorna a la obra publicada mas no terminada, como si la *corroboración* pandémica le diera la razón para volver a esa cantera que sigue irradiando nuevas posibilidades escriturales. Escritura con una autonomía sin determinaciones de otra índole que ella misma, pero una autonomía que se correlaciona con la aparición de nuevos contextos materiales. Ésa es la paradoja que hay que pensar. Porque el escritor no renuncia a su libertad inventiva entregándose a retóricas sociales³¹, pero puede notarse

desfamiliarización total y el nombre de la obra ya no le convenga. De este modo, se llega a la constatación *sustancial* de que determinada obra no es meramente una pura especulación imaginaria que acompaña como una sombra residual la historia en que emergió o el trabajo con la escritura.

²⁸ Véase Flores, G. “Los virus y las epidemias, contadas en cinco novelas de ficción”, en *El Comercio*, y Baró Olivares, C. “Némesis, La peste, Decamerón y hasta La Biblia; los libros en tiempos de coronavirus”, en *La Razón*.

²⁹ Lo relatado en esa obra parte de una anécdota que Bellatin retoma a grandes rasgos, sin entrar en detalle para no dejarse determinar por el hecho: “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... A partir de este momento ingresó mi propia invención” (Coaguila “Deseo la ambigüedad”, 25).

³⁰ Se trata de elementos bíblicos en una disposición secularizada. “En cierto modo, *Poeta Ciego* constituye un punto de inflexión en la narrativa de Bellatin —con todas las reservas que exige una obra en continuo proceso—, pues supone una secularización de los viejos temas, o mejor, de sus presupuestos: el arte, la conciencia culpable, la familia social” (López Alfonso *Cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*, 51).

³¹ Para esto, recuérdense las reacciones del escritor durante el contexto de producción de *Poeta ciego*, su sexta novela en orden de publicación, que analizamos en el capítulo 2.

que tampoco busca una escritura lúdica o “experimental”, como parecen subrayar algunas lecturas críticas. La literatura de Bellatin está plagada de elementos conmutables a fuerza de ser retomados por el escritor para *seguir escribiendo*; sean hechos contruidos o autobiográficos, acaban siendo explicados en términos de *piezas* de un juego de ajedrez (Martinetto 2016)³² o de “cajas chinas” (Palaversich 2003, p. 32),³³ limitando cualquier tipo de intelección que vaya más allá de lo escrito, porque en última instancia, “lo único que es considerado “real” es el discurso, el lenguaje que, además, es también indeterminado” (Martínez Caballero 2011: 13). La cuestión que se plantea al leer estas consideraciones críticas es la siguiente: la constante mutación y repetición de elementos nos deja una decepcionante variación cuyo juego ya hemos visto y que podemos adivinar en cada nueva lectura. Un callejón hermenéutico sin salida que incluso ha despertado explicaciones religiosas o sustancialistas (Nuyts 2019). Este circular desgastante suele cortarse por medio de un esquema representativo que toma los nombres “Moridero” y “enfermo” como mediaciones estéticas o retóricas de un referente problemático (SIDA). Es el camino de la lectura en clave biopolítica. El nuestro será uno que responda a la siguiente pregunta: ¿cómo funciona una escritura incondicional, tendiente a una concepción intransitiva de su proceso, pero que tiene su productividad en contextos concretos y materiales, como pueden serlo una nueva pandemia, el *feed-back* o las lecturas que despierta, o lo producido por otros artistas como las puestas en escena de terceros? Desplegar esta pregunta, creemos, aportará inteligibilidad a la racionalidad del proyecto bellatiniano.

Salón de belleza aparece publicada por primera vez en 1994, en la edición de Jaime Campodónico (Lima). Tendrá nuevas ediciones en 1995, en 1997, en 1999 y en sendas recopilaciones de sus relatos tituladas *Obra reunida* de 2005 y 2013.³⁴ Todas son reediciones de la novela, sin mayores cambios significativos. La novela vuelve como una especie de *ritornello* en la producción de Bellatin, y no sólo en el espacio de lo publicado por el autor ya que se realizaron representaciones teatrales de la obra. Además

³² “En Bellatin todo elemento autobiográfico no es verdadero ombligo, y si es ombligo ha sufrido tales y tantas mutaciones a lo largo de su obra, que se ha vaciado de realidad convirtiéndose en pura pieza de ajedrez en el tablero de un refinado juego literario” (Martinetto “MB la subversión de la ficción”, 175).

³³ “En *Flores* los hilos narrativos proliferan, las historias se entrecruzan de una manera más azarosa que premeditada; cada historia da nacimiento a otra como en un juego de cajas chinas” (Palaversich “Apuntes para una lectura”, 32).

³⁴ También fue el texto que dio comienzo a *Los cien mil libros de Mario Bellatin* y el primero con el cual estableció relaciones con la editorial Eloísa Cartonera.

de sus reediciones, el texto o su archivo retorna, por ejemplo, en *Lecciones para una liebre muerta* (2005), obra compuesta por fragmentos pertenecientes a diversos relatos, algunos ya publicados como es el caso de *Poeta ciego* y *Salón de belleza*. También deben contarse sus incursiones en el cine, en lo audiovisual al menos: en sus sesiones de “Cine vivo”, Bellatin ha llevado a cabo lecturas en vivo mientras proyecta escenas filmadas en su zona residencial. Aquí nos enfocaremos en cierta inflexión percibida por el autor con respecto a la recepción de *Salón de belleza*. En una entrevista ya citada, el escritor afirma:

Yo vi que gané la batalla frente a ese libro cuando surgió la epidemia de la gripe aviar, porque hay una semejanza: una cuenta pendiente que tiene la humanidad, porque de acuerdo con la gripe española de 1919, que arrasó con el mundo, hubo treinta millones de muertes en una época en que ni siquiera había comunicaciones como las que hay actualmente, que apareció y desapareció. [...] Y la batalla ganada fue que en un diario de México, cuando pusieron libros de peste incluyeron también *Salón de belleza*. Entonces lograron sacarlo del contexto en donde había sido escrito. La idea ilustra de una manera más clara que puede funcionar un libro, un texto determinado, a partir del entorno, pero también puede funcionar de otras maneras. (Bellatin “Me siento escritor”, s.p.).

En el año 2006, antes de que la gripe aviar avanzase sobre América Latina, el escritor ya había señalado su voluntad de separar *Salón de belleza* de su anécdota inicial. En una entrevista de aquel año, introduce una nota más matizada con respecto a lo que esperaba con la recepción de la novela: ya suponía que la fisonomía del HIV iba a cambiar, lo cual nos hace sospechar que el distanciamiento retórico que tiene *Salón de belleza* provendría de un cálculo (Bellatin “Hay como una búsqueda constante”).³⁵ Sin embargo, en la misma entrevista, cuando se le pregunta por la existencia de un Moridero real, en Villa el Salvador, en Lima, afirma: “De alguna manera era como la constatación de que el texto estaba haciendo uso de una suerte de imaginario colectivo. En distintas ciudades del mundo se produjo un efecto similar. Se sabía en cada una de esas urbes de la presencia de un lugar semejante”.³⁶ Esta nota es la que nos interesa: el cálculo existe, como en todos los escritores, pero este *surgimiento* producido por la obra, por una escritura distanciada de lo real y sus reflejos, será esa “batalla ganada” que el escritor celebrará años más tarde, luego de los efectos de la gripe aviar, a la cual le será fiel y no dejará que quede en la mera constatación.

Esta “batalla ganada”, la liberación de la novela, no terminó sólo en esta constatación. La edición de *Salón de belleza* de 2015, a cargo de la editorial Malisia,

³⁵ La entrevista fue recuperada por el autor para formar parte del relato autobiográfico “Lo raro es ser un escritor raro”, en *Pájaro transparente* (2006).

³⁶ Misma entrevista, sin paginación. En *Pájaro transparente* se omite la anécdota del moridero en Villa el Salvador, pero se señala el descubrimiento de nuevos y reales morideros (116).

presenta variaciones significativas en relación a las ediciones anteriores. Primero hay una separación de aquello que mantenían fusionado las glosas anteriores de la novela (*Lecciones para una liebre muerta* (2005), *Disecado* (2011)): por un lado, el texto de la novela de 1994, y por otro lado, el relato del filósofo travesti en un texto titulado “Kawabata, la escritora, el filósofo travesti y el pez”. Además hay ilustraciones de Zsu Szkurka, quien también había trabajado con Bellatin en *El perro de Fogwill* de 2015 y *Jacobo reload* un año antes. En cuanto a las reescrituras se relacionan con los nexos de los episodios relatados: los grandes fragmentos en que se divide el relato están encabezados por frases, adverbios o conjunciones que no estaban en el texto canónico. Las modificaciones que nos interesan aquí tienen que ver con la “enfermedad” tal cual aparece en el relato y tal cual, como veremos, fue leída por la crítica.

En cursiva destaco el texto que será eliminado de una edición a la otra. Así, en la versión de 2009, cuando el narrador relata su visita a los Baños, leemos

El agua espesa, alterada por las burbujas de los motores de oxígeno y por las selvas que se creaban entre las plantas acuáticas, se parecía al sótano de estos Baños. También vivía el extraño sentimiento producido por la persecución de esos peces grandes que buscaban comerse a los chicos. En esos momentos la capacidad de defensa, lo rígidas que pueden ser las paredes transparentes de los acuarios, eran una realidad que se abría en toda su plenitud. Pero aquellos son tiempos idos que nunca volverán. Actualmente mi cuerpo esquelético, *invadido por llagas y ampollas*, me impide seguir frecuentando ese lugar (19-20).

Mientras que en la de 2015, se lee

Revivía el agua espesa, alterada por las burbujas de los motores de oxígeno, así como las selvas que se creaban entre las plantas acuáticas. Experimentaba también el extraño sentimiento producido por la persecución de esos peces grandes cuando buscan comerse a los más pequeños. En esos momentos la capacidad de defensa, lo rígido de las transparentes paredes de los acuarios, se convertían en una realidad que se abría en toda su plenitud. Pero ahora aquellos son tiempos idos que nunca volverán. Actualmente mi cuerpo esquelético me impide seguir frecuentando ese lugar (12).

Las “llagas” y “ampollas”, lo más característico de la enfermedad, no aparecen en la versión de 2015. El escritor busca darle menos peso a los elementos que dirigen la lectura de *Salón de belleza* a relacionarla con el SIDA.

Otro ejemplo, relacionado con el único moribundo con el cual el narrador traba relación:

Tampoco se vaya a creer que yo era un suicida y me entregué totalmente a ese muchacho. Antes de hacerlo tomé mis precauciones y *no creo que haya sido precisamente él quien me transmitió los gérmenes*. Pero como ya señalé antes, mis gustos cambian con frecuencia y de un momento a otro dejó de interesarme por completo. Retiré la pecera del lado de su cama y lo traté con la distancia que me impongo para todos los huéspedes. Casi al instante el mal atacó todo su cuerpo y no tardó mucho en morir (27).

Mientras que en la edición de 2015

Tampoco vayan a creer que yo era un suicida y me entregué totalmente. Antes de hacerlo tomé mis precauciones. Pero, como dije antes, mis gustos cambian con frecuencia. De un momento a otro dejó de interesarme por completo. Por esa razón, en determinado momento retiré la pecera del lado de su cama y lo traté con la distancia que me impongo para todos los huéspedes. Casi al instante el mal lo atacó con violencia. No tardó en morir (16).

Como vemos, los “gérmenes” desaparecen de la edición de 2015. Las reescrituras apuntan a retrasar todo lo posible la llegada del “mal”, de la enfermedad, y de esos detalles que rápidamente le darían un contexto concreto (“llagas”, “ampollas” y “gérmenes”). Es una decisión creativa muy sutil, que busca desligar la novela de su contexto de enunciación, sin que eso la aleje tanto llevándola a un relato abstracto que no ofrezca ligazones con la realidad. Finalmente, el narrador enferma en ambas versiones, pero es una enfermedad que al no presentar “llagas” o porvenir de “gérmenes” puede ser cualquier enfermedad, en cualquier momento y lugar. Se puede ir más lejos en la lectura de estas modificaciones y señalar que la “llegada del mal” dentro del relato, la enfermedad, va volviéndose indistinguible de aquella lectura que busca descubrir tras el nombre “enfermedad” una descripción literal del SIDA. La enfermedad literaria, o cierta “retórica del lector”³⁷ que debilita el cuerpo de la obra, liga lo escrito a ese referente o contexto inicial: Bellatin reescribirá para desplazar todo lo posible esa lectura.³⁸ Es un rechazo que no viene dado por una cuestión de gusto o de capricho subjetivo, sino porque el escritor ve que realmente la obra va cambiando frente a él. Porque paradójicamente, *Salón de belleza* adquiere más autonomía siempre en función del contexto que, nuevo cada vez, es cierto, viene a activar una siempre renovada pertinencia. Las reescrituras de la versión de 2015 muestran que el escritor trabaja a partir de las consecuencias de la “batalla ganada” por la novela ante el paso del tiempo y de la caída del primer contexto que la sujetó. Por un lado, esta “batalla ganada” es una especie de liberación de la obra, que puede funcionar en otros “entornos”, pero simultáneamente es la *espera* de un encuentro con esos mismos entornos. Es lo que entendemos como *plasticidad* de la escritura bellatiniana: es un momento de la construcción narrativa que no se rige por una idea o plan inicial, sino que observa la confluencia temporal de factores que ofrecen a

³⁷ “Advertí entonces la presencia de una retórica del lector –muchas veces ignorada por pensarlo como suerte de *tábula rasa*–, que suele adelantarse a lo que está por leer. Quien lee parece que no tiene otra salida sino quedar siempre desilusionado, pues es casi imposible que una obra encuadre perfectamente con determinada fantasía” (Bellatin *Pájaro transparente*, 108, el destacado es del original).

³⁸ “Lo que más amenaza la lectura: la realidad del lector, su personalidad, su inmodestia, su manera encarnizada de querer seguir siendo él mismo frente a lo que lee, de querer ser un hombre que sabe leer en general” (Blanchot *El espacio literario*, 187).

determinada escritura la posibilidad de cambiar, mutar de modo vertical. No es la horizontalidad de una historia que se sigue contando, que también se da en Bellatin, sino la espera programática por efectos no programados en la transmisión y difusión de esa escritura. Vale recordar el proceso de trabajo del escritor, al menos en la etapa en la que escribe y reescribe *Salón de belleza*.³⁹ Es un proceso de escritura consistente en dos etapas. Primero, en palabras del autor, produce:

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. De esta manera consigo librarme de esa escritura y generar nueva volviendo al estado original. Recién con la publicación los textos se convierten en una suerte de archivo, puesto que si no estarían destinados a desaparecer, lo que me ha pasado con casi todo el material no publicado. Nunca me he tomado el trabajo de guardar nada. 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 (“Entrevista con Bellatin”, p. 1).

El escritor maneja una concepción del archivo, por lo menos en esta cita, que coincide con la publicación, con el dar a conocer, con el estatuto social de lo editorial. Como está “destinado a desaparecer”, el archivo funciona aquí como “instituyente y conservador” (Derrida *Mal de archivo*, 15). Esto, el escritor lo afirma, no implica una formulación definitiva para los textos, ya que siguen evolucionando como bien lo vimos. ¿Pero entonces qué queda fijado en esa institucionalización de la primera edición? ¿Habrá que decir que se instala o simula una versión originaria que fija el error de una escritura que, sin embargo, le sobrevive? Vale la pena destacar, en la misma entrevista, cuando Bellatin se refiere a una puesta en escena de *Salón de belleza*, que le permitió tener “una suerte de objetividad frente a los textos” (“Entrevista a Mario Bellatin”, 4). Como ocurrió con Shiki Nagaoka, que primero fue una conferencia que el escritor convirtió en relato a la luz de las reacciones de lectores académicos, Bellatin parece privilegiar cierto “estado de archivación” de sus producciones, un cara a cara con su escritura objetivada. En la cita de más arriba, se puede notar que la objetivación es de corte operativo: se busca dar con una “serie de material de escritura” para luego realizar las subsiguientes operaciones (hacerla más transmisible, “escribir sin escribir”, etc). Esto no es algo que lo singularice por sí mismo; acaso sea una práctica o hábito común a muchos escritores. La especificidad bellatiniana está en la coincidencia entre objetivación y socialización, la entrada al

³⁹ En la actualidad, el escritor se encuentra trabajando en sesiones de escritura en su underwood portátil: las sesiones consisten en la escritura de relatos que puedan desplegarse en el tamaño de una página y por medio de una sesión de escritura que no tenga un segundo momento de correcciones.

“sistema de flujo”⁴⁰ que hace que ambas dimensiones converjan. Esta etapa convierte el momento de la publicación en un punto de partida sin mayor jerarquía que las respuestas que despierta. Una obra, un fragmento de escritura, pasa a ocupar el lugar que antes ocupara la anécdota del peluquero que auxiliaba a VIH positivos. Vale recordar, como señalamos antes, que incluso las propias obras publicadas adquieran nombres de personajes cuando el escritor habla de sus condiciones de producción (ejemplo: *Salón de belleza* en *Lecciones para una liebre muerta*), gesto que no deja de ser problemático, ambiguo, y que marca las producciones más recientes del escritor.⁴¹ La escritura del fragmento se hace más visible *en tanto fragmento*: ya sea que esté visibletipográficamente como en *Lecciones...* o que se deduzca de lo digresivo de su escritura como en *El libro uruguayo de los muertos* (2012), su libro más extenso, pero que acusa lo fragmentario en la multiplicidad de narraciones; o como en *El gran vidrio* (2007) que jaquea el sentido con el planteo de “tres autobiografías”, donde parece ficcionalizar este hecho de escribir diversas cosas al mismo tiempo. En todo caso, la pasión por el encuadrey el delineado – “No hay artista del fragmento que no sea un maniático del encuadre y el delineado” (Pauls “El problema Bellatin”)– aumenta proporcionalmente con el distanciamiento de las novelas clásicas (la etapa de *Salón de belleza*).⁴² La apertura del “Sistema Bellatin”, su definición “performer” (Laddaga, “Teatros y escuelas”), la economía de los festivales, congresos, así como la fluidez de los dispositivos digitales, predispone al autor a una escritura de corto aliento, de fragmentos que entran al “sistema de flujo” y se instituyen con mayor rapidez, siguiendo aquí el sentido de “archivo” que usa Bellatin en la entrevista citada. En este sentido, el retorno de *Salón de belleza* es el

⁴⁰ También hemos consignado este “sistema de flujo” como la injerencia del testigo o del *otro* como instancia constitutiva del sentido.

⁴¹ “Escribí *Salón de belleza* cuando escribía *Salón de belleza*, escribí *Efecto invernadero* cuando escribía *Efecto invernadero*, lo mismo con *Canon perpetuo*, pero no escribí *Flores* cuando escribí *Flores* y lo mismo sucedió con *Lecciones*. Lo que hice fue la segunda parte, la parte de construcción. Construí *Lecciones* cuando construí *Lecciones* y lo mismo con *Flores*. Con escrituras diversas, de diversos tiempos, situaciones y circunstancias. El reto era lograr que eso fuera una propuesta y formara parte de un cuerpo autónomo” (“Entrevista a Mario Bellatin”, p. 7).

⁴² Entendemos por etapa clásica del proyecto escritural de Bellatin al conjunto de obras con las cuales consolidó determinados rasgos de escritura que persistirán más o menos hasta el presente. Es así que, si bien su primera novela publicada es *Las mujeres de sal* (1986), sostenemos que es a partir de 1992 con *Efecto invernadero* que el escritor descubre y construye una lengua personal, proceso que arbitrariamente finalizamos en *Obra reunida* de 2005, incluyendo novelas fundamentales como *Salón de belleza* (1994), *Damas chinas* (1995), *Poeta ciego* (1998), *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), entre otras. Bellatin sigue trabajando su escritura hasta el presente, pero el cotejo de las obras y sus borradores nos da la pauta de que el “Sistema Bellatin” se apuntaló, en términos generales, en los años de aquella “etapa clásica” (Cuartas *Los comienzos de Mario Bellatin*).

de su pérdida, en la medida en que describe lo ya escrito, lo ya instituido, lo ya “archivado”, por medio de una lógica temporal que es propia de la lectura e interpretación de archivos, del mismo modo que, como ocurre en Benjamin, una traducción no reproducía respetuosamente un original sino que lo ponía en cuestión. Podría formularse el fenómeno en estos términos: la preparación de la Novela viene después de la novela.⁴³

3.2.2. De la llegada del mal a la emergencia de los peces

Es necesario trasladarse al momento en que efectivamente la novela se estaba preparando para ver si lo que se visibiliza ahora ya tenía algún tipo de manifestación en ese entonces. Repetir la operación de Bellatin con sus papeles viejos, ganar la batalla para esas primeras escrituras, pero sin la ventaja de contar con ese recorrido histórico que emancipará a la novela de su anécdota inicial. Tenemos, eso sí, un recorrido histórico “menor”: el que hace la escritura a través de las distintas versiones. Porque Bellatin repite el gesto de socializar y convertir su escritura cuando entrega en salvaguarda sus manuscritos a un grupo de investigadores en crítica genética de La Plata, que los estudian y organizan en el marco de un *Archivo Bellatin* establecido en la CriGAE-IdIHCS (Área de Investigación en Crítica Genética y Archivos de Escritores) (UNLP-CONICET). Es decir, sus propios papeles de trabajo, sin pasar por instancias editoriales, constituyen un caso más de esa obra en movimiento, no un camino hacia la obra, hacia su preparación, sino la obra yendo hacia ellos, en la medida en que, a partir de una operación crítica explícita y puesta en circulación, se convierten en pre-textos de una creación literaria.⁴⁴ Este pre-texto, con el que ahora trabajaremos, es uno de los primeros manuscritos de *Salón de belleza*, cuando los rasgos más identificables del autor todavía no se han hecho cuerpo. Es que el lenguaje bellatiniano no siempre ha sido “preciso, frío y casi clínico” (Palaversich 2003, p. 34). Si bien puede notarse que *Salón de belleza* está dicha con un gran desapego emocional,⁴⁵ esto no es totalmente cierto, o lo es sólo parcialmente si

⁴³ Ya señalamos que Cote-Botero (2015) también llega a la conclusión barthesiana, pero se refiere a los procesos concretos de preparación editorial de la novela. Aquí entendemos el procedimiento como específicamente escritural siendo el reverso editorial una de sus consecuencias lógicas.

⁴⁴ Según relata Raúl Antelo en su trabajo con el archivo de Oliverio Gironde, las variantes escriturales del poeta no fueron consideradas “un hecho irreversible”; antes bien, se procedió bajo la hipótesis general de que “una obra no consiste en un texto; al contrario, es el texto (un gesto, una corporalidad) lo que persiste en cuanto obra (es decir, en cuanto operación colectiva y transtemporal) (Antelo “Política de archivo”, 713).

⁴⁵ “La emotividad no se asoma ni en las escenas que se refieren a la sexualidad ni en aquellas donde sería habitual esperar la compasión como en *Salón de belleza* donde el narrador-protagonista atiende las necesidades básicas de los moribundos” (Palaversich 2003: 35).

atendemos a la visibilidad de ese decir. Me refiero a los peces, que en la novela tienen una atención más perfilada, a diferencia de los personajes humanos, que no tienen nombre ni profundidad.⁴⁶ Existen algunas lecturas críticas que hacen foco en esta presencia de lo animal en la obra del escritor mexicano,⁴⁷ pero aquí nos interesa ir más allá de lo figurativo o imaginario y aportar intelección a la génesis de estos peces: creemos que están ahí flotando en ese lenguaje “frío y casi clínico” porque son producto del movimiento del lenguaje, de su construcción, y no un elemento planificado antes de la escritura.

Al menos en los papeles, había otra cosa en el lugar donde ahora están los peces. Uno de los primeros borradores de la novela revela que *Salón de belleza* estaba planteada en tercera persona: el protagonista, que en la versión actual corresponde a un narrador en primera persona, es en estos documentos el “dueño” del salón de belleza que está acompañado por otros dos “estilistas”. Puede suponerse con seguridad que estamos en presencia de una de las primeras versiones del relato: el borrador está escrito en una máquina de escribir underwood, dispositivo que Bellatin usó en sus comienzos, y además se registran varios ensayos de un comienzo para la propia novela, varios incipits recomenzados en cada papel e incluso tenemos el caso de un incipit recomenzado en un mismo documento. Este comienzo de la novela será relegado, desplazado hacia el interior de la novela, y remplazado por el relato de los peces. Recupero la primera parte del folio 1 de ese borrador (Figura 1):

⁴⁶ “Se podría decir que los peces tienen una identidad mucho más perfilada y definida que cualquier otro elemento de la novela. Esto se evidencia especialmente si los comparamos con las personas: ninguno de los personajes tiene nombre propio, ni siquiera el narrador, y sin embargo sí tenemos una lista considerablemente extensa de razas de peces (Rodríguez-Abruñeiras, “Enfermedad, identidad y simbolismo” 238).

⁴⁷ Véase Oliveira, “Ficciones de la animalidad” (2018) y Fernandes Cipreste, “Mario Bellatin: lo anómalo y lo animalesco” (2018).

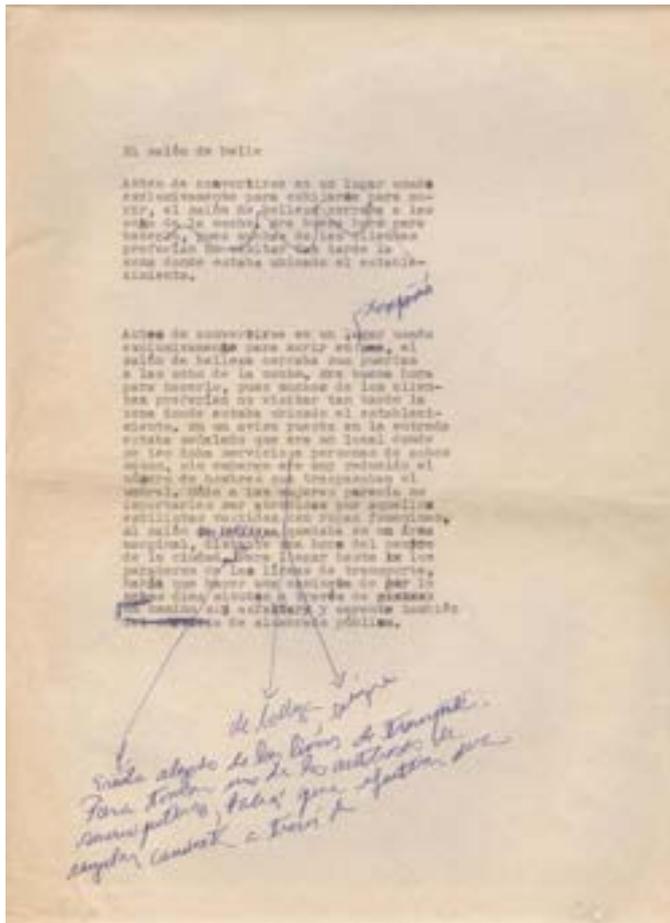


Fig. 1 (ID be.PL.NSb.01.001)

El salón de belle

~~Antes de ser un lugar usado exclusivamente para cobijarse para morir, el salón de belleza cerraba a las ocho de la noche. Era una buena hora para hacerlo, pues muchas de las clientas preferían no visitar tan tarde la zona donde estaba ubicado el establecimiento.~~

Antes de convertirse en un lugar usado exclusivamente para morir en *paz compañía*, el salón de belleza cerraba sus puertas a las ocho de la noche...

El sintagma inconcluso “El salón de belle” corresponde al íncipit “El salón de belleza cerraba sus puertas a las ocho de la noche...”, abandonado aquí, en la misma hoja, por lo que sigue, un comienzo más fuerte en información ya que mediante la adición de la subordinada temporal “Antes de ser”, plantea el asunto principal de la novela en esas pocas líneas. Es notable la insistencia y el trabajo en este íncipit: será retomado en cada folio de este borrador. Este estado de escritura lleva aguas a la idea de que este era un comienzo de la novela, y que un rápido vistazo a las últimas versiones deja ver que ese íncipit queda relegado por el relato del narrador en primera persona sobre su afición a los

peces y acuarios.⁴⁸ Este último es la otra clave: el protagonista, que en la versión actual corresponde a un narrador en primera persona, es en estos documentos el “dueño” del salón de belleza, que está acompañado por otros dos “estilistas”. No hay mención de los peces. Nuestra hipótesis es que los peces emergen con ese narrador y que el relato del cuidado de esos animales está hecho para ser referido por una primera persona que refleje los afectos, la atención y el cuidado minucioso, elementos que en un relato en tercera persona se perderían, o que exigirían mayor descarga verbal en la descripción, opción que ya en esos momentos Bellatin estaba dejando fuera de la mesa.⁴⁹ Si los peces están mejor definidos que cualquier elemento de la novela, incluso que los personajes humanos, es por el vínculo especial que el narrador traba con ellos. Con el cambio de narrador, en consonancia con la lengua propia que Bellatin estaba construyendo, genera la condición de posibilidad del relato de los peces, que tan importante será para la lectura de la crítica,⁵⁰ como para la que el propio autor hace cuando piensa la novela como “un espacio de reflexión entre la belleza y la muerte”. La lectura de un documento más, correspondiente al manuscrito número 5 de este conjunto de papeles, permite apreciar un paso intermedio de este proceso que venimos analizando. El documento en cuestión (Figura 2) está más próximo en el tiempo: físicamente el papel está menos amarillo por el paso de los años, incluso la tinta se presenta más oscura; y en base a nuestra hipótesis de lectura, ya presenta un narrador en primera persona con la introducción de la afición por los peces:

⁴⁸ Quedó un vestigio del viejo incipit. Así comienza la edición de 2009: “Hace algunos años mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. *Ahora que el salón se ha transformado en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen dónde hacerlo*, me cuesta trabajo ver cómo poco a poco los peces van desapareciendo” (Bellatin 2009: 11, el destacado es nuestro). Vemos en cursiva, oculto, el comienzo de la *underwood*, que se repite en la página 23: “Antes de convertirse en un lugar usado exclusivamente para morir acompañado, el salón de belleza cerraba sus puertas a las ocho de la noche”, pero que permanece aquí como un recordatorio sintomático. Las modificaciones se conservan en la reescritura de 2015.

⁴⁹ Es decir, la correlación no es histórica, diacrónica, no tenemos datos para vincular narrador en primera persona con la subtrama de los peces, pero sí entendemos que ambos elementos son concurrentes para la eficacia sincrónica del relato.

⁵⁰ Vale añadir un fragmento de *Lecciones para una liebre muerta* donde el propio escritor hace mención de cómo el tema de los peces y la enfermedad ha sido leído y entendido. “Algunas personas creyeron descubrir la presencia de una enfermedad en particular mientras leían *salón de belleza*. Otras encontraron similitudes con los *morideros* que en la edad media servían como último lugar para todo género de apestados. Algunos más hallaron una serie de metáforas o puentes entre los peces y los personajes enfermos” (Bellatin 2005: 131, el destacado es del original).

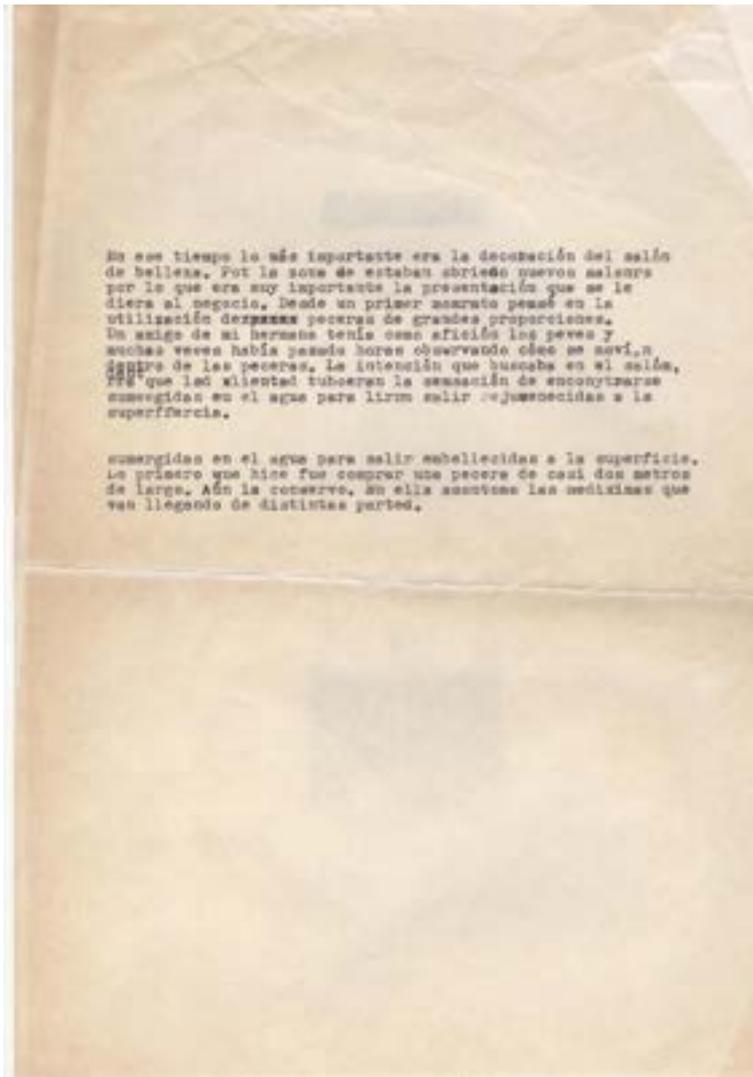


Fig. 2 (ID be.PL.NSb.01.005)

En el cuarto renglón leemos: “Desde un primer momento pensé en la utilización de peces peceras de grandes proporciones. Un amigo de mi hermano tenía como afición los peces y muchas veces había pasado horas observando cómo se movían dentro de las peceras”. Este documento hace las veces de “eslabón perdido” entre *Salón de belleza*-tercera persona y *Salón de belleza*-primera persona: si bien ya está el narrador de primera, todavía está demasiado particularizado, tiene un hermano y un amigo de éste que lo introduce al mundo de los acuarios. Estas referencias desaparecerán cuando llegue ese narrador indiferente, tendiente a lo neutral de las últimas ediciones, que estructuralmente nos acerca a lo referido pero en un movimiento que nos aleja: ya no hay hermano ni amigo del hermano, ya perdimos ese provechoso punto de vista que nos daba la tercera persona. Pero ahora tenemos los peces, que sólo pudieron salir a flote con un narrador fervoroso que, esta vez sí, no sustrae detalle alguno del comportamiento y cuidados requeridos por

esos animales. Es la pequeña “batalla ganada” para lector. El distanciamiento del lenguaje bellatiniano no nos deja un cuerpo textual en el aire, sin lazos con la realidad: desde unos pequeños peces hasta una pandemia global, algo termina por hacerse presente obligándonos a releer porque lo ya escrito sigue moviéndose. De ahí que el escritor rechace vincular *Salón de belleza* a un referente primitivo como si fuera su “escena verdadera”: esta lectura es la llegada del mal, el quietismo moribundo de su letra, la muerte fijadora. Implicaría, para retomar los términos planteados al principio de la tesis, un *testigo presenciando el origen*.

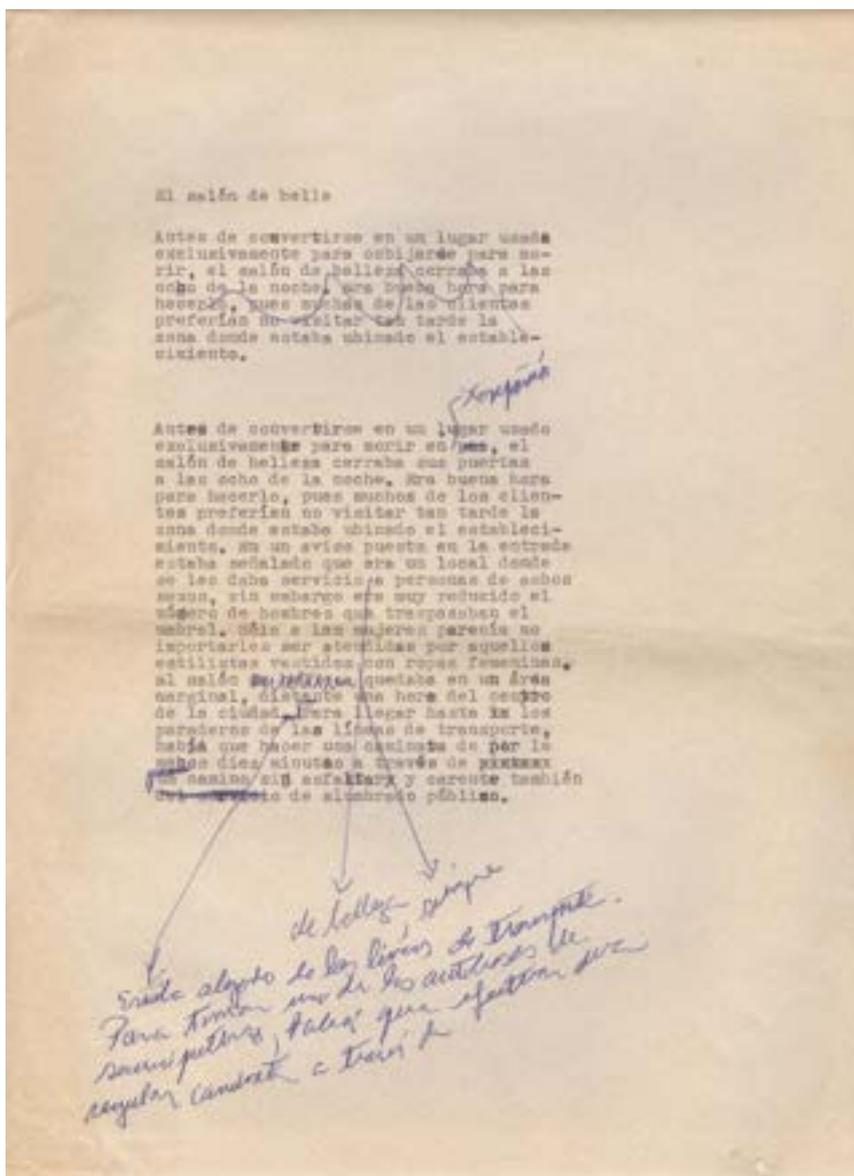
3.2.3. El origen de *Salón de belleza*: del tema-límite a la composición por trayecto

Salón de belleza encierra en su pasado de manuscritos un futuro distinto a su actual presente de publicaciones. Los manuscritos de esta novela conservados en ARCAS se componen de dos grupos: analógicos y digitales. Los primeros son papeles mecanografiados, escritos con la underwood portátil que Bellatin utilizaba a principios de los años noventa. El segundo grupo se constituye de documentos digitales, ya sea escritos en computadora, ya sea impresos o reproducidos por el uso de fotocopidora. Esta discriminación de dispositivos y documentos es significativa en el caso que nos ocupa. Si bien Bellatin, en el momento en que escribe *Salón de belleza*, ya ha encontrado el camino para una lengua personal, todavía se encuentran vestigios de una escritura que tendencialmente será dejada de lado: un registro más realista, con referentes locativos, todavía persiste en estos borradores. Esto cambia con el paso a la escritura en computadora, donde se evidencia una mayor seguridad que, si bien puede ser efecto de la ausencia de tachaduras, se aprecia en comparación con los documentos analógicos una mayor solidez en la narración y en la soltura de descripciones más liberadas de rasgo y detalles.

El manuscrito be.PL.NSb.01.001⁵¹ (Figura 1) que mencionamos anteriormente es un mecanografiado cuyas correcciones más importantes se relacionan con los aspectos locativos del salón de belleza. Contiene un fragmento donde se busca instalar el tema de la novela rápidamente –la conversión del salón de belleza en moridero– comenzando con el lugar en el cual se ubica el establecimiento en cuestión, pero con una dirección de la escritura que resultará problemática para tales fines, porque intentará emplazar el salón

⁵¹ Esta nomenclatura corresponde a la establecida en el sitio Arcas.

de belleza al mismo tiempo que se trabajará en la elisión del territorio, o en la desterritorialización del salón de belleza (Mente “Salón de Belleza de Mario Bellatin”).



Transcribo la última parte del manuscrito:

El salón de belleza quedaba en un área marginal, distante una hora del centro de la ciudad. **Estaba alejado de las líneas de transporte. Para tomar uno de los autobuses de servicio público, había que efectuar una regular caminata a través de** Para llegar a los paraderos de las líneas de transporte, había que hacer una caminata de por lo menos diez minutos de ~~pistas~~ un camino sin asfalto y carente también ~~del servicio~~ de alumbrado público.

En el manuscrito NSb.N.A.1.0003, de la misma carpeta, los cambios son integrados y se reduce todavía más la descripción del territorio donde se emplaza el establecimiento:

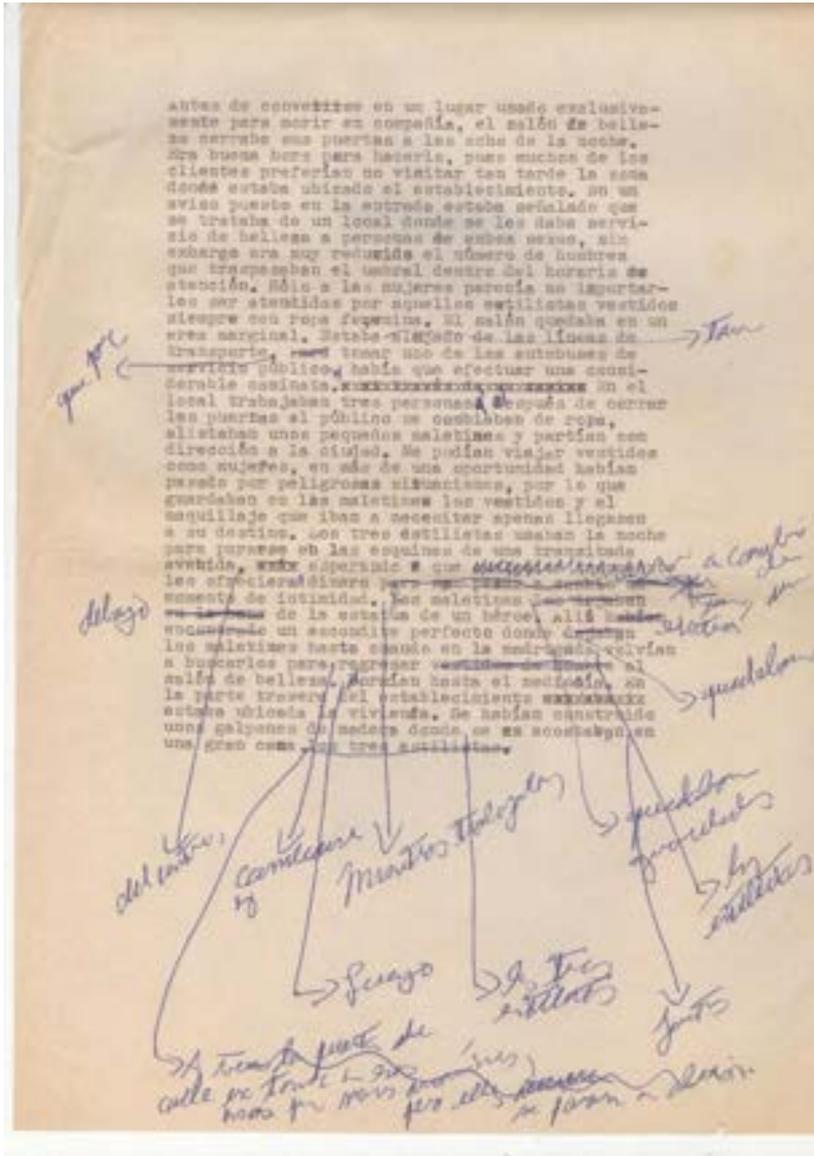


Figura 3 (be.PL.NSb.01.003)

El salón quedaba en un área marginal. Estaba **tan** alejado de las líneas de transporte-
que para Para tomar uno de los autobuses de servicio público, había que efectuar
 una considerable caminata XXXXXXXXXXXXXXX

El manuscrito NSb.N.A.1.0004 parece una versión anterior a la que se lee en
 NSb.N.A.1.0001 porque incluye mayor desarrollo descriptivo del paisaje urbano, pero
 por el añadido en lapicera azul de lo que sigue a ese episodio puede considerarse que lo
 sucede. De todas formas, si no se pueden tener certezas absolutas en cuanto al orden
 cronológico, nos queda la seguridad de que se aprecia un considerable trabajo con
 respecto al territorio por la cantidad de variaciones encontradas.

Antes de convertirse en un lugar usado exclusivamente para ser en compañía, el salón de belleza cerraba sus puertas a las ocho de la noche. Era buena hora para hacerla, pues muchos de los clientes preferían no visitar tan tarde la zona donde estaba ubicado el establecimiento, en un avisa puesto en la estrada estaban señalada que se trataba de un local donde se les daba servicio de belleza a personas de ambos sexos, sin embargo era muy reducido el número de hombres que traspasaban el umbral. Sólo a las mujeres parecía no importarle ser atendidas por aquellos estilistas vestidos siempre con ropa femenina. El salón quedaba en un área marginal, ~~distante una hora del centro de la ciudad.~~ Estaba alejado de las líneas de transporte. Para tomar uno de los autobuses de servicio público, había que efectuar una considerable caminata a través de un camino ~~sin asfaltar~~ y carente ~~también~~ de alumbrado público.

*a cualquier que a cambio de dinero querían por
por minutos de belleza. En la hora de la noche
de un dueño, habían sacando un modelo
perfecto desde luego. En realidad, cuando en
la primavera, verano e invierno, por ejemplo
al salir de la ciudad, incluso hasta el momento.
En la parte donde del Hotel...
alrededor de la ciudad. Habían...
habían construido, unos galpones de madera...
de hecho, en aquel lugar donde los
estilistas.*

Figura 4 (be.PL.NSb.01.004)

El salón quedaba en un área marginal, ~~distante una hora del centro de la ciudad.~~ Estaba alejado de las líneas de transporte. Para tomar uno de los autobuses de servicio público, había que efectuar una considerable caminata a través de un camino ~~sin asfaltar~~ y carente ~~también~~ de alumbrado público.

El manuscrito NSb.N.A.1.0006 incluye otra versión:

Les había ido mal las veces en que habían intentado viajar con las ropas de mujer. Incluso una vez estuvieron a punto de ser asesinados por unos sujetos que los persiguieron con arma blanca los dos kilómetros que debían correr entre la carretera y la zona donde estaba ubicado el salón.

Este episodio sería algo lateral en la historia de *Salón de belleza* si no fuera porque el autor hace una lectura del mismo en *Underwood portátil. Modelo 1915*.

La belleza logró entonces ser representada. Se materializó en un salón de estética situado en un barrio marginal, como el que aparece en los alrededores de cualquier ciudad superpoblada. El negocio constaba del salón de belleza propiamente dicho, y de un galpón posterior donde dormían los estilistas. Había sido construido por etapas, a medida que iba produciendo dinero. El lector se entera de que se encuentra alejado de los servicios de transporte público, que para llegar hay que efectuar largas y peligrosas caminatas. Infiere, también, que los clientes, en este caso las clientas pues en el libro se lee que el público masculino no acostumbra utilizar sus servicios, son pobladoras de las cercanías. Mujeres pobres, que pese a su condición se permiten un tiempo, ahorrando el dinero necesario, para recibir sesiones de belleza. El texto las señala como mujeres ajadas que, sin embargo, abrigan una extraña esperanza al ser tratadas en el salón. En fin, gente más cercana a la muerte que a la vida (*Obra reunida*, 510-511)

Ese lugar tan inusitado, y que se asocia rápidamente a la trama de la novela, el Moridero, queda en un segundo lugar con este foco que el autor hace tanto con su reflexión retrospectiva como con el trabajo de escritura que le lleva la formulación de esas “mujeres pobres” o “mujeres ajadas”, más cercanas a la muerte que a la vida. Bellatin no dice sencillamente esto en la novela: el lector “infiere” estas características de modo espacial, territorial, por los servicios de transporte, sin recibir mayores datos de un narrador que se ahorra las explicaciones e informaciones. En Bellatin, esto significa evitar retóricas realistas, pero supone una gran contorsión porque al mismo tiempo debe dar cuenta de aquellas condiciones sociales que hacen que aquellas mujeres estén cerca de la muerte, pero simultáneamente busquen la belleza. Esto es, la escritura busca no abandonar el “tema-límite” que sirve de motor para su escritura,⁵² y que se relaciona con aquello que hace más singulares a estas mujeres: esa obstinación impertinente que un lector distraído o una retórica realista y social juzgarían de curioso o caprichoso detalle anecdótico, pero que, como los obreros-poetas de Rancière, se singularizan justamente por no pertenecer a las casillas con las cuales una sociología de corte marxista armaría su tipología social. Pero lo que un crítico académico podría definir, en otro ámbito, como una *rara avis*, es antes bien un efecto reificado de la falta de medida común para diferentes órdenes de espacios y objetos. Este Salón de belleza donde el moridero queda en segundo plano, nos

⁵² Recuperamos la transcripción del manuscrito citado en el primer capítulo: “cuando era joven buscaba temas-límite para ejercitar mi escritura; a medida que envejezco, mi propia vida me proporciona lo necesario”.

presenta un “doble juego” que aparece en otras obras posteriores de Bellatin: “*La escuela del dolor humano de Sechuán* es muy andino, pero no sé si quiero que se sienta así, porque aparentemente hay un doble juego en donde todo transcurre en una especie de China utópica” (Bellatin 2005c). La mixtura chino-andina de aquella obra sigue la línea empezada en *Efecto invernadero* y *Salón de belleza*, la falta de un espacio común para términos heterogéneos como la vida y la muerte, pero mucho más interesante, la falta de espacio común para términos bien *terrenales*: mujeres pobres, de barrios con “fama” o marginales, y su insistencia en el embellecimiento. En este sentido, desde la crítica dedicada al autor se ha trabajado el concepto de “heterotopía” para dar cuenta de ese lugar *fronterizo* que, si puede decirse que está “caracterizado por el no tiempo y el no espacio” (Bellatin 2006a), es porque primero se busca dar con la grieta lógica, se quiere acorralar los vacíos entre los *grandes accidentes*, “aquello que no se puede decir” (Ibíd.).⁵³ Se hace necesario, entonces, hacer un balance de lo que el nombre heterotopía puede y no puede nombrar de la relación de la escritura y el tema-límite bellatiniano.

El concepto de heterotopía aparece, dentro del corpus foucaultiano, en el famoso prefacio de *Las palabras y las cosas* (1966) que abre con la cita de Borges. Luego, Foucault volverá a la noción, al menos explícitamente, en posteriores conferencias (dejamos de lado las implicancias teóricas del concepto en otros trabajos suyos). En este segundo momento, le dará una inflexión que difiere del planteo inicial, al menos en un matiz que para nuestro trabajo será decisivo. En *Las palabras y las cosas*, la heterotopía tiene una encarnación lingüística siendo la simultaneidad y yuxtaposición de órdenes de inteligibilidad heteróclitos para diferentes cosas. Brevemente, es la ausencia de un espacio común donde esas cosas estarían ordenadas: así, a los animales que acaban de romper el jarrón”, le siguen los “que de lejos parecen moscas” y no sólo falta el marco donde podrían vincularse, sino que también falta una ley de necesidad que haría que a una cosa le siguiera la otra. La “época clásica”, según Foucault, aseguraba un cuadro de representación donde las cosas se podían ver, lo cual permitiría el poder decir las.

Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis” y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace “mantenerse juntas” (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la *fábula*; las

⁵³ Recordemos la noción de “irrelación” que tomamos de Selci (2020) quien la piensa en función del antagonismo social. Éste no sería una forma de conflicto, sino de *irrelación*: no hay términos comunes para resolverlo y esto mismo, justamente, insta a preparar el espacio para que se construyan.

heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases (“Espacios otros”, 11-12, los destacados son del original).

Lo que emerge en el texto de Borges es el sitio en sí mismo, como colapsado. Para decirlo de otra manera, Borges en realidad no entrega otro orden, sino que entrega la imposibilidad de un orden. La heterotopía es menos un orden-otro que el Otro del orden, y sólo de él aprenderemos a distinguir órdenes diferentes de aquel del que somos contemporáneos (Gros “De Borges a Magritte”, 18). Se puede ir más lejos y convenir en que Borges logra algo imposible con algo posible, en que convierte “la alegre enumeración de seres en la existencia solamente improbable en una absurda e inquietante máquina para deshacer el orden, para esquivar cualquier *lugar común* entre los signos y los seres que designan” (Sabot “Los juegos del espacio y del lenguaje”, 36, la cursiva es del original).

En sus escritos más políticos, y especialmente en “Los espacios otros” de 1984, Foucault le da una inflexión al concepto de heterotopía que es importante remarcar. De algún modo, *la localiza*: utiliza el concepto para referirse a aquellos lugares o emplazamientos que, aunque dispuestos dentro de la sociedad, constituyen *su afuera* porque contienen todo lo que aquella rechaza para constituirse propiamente. Estos contra-emplazamientos se oponen a las utopías en dos sentidos: primero, tienen un lugar real y específico, a diferencia de las utopías que son más especuladas o imaginadas que reales; segundo, no guarecen en ellos valores *deseables* para la cultura que los separa. Lugares que antaño se reservan para individuos en estado de crisis: adolescentes, mujeres en periodo de menstruación o parturientas, aunque estos espacios ya no existan; Foucault los llama “heterotopías primitivas”; y lugares para individuos en “desviación”, como prisiones, casas de reposo y clínicas psiquiátricas (Foucault añade el caso del geriátrico que conjuga ambas categorías).

El último rasgo de las heterotopías es que tienen, en relación con el espacio restante, una función. Ésta se despliega entre dos polos extremos. O bien tiene como papel el de crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio aún todo espacio real, todos los emplazamientos en cuyo interior la vida humana queda tabicada –tal vez sea éste el papel que han desempeñado durante largo tiempo aquellas famosas casas de lenocinio de las que toca prescindir por ahora-; o bien, al contrario, creando otro espacio, otro espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien arreglado cuanto el nuestro está desordenado, mal organizado y enmarañado. Sería la heterotopía, no de ilusión, sino de compensación, y yo me pregunto si no es un poquito de esta manera que habrán funcionado ciertas colonias. (Foucault “Espacios otros”, 24-25).

En sus últimos años, Foucault ya piensa en la heterotopía como un espacio que, si bien subvierte las reglas de la sociedad en cuyo margen se emplaza, siguen siendo una función de aquélla. “Tal vez se podrían clasificar las sociedades por las heterotopías que prefieren, según las heterotopías que constituyen” (*El cuerpo utópico*, 22), dice Foucault pensando en algo distinto a esa estafalaria enciclopedia borgeana que revela la imposibilidad de pensarla porque justamente mina secretamente el lenguaje mismo.

La heterotopía, en el primer sentido del término, tiene una participación más estructural en relatos de Bellatin surgidos a partir del año 2000 y que, con *Flores* como punto de inflexión, ofrecen una madeja de líneas narrativas que por lo general secontrarían y de ese modo ofrecen una ruina del espacio en el cual se leen (imposibilitandola unidad y totalidad de esa escritura contenida en un único libro). Sin embargo, los espacios presentados en novelas como *Salón de belleza* o *El jardín de la señora Murakami* son, en este sentido, heterotópicos, cuya trascendencia modeladora otorga significado a través de un flujo inmanente de experiencias desconectadas de los demás y sin referencia a ninguna instancia externa (Ortiz “El concepto de heterotopías”, 201). Por su falta de referencia a un mundo externo, podría pensárselas como utopías *realmente existentes*, ubicadas en el espacio real y concreto de la propia realidad (19). Es necesario recordar la obviedad que Foucault se obliga a recordar, a saber, que no vivimos en un espacio “neutral y blanco”; insiste sobre ello porque sentimos que el espacio es neutro, o al menos nos movemos como si el espacio nos fuera indiferente. Del mismo modo piensa el cuerpo, esa “*topía* despiadada”: “el cuerpo es lo contrario de una utopía, lo que nunca está bajo otro cielo” (7). El espacio pensado por Foucault es un emplazamiento donde se anudan cuerpos, objetos y palabras. A modo de estrías, este espacio alberga esos “contraespacios” llamadas heterotopías, espacios que tienen otro funcionamiento, que están ubicados en el mismo espacio “neutral”, pero que le imponen otra ley. El ejemplo de Foucault pertenecen a la infancia: el jardín del fondo, el desván o el galpón, la cama de los padres.

Como aquel espacio “neutral”, el cuerpo también es neutral cuando está sano; es la enfermedad la que lo vuelve sensible, accidental, al menos es la experiencia que se nos narra en *Salón de belleza* (Torres Ceballos “El espacio heterotópico”, 86-87). En este sentido también pueden pensarse la complicación urbana y geográfica que conlleva la orientación sexual de los estilistas, que tienen la necesidad de recorrer un espacio lleno de peligros y *grandes accidentes*. A diferencia de los personajes de *Efecto invernadero*,

que ya cuentan en el nombre con su identidad o función, los estilistas hacen el recorrido contrario: no tienen una identidad sexual hasta tanto no hacen el recorrido obligado por una situación *malograda* (viven en la periferia, no hay transportes públicos).⁵⁴ Son *radicantes*: “existen únicamente bajo la forma dinámica de su errancia y por los límites del circuito que delinea, y que son sus dos modos de visibilidad: en otros términos, es el movimiento lo que permite *in fine* la constitución de una identidad” (Bourriaud *Radicante*, 61).⁵⁵

El matiz de Bellatin tiene que ver con que presenta no tanto lo común como los intersticios que lo subvierten: su escritura hilvana un “trayecto por composición” heterotópico,⁵⁶ un mapeo a-normal, no lo es sólo por lo que dice, por la construcción de ese “universo coherente pero absurdo” (Palaversich “Apuntes de lectura”, 27), sino porque su escritura misma se estructura alrededor de un *nudo heterotópico* donde no hay espacio común para los elementos. Estas lecturas que se apoyan en la heterotopía foucaultiana o, más concretamente, en “Los espacios-otros”⁵⁷ terminarán viendo, por supuesto, un orden estafalario y excluido de la sociedad o de la anormalidad: allí verán lo “mutante”, los monstruos. Pero Foucault deja en claro, en *Las palabras y las cosas*, que la monstruosidad no altera ningún cuerpo real, en nada modifica el bestiario de la imaginación, sino que está en los vacíos que separan los cuerpos y cosas. “Nos son los animales “fabulosos” los que son imposibles, ya que están designados como tales, sino la escasa distancia en que están yuxtapuestos a los perros sueltos o a aquellos que de lejos parecen a moscas” (10). La monstruosidad de Borges, dice Foucault, consiste en que el espacio común del encuentro se halla él mismo en ruinas” (10). Esta monstruosidad también se encuentra en Bellatin, pero a diferencia de la del escritor argentino esa

⁵⁴ Podría pensarse en la noción “forma-de-vida” acuñada por Agamben, ya que en la persistencia de esa forma de vida se les *va la propia vida*.

⁵⁵ Para lo cual, y siempre siguiendo a Bourriaud, nos separamos de la noción de rizoma para la lectura del espacio o territorio: aquella noción deleuziana y la de “multiplicidad” terminan negando el sujeto, categoría que Bourriaud sostiene a condición de que se la mantenga abierta en función del trayecto.

⁵⁶ Es la denominación con la cual Nicolas Bourriaud reúne los trabajos de artistas como Thomas Hirschhorn, Jason Rhoades, Rirkrit Tiravanija o John Bock. Según Bourriaud, todos presentan una característica común: la dispersión espaciotemporal de sus componentes. “Para el que mira, no hay ninguna forma inmediatamente reconocible (sea geométrica u orgánica), ningún acuerdo cromático, ningún dibujo aparente, que venga a organizar lo que aparece como la reunión aleatoria de elementos dispares. Hay que penetrar las instalaciones, entrar en la lógica interna que estructura el espacio de la obra” (*Radicante*, 134).

⁵⁷ Larisch, S. “Mario Bellatin’s *Salón de belleza* and the production of space”; Torres Ceballos, P. “El espacio heterotópico del Moridero en *Salón de belleza* de Mario Bellatin”; Ortiz, M.P. El concepto de heterotopías de Michel Foucault en dos novelas de Mario Bellatin: *Salón de belleza* y *Damas chinas*”.

mostruosidad no es inventada sino buscada y cercada: no es la del Moridero, heterotopía emplazada en un salón de belleza, sino que es la falta de espacio común entre la belleza y la muerte, motivo que comienza en *Efecto invernadero* y continúa en *Salón de belleza*. El autor lo explicita en *Kawabata, la escritora, el filósofo travesti y el pez*:

Similares quizá a los cuestionamientos que se presentan en el libro *Salón de belleza*: las posibles relaciones entre la belleza y la muerte

Esos dos elementos habían aparecido por primera vez en un libro anterior: *Efecto invernadero*.

En aquel texto el personaje central, Antonio, una vez que siente la cercanía del fin se hace una pregunta que alude al tema.

Mirándose desnudo e un espejo de cuerpo entero formula una idea que en apariencia es opuesta a lo que se cree de manera natural, que es la muerte la que corrompe a la belleza.

Es aquella duda la que trasladé de un libro a otro (*Salón de belleza* 2015, 53).

No hay espacio común entre la muerte y la belleza, así como no lo hay entre la literatura y la violencia de Sendero Luminoso, pero en ambos casos, se tienen resultados: un Moridero, una secta religiosa, heterotopías en el sentido que Foucault le da en los años 80, pero que responden o son soluciones a la heterotopía literaria y lingüística de *Las palabras y las cosas*, a la ausencia de un espacio común donde esos elementos se encuentren. Los héroes y heroínas de estas heterotopías son los estilistas y las “mujeres ajadas” que visitan el salón de belleza. No son *freaks* en sí mismos, no tienen una identidad que los singularice, antes bien lo que los hace especiales es el trayecto que realizan y la presentación del intersticio entre elementos que están *juntos*. Lo mismo vale para la literatura de Bellatin: no tiene nada de especial, importa el trayecto que propone y las cosas que junta en el relato.

3.2.4. Giuseppe Campuzano: *freaks* vs *rara avis*

El elemento más importante que Bellatin rescata del archivo o de la historia escritural de *Salón de belleza* es el tema-límite del “filósofo-travesti”. Sea en entrevistas o en textos literarios como *Lecciones para una liebre muerta*, Bellatin ha desenterrado la presencia de Giuseppe Campuzano en sus primeras producciones⁵⁸, especialmente en *Salón de belleza* donde el filósofo-travesti queda vinculado explícitamente a la producción de aquella novela con *Kawabata, la escritora, el filósofo travesti y el pez* y

⁵⁸ Así lo atestigua en *Disecado* (48) y *El libro uruguayo de los muertos* (55).

antes en *Lecciones para una liebre muerta*. Como César Moro en *Efecto invernal*, no se menciona a Campuzano pero sobrevuela la novela. Es un origen en el sentido agambeniano: no es una causa que diacrónicamente determina lo que le sigue, en este caso *Salón de belleza*, sino que es un elemento que hay que presuponer al comienzo para garantizar la legibilidad sincrónica de lo que le advino.⁵⁹ Las afirmaciones más recientes de Bellatin con respecto a la importancia de Campuzano en la escritura de la novela son una evidencia de este carácter de *origen*: el filósofo travesti no aparece en la novela sino que lo hace posteriormente, como si llegara del futuro siendo que estuvo desde el comienzo.

Frank Guiseppe Campuzano Espinoza, conocido como Giuseppe Campuzano, fue un filósofo, investigador, artista multidisciplinar y activista travesti peruano que investigó sobre la historia del travestismo en Perú, la sexualidad y sus construcciones de identidad, por medio de una conceptualización del travestismo no como la imitación de la mujer sino como el ejercicio de libertad de una persona rompiendo convenciones. Campuzano concebía el travestismo en clave litúrgica, similar al ritual que el sacerdote lleva a cabo, o el que el chamán realizaba en las culturas originarias. A partir del año 2003 y hasta el 2008, comienza un trabajo arqueológico-artístico llamado *Museo Travesti del Perú*, donde recopila documentos, objetos, imágenes, mitos y tradiciones orientadas a la conceptualización del travesti como una entidad artística, autónoma, y por medio de un principio metodológico que replica lo irreverente de su objeto: “como musas travestidas, alentamos la interpretación e impugnamos la autoridad” (Campuzano *Museo Travesti del Perú*, 8). Esta identidad, que cuenta una historia propia dentro de la configuración cultural de Perú, llega a épocas precolombinas ya que Campuzano rastreará y dará con imágenes de personajes preíncas con atuendos masculinos y femeninos, y de cuya sexualidad *original* no se dan indicios.

El MUSEO TRAVESTI DEL PERÚ nace de la necesidad de una historia propia —una historia del Perú inédita—, ensayando una arqueología de los maquillajes y una filosofía de los cuerpos, para proponer una elaboración de metáforas más productiva que cualquier catalogación excluyente.

Museo «falso» —como el apelativo de «falsa mujer» con que este lenguaje maniqueo nos adjectiva. Museo embozado, cuyas máscaras —la artesanía, la fotocopia, la gigantografía,

⁵⁹ En la reconstrucción de las lenguas indoeuropeas, Agamben afirma que ese “estado de la lengua” funciona como un origen en la medida en que “no es remitido diacrónicamente al pasado, sino que antes bien garantiza la coherencia de sincrónica del sistema” (Agamben *Infancia e historia*, 209). Lo llama “arkhé histórica”. Recordando a Dumézil y su noción de “ultra-historia”, señala que “es algo que todavía no ha dejado de acaecer y que, exactamente como en el sistema mítico, garantiza la inteligibilidad de la historia y su coherencia sincrónica” (211).

el «banner», esos sistemas de producción en masa— no ocultan, sino, al contrario, muestran. No camuflan, sino travisten (9).

El vertiginoso sucederse de las copias y máscaras está conjugado con el rigor con que Campuzano revisa la historia crítica del arte y sus representaciones. Ofrece una “historia–problema que selecciona y analiza sus objetos y temas desde preguntas puntuales y perturbaciones específicas” (Buntinx, G.; Torres, S. “Micromuseo”, 12). La alegre acumulación de objetos, imágenes y textos del Museo Travesti del Perú consiste en el “reordenamiento crítico de una visualidad conocida pero generalmente ignorada en la complejidad profunda de sus sentidos y quiebres” (ídem). Es la búsqueda de reconocimiento para algo ya conocido: “la llamada de atención necesaria” (11) dirá Bellatin en un texto incluido en la publicación del libro del Museo, donde además el escritor mexicano vincula el Museo Travesti con el Museo Portátil de Duchamp y con una clase de Beuys, donde se buscaba integrar la entera historia del arte (“Tener a la mano lo que no está llamado a existir”, 10). Cabe recordar que *El gran vidrio*, de 2007, y *Lecciones para una liebre muerta*, de 2005, ya habían recuperado los nombres de esos artistas que incorporan el museo como parte de su obra. Es una de las dos operaciones campuzanas que más interesan a Bellatin desde aquellos años hasta la actualidad: ofrecer una pequeña totalidad, una simultaneidad de épocas. “Una de las razones de ser de un museo portátil —como la pieza donde Duchamp pretendía hacer portable la historia del arte o Beuys intentaba resumirla en una sola lección— es poder convivir en simultáneo con todas las épocas en él registradas. Otra, tal vez, sea conseguir lo imposible”, afirma Bellatin (10-11). La última operación, mencionada en la última frase, se vincula con aquellos “puntos de insólito”, a saber, con decir lo imposible, con la conjunción del azar y la necesidad escritural o artística, lo *sobrenatural del arte*, que no se relaciona evidentemente con un orden metafísico sobrenatural más allá del orden prosaico de nuestra realidad, sino con una emergencia imprevista con efectos incalculables sobre ese mismo orden prosaico en el que vivimos. Es el “milagro”, como se lo entiende en *El hombre dinero* (2014), donde se lo define como un hecho que “acontece cuando las cosas están preparadas para que suceda de manera casi exacta lo contrario” (*El hombre dinero*, 67). En términos semejantes introduce lo “imposible” en el texto del Museo Travesti:

Que alguien se atreva a hacer no un libro sino a crear su propio museo es una misión tan fuera de toda lógica que hace posible que allí se establezca una suerte de hecho sobrenatural. O la aparición del arte, que es algo similar. No hay ninguna condición real para que este museo exista. Para que se decida su creación, su carácter portátil, su forma en libro. Ese es el verdadero milagro. Tangible. Concreto. De bolsillo. Donde se puede concentrar el universo entero a partir de unas cuantas imágenes y de ciertos fragmentos,

restos, que siempre estuvieron presentes, pero que nadie pudo detenerse –hacia falta el milagro para que esto sucediera– y contemplarlo en toda la fascinación que su oscuridad luminosa produce. Se trata de un Museo –es que es imposible, insisto, que exista este Museo– donde el horror se instala en la mirada del otro y no en el de sus protagonistas. Es de tal magnitud el espanto que no podemos dejar de sorprendernos a cada momento con una mueca de sonrisa congelada en nuestros rostros. Las imágenes y los textos van evolucionando en su propio pánico hasta convertirnos tal vez en alguno de aquellos hombres que trabajan con la carne muerta que se procesa en esa extraña isla situada, dentro de mis sueños al menos, frente a las costas del sur. Las auras que quedan al final del recorrido saben que lo único que se puede poseer es lo que está llamado a no existir” (*Museo Travesti del Perú*, 11).

El milagro, finalmente, es que aparezca ese lugar común para que puedan converger términos que de otro modo permanecerían separados e inefectivos, incluso contradictorios. Ya se trate esta ausencia de lugar común la moderna fragmentación de la experiencia que según Benjamin trae aparejada una reconfiguración de las posibilidades narrativas (Di Pego “La ambivalencia de la narración”, 138), o directamente se la formule como una realidad sin lugar y de voces sin comunidad que requiera una forma *coral* para su expresión con Rancière (2010) y Cabrera & Millet (2020), para Bellatin se tratará de ofrecer un trozo de esa realidad fragmentada, una ruina escenográfica donde ocurra el milagro, lo sobrenatural de lo que el arte es capaz. *Efecto invernadero*, *Salón de belleza*, *Perros héroes*, *Disecado* (las acciones artísticas relatadas ahí), *Las dos Fridas*, *Carta para ciegos...*, son ejemplos donde Bellatin cuenta algo real que es tan insólito que se lo lee como ficción, como ocurrencia, en un gesto que divide ese real de sí mismo.

Si la escritura literaria es condición constitutiva de toda objetividad ideal, es decir, si la escritura promueve más que un encadenamiento de frases y ofrece un universo imaginario, a veces absurdo, en ocasiones ocurre el fenómeno inverso y Bellatin va a buscar algo ya constituido –ya *escrito*– en lo real para hacerlo pasar por objetividad ideal, por ficción.⁶⁰

Esto no implica una novelización de esa singularidad: con *La escuela del dolor humano de Sechuán* comprobamos que no es una historia sobre los jugadores de vóley a quienes les cercenaron los dedos y que, por esa misma mutilación, pueden golpear con mayor fuerza la pelota. Estos personajes aparecen como un fragmento más entre aquellos que Bellatin *exhibe* en aquella obra, es decir, aparecen como fragmentos, como suplementos partitivos desgajados de cierta totalidad. Como lo señalamos, lo *freaks*, lo

⁶⁰ “Mientras no esté grabada en el mundo o, más bien, mientras no pueda estarlo, mientras no sea capaz de prestarse a una encarnación que, en la pureza de su sentido, sea más que una señalización o un ropaje, la objetividad ideal no se halla plenamente constituida. El acto de escritura es, pues, la más alta posibilidad de toda “constitución”. (Derrida, *Introducción a “El origen de la geometría”*, 86).

sobrenatural, no constituye una singularidad en sí misma, sino de un “espacio en común en ruinas” para Foucault, o de un lenguaje llevado al límite, al silencio, a la carencia, a decir lo que no se puede decir, según Bellatin.

Aquel espacio en ruinas, esta frontera de lo decible, constituyen un hiato en la lengua que, no obstante, no se reduce a esta instancia si no que está en el mundo en el que esta lengua se enuncia. Los “temas-límite” (César Moro, el Moridero) proporcionaron a un joven Bellatin todo lo necesario para escribir. Luego, entran en escena situaciones especulativas que tendrán en la pregunta su formulación lingüística. Son preguntas absurdas que el autor se hace para activar la escritura y que, por lo absurdo de los escenarios planteados, o justamente porque son imposibles tales escenarios, tales preguntas están más del lado del lenguaje que de lo real, pero de un modo que, como las heterotopías, terminan minando el lenguaje y el pacto de lectura. Recupero una cita del autor:

No me pregunto si tomo o no personajes de la vida real, ni si esos personajes son creíbles y si tienen fuerza, ni me cuestiono si una escena es difícil de escribir. Se trata más bien de cuestiones más abstractas, de dudas que precisamente no he podido resolver después de mis lecturas tanto de la realidad, de las manifestaciones artísticas como de aquello que no tiene forma ni tiempo ni lugar. De cuestiones del tipo ¿qué pasaría si en un relato se enfrentaran la belleza y la muerte?, ¿será posible hacer la traducción de un libro inexistente?, ¿puede un autor haber escrito una obra en un lenguaje que no existe? Asuntos de este tipo, me parece que mientras más absurdos mejor (*Condición de las flores*, 23).

En el caso de *Las dos Fridas*, una pregunta, digamos ¿*Puede hacerse la biografía de una persona viva?* se vincula con un problema del orden de lo real: cómo decir quién fue Frida Kahlo cuando su reproducción hasta el hartazgo la pone en un punto tan icónico como la Mona Lisa. Es en este sentido como debemos entender la afirmación de López Alfonso en *Mario Bellatin: El Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar*, donde dice “Bellatin escribe para preguntarse cosas” (59). Y son preguntas que cobijan la posibilidad de jamás ser contestadas; implican una apuesta, un riesgo, y la escritura consecuente se coloca allí en el lugar de la respuesta⁶¹.

Reinaldo Laddaga rondó por una respuesta similar que, sin acudir a la pregunta bellatiniana, re coloca el hiato del cuestionamiento en la propia realidad. Repasando *Lecciones para una liebre muerta* (2005), Laddaga entiende que la escritura de Bellatin

⁶¹ En este sentido, la escritura de *Poeta ciego* se opuso a esos “escritores sociales” en la medida en que esa “retórica” oculta, bajo el intento de representar o dar respuestas, otra forma de interrogación, aquella que funciona como “instrumento heurístico para la extracción de conocimiento del que ya se dispone” (Hamacher *Para la filología*, 14).

se acerca a la *exposición* “donde se encuentra una serie de fragmentos raros que se exhiben en el libro a la manera como se exhiben piezas de arte en un museo o una galería” (“Teatros y escuelas” 139). En una línea similar define a los libros bellatinianos, que tienden a tener “la forma de un archivo, de un conjunto de pequeños datos, y que el trabajo del escritor está regido por la fantasía de que ellos se ofrezcan a su lector como una arquitectura fluida (142). La cuestión reside en aquella visibilidad que, en la totalidad de operaciones de escritura bellatiniana, parece permear la literatura del escritor mexicano: ya sea el propio escritor leyendo, diseñando e imprimiendo sus libros o publicando compendios de obras ya escritas, puede notarse que no se trata sólo de la *inventio*, de la creación imaginaria, sino de una *dispositio* que muestre los fragmentos o piezas de escritura como un todo o en un mismo flujo. El problema de esta lectura, nuestro problema, es que estas exposiciones se realizan en libros que se leen como narraciones, y una exposición no puede, por más coherente que se ofrezca, disponer una “arquitectura fluida” (Laddaga llama “fantasía” a esto mismo). Es por eso que Laddaga apelará a una teoría del doble deleuziana ante la hilación extraña de los elementos que integran *Lecciones para una liebre muerta*, específicamente aquellos que se relacionan con el origen de *Salón de belleza* y que, años después pasarán a ser parte de *Kawabata, la escritora, el filósofo travesti y el pez*: las visitas al filósofo-travesti, una pecera donde los peces se asesinan y una pequeña glosa de *La casa de las bellas durmientes* de Yasunari Kawabata. A partir de los estudios de cine de Deleuze, Laddaga ofrece la siguiente respuesta: como algunos cineastas, Bellatin construye secuencias de imágenes donde se expone la intimidad de una imagen y su doble virtual, el cual termina por invadirlo y doblegarlo. El ejemplo de Laddaga y de Deleuze son las películas de Tod Browning, donde los actores son poseídos por sus roles en la justa medida en que coinciden con ellos: los actores empleados por Browning eran actores de feria y acróbatas de circo; cuando entraban en escena lo hacían como si pisaran una pista o jaula. Eran “actores naturales”

(135) dirá Laddaga: ofuscaban el decorado y la ficción cuando sus personajes realizaban maniobras y destrezas *reales*. Son *freaks*, pero no porque les falten miembros o sean mellizos siameses, sino porque son actores de nacimiento. Este desdoblamiento, que transforma lo más “natural” de estos seres en una performance más, sería lo que está detrás de la exhibición bellatiniana, especialmente cuando se trata de escritura autobiográfica: es la vida del autor, pero como artista de feria que es, se la presenta como lo más ficticio en la misma medida en que es lo más “natural” y real del mundo. Bellatin no inventa simplemente un *freak*, lo descubre en sus acciones cotidianas de ir a la

peluquería o montar un puesto de comida en una feria, con flores en el pelo y vestidos que alguna vez anheló Frida Kahlo. Lo encuentra en la frontera entre espacios o elementos incompatibles, o en la frontera más básica ubicada entre la escritura y lo imposible de decir.

En este sentido, volviendo a esa *rara avis* llamada Campuzano, el logro de su Museo, y que aporta elementos para leer las operaciones de Bellatin, está en el milagro de descubrir –pero también *inventar*– el lugar para que se exhiban el estatuto primitivo y hasta tradicional del travesti en el Perú. Es un milagro de lo real, o aparición (de lo insólito) en el archivo, y que, en una parte de la crítica bellatiniana, se pierde en aquellas lecturas que consideran la narración como un ejercicio lúdico y posmoderno que no se toma en serio cualquier efecto de veracidad que pudiera generar. Un ejemplo de esto es la lectura formalista de Catalina Quesada Gómez, en un texto en que compara a nuestro escritor con Severo Sarduy: en este caso, cualquier incertidumbre o vacilación con respecto a la realidad de lo leído, es dejado atrás luego de constatar que es en la superficie del texto donde deben darse los movimientos decisivos de la lectura. Por medio de una cita a Sarduy⁶², Quesada Gómez desestima cualquier intento de profundizar en su literatura; todo está en la superficie: “Descifremos los recortes periodísticos de Shiki Nagaoka y constatemos que no hay secreto, sino parodia y desplazamiento, pues no hay ninguna relación entre los documentos presentados y los pies de foto, al menos en los extractos de periódicos” (“Mutatis mutandis”, 303). A partir de aquí, queda por definir la literatura de Bellatin como “travesti”: el transformismo afecta no sólo a los personajes, sino al texto mismo y a las expectativas que traiciona (y en este sentido, incluye al “observador”, al lector). Cito el pasaje de Sarduy que Quesada Gómez adjunta porque es notable:

La mariposa convertida en hoja, el hombre convertido en mujer, pero también la anamorfosis y el *trompe-l'oeil*, no copian, no se definen y justifican a partir de las proporciones verdaderas, sino que producen, utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo, se incorporan, como en un acto de depredación, su apariencia, lo simulan” (310).

El texto al que alude Quesada Gómez en este caso es *Jacobo el mutante* (2002) y esa falsa obra, *La frontera* (novela que no existe): “la propuesta de Bellatin es la de la simulación de desescritura: la construcción de ruinas de nueva planta que hagan pensar

⁶² “La máscara nos hace creer que hay una profundidad, pero lo que ésta enmascara es ella misma: la máscara simula la disimulación para disimular que no es más que simulación” (Sarduy, citado por Quesada Gómez, 303).

en una pérdida del sentido que en realidad no se perdió porque nunca estuvo” (Ibíd.). Quesada Gómez apunta a que lo performático, implícito en la noción de “literatura travesti”, también se da en los procedimientos del texto mismo: así en *Lecciones para una liebre muerta* (2005) Bellatin recurre a la técnica del sampling para insertar fragmentos de obras precedentes, convirtiéndose este autoplagio lúdico en el motor de laproducción; en *Los fantasmas del masajista* (2009) se construye —en diálogo con la canción “Construcción” de Chico Buarque— a partir de repeticiones con variantes del mismo texto, que, finalmente, implican un cambio de sentido. Se llama la atención sobre el carácter de artefacto del texto y la pretendida espontaneidad e improvisación del happening solo pueden ser traídas a la escritura mediante su simulación (315).

En cambio, la guía de Campuzano nos proporciona otra lectura. Su Museo, según Bellatin, es “sobrenatural”, y “no hay ninguna condición real para que este Museo exista”, y además esta cualidad es compartida con el arte (*Museo Travesti del Perú*, 11). Es un hecho escrito antes de que exista un manual de estilo para explicarlo, o en nuestras palabras, un *subconjunto partitivo*, un fragmento que salido de la nada nos da un todo: “que alguien se atreva a hacer no un libro sino a crear su propio museo, es una misión *tan fuera de toda lógica* que hace posible que allí se establezca una suerte de hecho sobrenatural” (ídem). Pero allí está, existe, está registrado. Es la tensión que habita en el seno de todo archivo que resta luego de una singularidad, y que también moviliza la literatura de Bellatin: la búsqueda constante por hacer coincidir, en un mismo plano, papel o lugar, el evento singular y su dispositivo repetidor, el gesto o acto y su realización material, la escritura y los libros.⁶³

⁶³ Algo similar propone Nancy para el concepto de “arte” y su relación con sus realizaciones. “El ‘arte’ nunca aparece sino en una tensión entre dos conceptos del arte, uno técnico y otro sublime, y esa misma tensión carece, en general, de concepto” (*Las musas*, 15).

4. Vida y escritura: los *buenos accidentes* y la repetición del vacío

En este capítulo analizaremos una serie de movimientos de Bellatin como autor que, si bien poseen antecedentes germinales en los primeros años de su carrera, se han hecho más evidentes en los últimos años de su producción. En concreto, nos referimos a esa presencia cada vez más activa del autor en torno a su obra. Hay una creciente atención de Bellatin por los avatares de su escritura en lecturas críticas y en intervenciones de otros artistas –del teatro generalmente–. Por otro lado, está su interés en llevar sus textos a confluír en obras o volúmenes mayores que refuerzan, conceptual y hasta visualmente, la idea de un universo único: como ejemplos están las *Obras reunidas* (2005, 2013), sucedáneos de un hipotético libro total de su escritura.

La relación que el escritor mexicano ha establecido con su escritura será, entonces, el problema de este capítulo. A partir de cierto momento de su producción, el axioma “escribir sin escribir” se afianzó y su vínculo con la escritura se transformó al mismo tiempo que comenzó a emerger un Bellatin que actúa y participa de los efectos de su escritura en el mundo. Aquello que lo lleva a decir: “Yo me he construido a mí mismo como un personaje” (Bellatin: “Quiero dejar de escribir”), es algo reconocible en sus más recientes declaraciones, pero no cuando escribió sus primeras novelas, donde Bellatin se comportaba como un autor en el sentido usual del término: escribía, publicaba y se precipitaba en un nuevo proyecto. ¿Bellatin-personaje es, entonces, una ocurrencia circunstancial o acaso depende de una necesidad intrínseca de la evolución de su escritura?

4.1. El archivo y los límites de la recolección

Cerca de la publicación de *Obras reunidas* (2005), Bellatin comienza a interesarse en la recolección y visibilización de su escritura, en un intento de tener presente el conjunto de su literatura por medio de todo un dispositivo de exhibición de la misma que no se reduce al sentido que puede capturarse en la lectura, sino que también se interesa por lo visible, desde el aislamiento de frases o fragmentos hasta la presentación editorial de relatos unidos y yuxtapuestos. Al mismo tiempo, este fenómeno se hace inseparable de la emergencia de su nombre en el texto o de Bellatin-personaje junto a la circulación o escenificación de los libros. Ya sea con el proyecto *Los cien mil libros de Mario Bellatin*, o con la enumeración de acciones artísticas en *Disecado* (2011), el escritor se

hará visible en persona o en la forma de un personaje introduciendo su nombre propio en la narración.

Esta propensión del autor a la “referencialidad al lenguaje” (Hamacher *Para la filología*, 13)¹ es acompañada, entonces, por la ostentación de cierto vínculo del escritor con su escritura, con lo cual se abre todo un abanico de posibilidades para el escritor que exceden al Bellatin *expositor* según Laddaga. Por un lado, se puede pensar en la figura de un *Bellatin filólogo, archivista y curador* que en su relación con la escritura replica lógicas y afecciones que se tienen en el trabajo con la palabra escrita y con las imágenes desde esas disciplinas. Desde la crítica genética específicamente, se hace mucho hincapié en que los manuscritos implican una experiencia visual y textual que, en algunos casos, afecta el criterio de agrupamiento de esos papeles. El sentido como construcción progresiva exige “reconstruir el significado de un objeto visible y legible a la vez” (Lois “Las distintas orientaciones...”, 95). Es decir, hay reunión de palabras –de campos semánticos cercanos–, pero también de lo visual –sea por su color, deterioro o tipología: sobres, manuscritos, papeles con dibujos en marginalias, tachaduras, etc–. El manuscrito como objeto de archivo portador de sentido nos permite percibirlo en la coincidencia de dos perspectivas: como articulación semiótica y como superficie visual, icónica (Calvente-Calvente “Los cuerpos del archivo”). En esta misma discriminación de niveles en un mismo documento, la tarea del geneticista se acerca por afinidad a la del curador, quien no sólo selecciona el material artístico sino que decide los modos de exhibición, y las herramientas para otorgar una experiencia visual determinada, interviniendo con fuerza en la dinámica de lectura para esos materiales. Si es cierto que la curaduría dialoga en un plano de igualdad con el escritor, al presentar una forma de ver las cosas, una selección de materiales, que replicaría modos de presentación del sujeto escribiente (Calvente-Calvente 12), podría afirmarse otro tanto para el geneticista en el sentido de que éste, en la indagación y dilucidación de lo escrito en los papeles evocaría en su inteligibilidad la construcción creativa de los mismos por parte del autor. En todo caso

¹ Antoine Berman, en el campo de la traducción, identifica esta “referencialidad al lenguaje” con el comentario, práctica que puede compararse con aquella que Bellatin realiza al escribir nuevos textos glosando la gestación de obras anteriores (como *Kawabata, la escritora, el filósofo travesti y el pez* donde comenta la escritura de *Salón de belleza*). “Un comentario es algo diferente de un *análisis crítico*. Éste apunta ante todo a las “ideas”. El comentario apunta al lenguaje del texto: a su *letra*. [...] Esta atención a la letra lo *emparentan*, en sentido fuerte, con la traducción, que también va línea por línea y busca la letra (Berman *La era de la traducción*: 83, los destacados son del original).

puede afirmarse con certeza que las comparaciones son posibles porque comparten la capacidad para desestabilizar-estabilizar el sentido de aquello que muestran.

Ya sea que se editen, se muestren o se publiquen materiales anacrónicos, se rompe la linealidad establecida o esperable para proponer una lectura con nuevos sentidos. Como señalamos, esta dimensión formal compartida por el curador, el geneticista o archivista y el escritor, descansa en esa doble faz de los manuscritos, o de los materiales artísticos. Es la *alteridad* que Lois a partir de formulaciones de Jean Levaillant precisa como la diferencia entre el manuscrito y el libro (*Génesis de escritura*, 18), es la presencia de una desfamiliarización que excede el encuentro con la palabra íntima, escrita en un documento personal. Es, antes bien, la desfamiliarización con respecto a la versión socializada y establecida de la publicación, y con respecto a la lengua del autor como se la conoce en determinado presente o estado de archivación. Se lee una obra y escritura diferentes, *se desconoce* al escritor. En este sentido, el trabajo de reescritura bellatiniana de su propia obra va asumiendo la desfamiliarización: no amplía los detalles de un universo como haría un Onetti, sino que vuelve a recomenzar la narración repitiendo o cambiando lo ya escrito, desestabilizando lecturas ya segmentadas y poniendo en alerta interpretaciones posteriores. La escritura que ofrece a la *vista* no está completa y esto se sabe por varias razones: de modo visible, ya se vio que es una escritura que tiende a la fragmentación, incluso a la partición en versos de esos fragmentos en publicaciones recientes (en *El Libro, la Mola, el Monstruo*, publicado en 2020). De modo legible, la lectura se encuentra con fragmentos pasados y, en consecuencia, fragmentos *futuros*, textos que potencialmente pueden ser reconvocados más adelante. Y por último, el autor que, cual artesano en una feria, se coloca junto a sus producciones y las muestra, no como garantía exterior del sentido de esas escrituras, sino como *una parte más* de esa propuesta literaria que funciona en la circulación y recepción de la misma. Sea haciendo llegar sus libros directamente a los lectores mediante alguna transacción, sea interviniendo como performer o en versiones teatrales, Bellatin no señala caminos o lecturas oficiales, sino que siendo coherente con la modalidad procesual de su escritura y de su obra, se coloca a sí mismo junto a la escritura en un intento de unificarse con ese proceso, aquello que en declaraciones del propio autor adquiere la forma de una vida dedicada a la praxis escritural. Aquí la figura de Bellatin *curador* se yergue no para estabilizar un sentido, sino para señalar que todo está por decirse con respecto a una obra para la cual su autor, y esto

será problemático de definir, llama a evitar mediaciones u otras instancias de caracterización.

Boris Groys establece que la mediación es la principal diferencia entre artista y curador, y que se relaciona con la facultad de exhibición de cada uno: mientras que los primeros pueden colocar en el espacio exhibitivo objetos no artísticos, el trabajo del curador consiste en colocar en el espacio expositivo determinados objetos que ya tienen un estatus de arte. Sin embargo, la situación era al revés en el siglo XIX, siempre desde la perspectiva museística que maneja Groys: los primeros museos de arte, a consecuencia de las conquistas y saqueos imperiales de las culturas no europeas, se dedicaron a coleccionar y exponer como obras de arte, es decir, como objetos autónomos y desfuncionalizados de la pura contemplación, a todos los objetos funcionales «bellos» que antes habían sido empleados para distintos ritos religiosos. Bajo el imperio de los curadores, se manipulaban de modo iconoclasta los íconos religiosos no europeos. “Antes se creaba arte devaluando cosas sagradas, hoy, por el contrario, elevando el valor de las cosas profanas”, afirma con fuerza Groys en una dirección que recuerda a Duchamp (“El curador como iconoclasta”, 24). A partir de una época que Groys no precisa, pero que puede acercarse al momento en que surge la autonomía del arte, comienza a mirarse con recelo al curador.² Es que la imagen debe hablar por sí misma, es la convicción que surge en aquella época y que no es difícil encontrar en algunos artistas hoy. El contexto expositivo debe ser reducido a la pared blanca y la buena iluminación, y todo suplemento teórico y narrativo debe cesar. El curador es el enemigo: no puede hacer otra cosa que colocar, contextualizar y narrativizar la obra de arte, y así, necesariamente, relativizarla (25). El esteta de origen alemán afirma, sin embargo, que pese a todos los esfuerzos teóricos de los artistas “icofilicos” (la designación es del autor), la *exposición* es esencial a la obra de arte. Groys toma una afirmación de Agamben en *Profanaciones*: “La imagen es un ser [*Sein*] que por su esencia es aspecto exterior, visibilidad o apariencia” (*Profanaciones*, 73), para decir que es insuficiente: esta definición no basta para garantizar realmente la visibilidad de una imagen concreta. Concluye Groys:

Y es que la obra de arte no puede hacerse presente en virtud de su propia definición y obligar al espectador a mirarla. Para eso a la obra de arte le falta vitalidad, energía, salud. Originalmente la obra de arte parece estar enferma, desamparada, hay que llevar al visitante hasta ella, igual que en el hospital el personal médico lleva al visitante a ver a un enfermo

² Nos interesan las conclusiones a las que Groys llega, de modo que no profundizaremos en los pasos intermedios que realiza (por ejemplo, esta relación de la autonomía del arte con cierto cambio en el estatus del curador).

que yace en cama. No es casual que la palabra «curador» (*curator*) esté emparentada etimológicamente con la palabra «curar» (*cure*). Hacer curaduría es curar. La curaduría cura la impotencia de la imagen, su incapacidad de mostrarse a sí misma. La obra de arte necesita ayuda externa, necesita una exposición, necesita un curador para sanarse (26-27).³

Este aspecto de la obra de arte no le es exclusivo, sino que responde a la naturaleza de toda imagen. Recuérdese la fotografía conocida como *Marcha por la vida. 1982*. Representa a un miembro de las Fuerzas de Seguridad argentinas llevando a su pecho el rostro de una Madre de Plaza de Mayo en un gesto de consuelo y comprensión: la imagen fue *leída* en todo el mundo como un acto de reconciliación, cuando en realidad el policía más bien quería evitar que la mujer siguiera golpeándole el pecho con indignación en un acto de reclamo y denuncia. El individuo en cuestión era un subcomisario acusado de crímenes de lesa humanidad durante la última dictadura militar argentina. La verdad de esa imagen depende, entonces, de una intervención, ya que “la imagen no (se) basta para significar(se)” y contra la inmediatez de la empiria vale la coherencia de los datos consignados (Alegría Polo “De la verdad y el secreto”, 90). Sólo una intervención que contextualizara la imagen y pusiera nombres a los personajes pudo aportar un epígrafe que *cura*, diría Groys, lo insuficiente (o lo excesivo) de la imagen.

Estas mismas conclusiones acerca de la imagen son válidas para la alteridad de la escritura en los manuscritos o en el archivo: no bastan para significarse y ahí reside su poder de fascinación que, del lado del autor se corresponde con el *tiempo de astromelia*, con ese tiempo de la escritura que, como la imagen según Groys, es virtual e inestable hasta tanto no sea leída por el otro, y que del lado del lector se corresponde con la experiencia de la alteridad, es decir, la lectura de una escritura que está en proceso, que se le acerca como *parte* de un todo espectral, como una pieza de archivo que *no debería, todavía, ser vista*.

Tiempo de astromelia

Gracias a esta comprobación sospecho que existe un tiempo entre la obtención de la esencia de los textos, por llamarlo de algún modo, y su realización en forma de libro. Un tiempo que muchas veces se hace eterno, inconmensurable, lleno de subterfugios, tiempo en el cual la realidad es el mayor enemigo. Una realidad cotidiana que muchas veces logra, con su saturación de acontecimientos, velar por completo el sentido de la vida (*Condición de las flores*, 18).

En este sentido, si la escritura de Bellatin se asemeja a ese estatus de la imagen, de modo inverso puede decirse que la presencia de la *imagen* del autor *junto* a su escritura

³ Estas conclusiones se acercan mucho a la lectura que Derrida hace sobre la escritura como suplemento en Rousseau, donde aquélla venía a apuntalar de modo exterior un origen (el habla) inconsistente y en déficit (Ver 1.4).

repite la función de las notas al pie de foto en obras como *Los fantasmas del masajista* o *Biografía ilustrada de Mishima*, ambas de 2009: aprovechan la insuficiencia o exceso de información de la imagen, su aspecto no-todo, para funcionar de borde externo ficticio, estabilización paradójica que indica lo irreal de su operación.



Imagen de Shiki Nagaoka, una nariz de ficción (2001: 70)

Estos pies de foto en cuestión aparecen en el trabajo que realiza con fotografías borrosas que introduce en algunos de sus textos a partir del año 2000: intercala fotografías con un texto que las vincula a lo narrado, escritura sin la cual la relación es dudosa por el efecto borroso deliberado de las fotografías. Pero al mismo tiempo estos pies de foto mantienen con las imágenes una relación “no motivada, equívoca, disonante, de cortocircuito”, que al glosar fotografías borrosas o desenfocadas cuestionan toda “indagación sobre la producción de imágenes mentales”, así como “toda recepción normalizada y paralizante de la narración” (García “Textoplasma”, 61). Los pies de foto concentran en poco espacio esa relación entre imagen y escritura que implica “la activación radical de su bipolaridad” (Cherri “Experiencia y fotografía”, 4)⁴ y, ya dentro del marco de la reescritura bellatiniana, forman parte de ese gran proceso de escritura *escolíastica*⁵ que redefine su escritura anterior con una nueva *addenda* produciendo

⁴ Para una lectura más detallada de los pies de fotos en las novelas de Bellatin, me remito a Schmitter, G. (2017).

⁵ Hacemos referencia aquí a los *escolios*, aquellas notas que se ponían junto a textos antiguos para explicarlos.

efectos de (des)estabilización de su archivo. Para ampliar y explicar este paréntesis: la escritura del futuro anterior y el archivo de sus producciones es un conjunto no totalizado de posibilidades, porque “lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado” (Didi-Huberman “El archivo arde”). Esto significa que el archivo ha padecido censuras arbitrarias o inconscientes, destrucciones y agresiones históricas. El horadamiento es material. Pero en nuestro caso, hay un horadamiento que siendo ideal, virtual, sigue siendo real, porque permite justamente la gestación de nuevas posibilidades de creación y de interpretación. Podría objetarse que no hay tales agujeros en el archivo, sino que es la dimensión ideal del “universo Bellatin”, el hecho de que se refiera a hechos ficticios, lo que permitiría su mutación: se diría que lo escrito e imaginado puede cambiar a voluntad del autor para crear nuevas posibilidades. Pero no: incluso el mudable universo ficticio del escritor está ligado fuertemente al acontecimiento singular de su inscripción en una lengua singular.⁶ También es material porque aquello escrito puede seguir mutando en virtud de las indeterminaciones presentes en la narración de Bellatin, que aunque son ideales también son reales. Sobre esta realidad de lo ideal nos esclarecen los intentos de Bellatin de recolectar toda su obra en una misma publicación.

Sobre un trabajo de 2018 que abandonó parcialmente o por lo menos modificó en gran parte, afirma el autor: “Escribo el ‘Libro de Orígenes’, con el universo que ya creé, con personajes de mis más de 30 libros, pero con nuevos detalles, otros puntos de vista. Sería el libro de los libros. Si sale bien, que no va a salir bien, no tendría sentido seguir publicando” (Bellatin “Las redes sociales”). En otra entrevista por aquellos días destaca que “la regla es que no me puedo escapar del universo que ya creé”, en una línea de trabajo que parece ir contra la novedad. “De todas las artes, la novela busca esa novedad; no hay variaciones, algo tan usual en música, dibujo o pintura”, indicó (“El problema de la literatura”, sp). Con la noción de “novedad”, Bellatin se refiere a aquellas novelas cuyo interés se agota en la constitución de un *hápax*, es decir, en la pretensión de constituir un ejemplar único e inédito. Un *hápax*, vale recordar, es una palabra o expresión que solo se encuentra documentada una vez en una lengua, un autor o un texto. Bellatin, en cambio,

⁶ Aquí parafraseamos una cita de Derrida en relación a los archivos literarios: “Ahí donde el archivo se vuelve irreductible, indispensable, es cuando la verdad, el sentido, se tornan inseparables de acontecimientos de lengua, de acontecimientos en general, donde la cuestión del acontecimiento mismo es irreductible, indispensable. Hay alguno en el concepto de archivo que se liga a la singularidad del acontecimiento y, en el caso de la literatura, a la singularidad de la inscripción en una lengua nacional que, en principio, no vale para la ciencia pura, en todo caso, no para un saber puramente formalizable, si eso existe” (“Archivo y borrador”, 214-215).

busca variaciones como en música: plantea su escritura como un *canon perpetuo* (recuérdese que se llama canon a la pieza que, de tipo contrapuntístico, se basa en imitar dos o más voces que se encuentran separadas por un intervalo de tiempo). Esto permite entender esa afirmación acerca de ese “Libro de Orígenes”: “Sería el libro de los libros. Si sale bien, que no va a salir bien, no tendría sentido seguir publicando”. Aquí la victoria equivale a la derrota: un libro que contenga *toda* su obra debería incluir todas sus variaciones posibles, incluir en un libro el canon perpetuo de su universo, lo cual reduciría al escritor al silencio y a dejar de publicar. Pero es imposible, de modo que la derrota subsecuente le permite la victoria de seguir escribiendo. Esta imposibilidad se debe al archivo horadado: Bellatin no puede escribir un “libro de los libros”, no porque la riqueza enorme y variable de lo ya escrito lo comprometería con una empresa interminable –bien podría pensarse en la posibilidad de cierto libro que contenga una unificación de todos sus libros–, sino porque cualquier intento de este tipo dejaría fuera aquellos posibles no preexistentes que se constituyen *a posteriori*, a partir de ese horadamiento ideal pero real de su lengua y universo imaginario.⁷

4.2. La querrela con los críticos: reescritura y metatexto

Como advertimos, si puede pensarse a Bellatin como curador, hay que precisar que no busca estabilizar su escritura; antes bien, tiende a ir en la dirección contraria. ¿Cuál sería esta paradójica función de curador que no *cura* y que además rechaza las mediaciones de la crítica académica, aunque se permita avanzar sobre las funciones de esta disciplina? Recuérdese que a partir de cierto momento de su producción, Bellatin comenzó a interesarse en la recolección de sus escritos, especialmente en el deseo de tener presente para sí su literatura que se manifiesta alrededor del año 2005, con la publicación

⁷ Me baso aquí en la noción de temporalidad desarrollada por Quentin Meillassoux, que le otorga al tiempo la capacidad de hacer emerger nuevas leyes que no estaban “potencialmente” contenidas en un conjunto fijo de posibles: “Debemos entender que determinados casos irrumpen, hablando propiamente, desde la nada, ya que no hay estructuras que contienen posibilidades eternas previas a aquella emergencia” (*Después de la finitud*, 232, la traducción me pertenece). Para Meillassoux, lo Nuevo surge cuando surge una *x*, que no sólo hace real a una posibilidad preexistente, sino que su actualización crea (abre retroactivamente) su propia posibilidad. Sorprendentemente, el filósofo francés propone a partir de estas consideraciones una definición de milagro muy cercana a la de Bellatin, quien en *El hombre dinero* lo define como un hecho que “acontece cuando las cosas están preparadas para que suceda de manera casi exacta lo contrario” (67). Es decir, cuando surge un caso que rompe con la causalidad temporal. Meillassoux afirma, de igual manera, que “el poder virtualizador del tiempo, su insubordinación a cualquier orden superior, se deja conocer, o se fenomenaliza, cuando surge una novedad que anula toda continuidad entre el pasado y el presente. Todo ‘milagro’ se convierte así en manifestación de la inexistencia de Dios, en la medida en que toda ruptura radical del presente con relación al pasado se convierte en manifestación de la ausencia de cualquier orden capaz de controlar el poder caótico del devenir” (234).

de su *Obra reunida*. En una entrevista del año 2006, el autor señala que esa compilación formaba una suerte de “trilogía final, la trilogía de la despedida” que incluía a *Lecciones para una liebre muerta*, que también es una suerte de obra reunida pero con los relatos en yuxtaposición, y un libro que se estaba preparando en aquellos años que compilaba la escritura crítica que sus libros habían propiciado:

Están la *Obra reunida*, *La liebre muerta*, y, por último, el libro que estoy haciendo ahora en Argentina con unos arqueólogos literarios que han reunido las críticas de mis libros. La idea es agarrarlas y volverlas anónimas, pues así como el crítico se apoderó de mis textos, yo ahora me apodero de sus críticas. Se construye así una especie de collage bastante arbitrario: un fragmento de crítica, otro de ficción, para que se espejee lo que la palabra generó y lo que la palabra dice en sí misma. Entonces, la trilogía está compuesta de la palabra publicada (*Obra reunida*), la palabra archivada (*La liebre muerta*) y lo que la palabra escrita motivó (Bellatin “Los nuevos libros”, 18)⁸.

Lecciones para una liebre muerta (2005), publicada en el mismo año de la primera *Obra reunida*, está compuesta por fragmentos pertenecientes a diversos relatos, lamayoría ya publicados como es el caso de *Poeta ciego* y *Salón de belleza*. El título remitea la acción artística *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, del artista alemán Joseph Beuys, presentada en la Galería Schmela, de Düsseldorf, en 1965.⁹ De un modo similar al de Bellatin de esta última etapa que estamos desarrollando, el trabajo de Beuysse centra en la recolección de determinados materiales y la contraposición de sus texturas,y diferentes densidades, aspectos cuya presentación es capital en el efecto estético logrado(si bien utiliza oro en alguna de sus exposiciones, la mayor parte de materiales son papel,fieltro, paja, y animales muertos y en ocasiones vivos). Esta es una especie de fuga con la cual tanto Beuys como Bellatin buscarán escapar al “disecado” de las etiquetas críticaso al poder fijador de las galerías y museos incorporando, como se dijo antes, el espacio del museo en su obra. Se puede decir, también, que con *Lecciones para una liebre muerta*, Bellatin nos ofrece un “nomadismo generalizado”: el significado, por medio de la lectura,

⁸ Como antecedente de este impulso, pueden añadirse *Tres novelas* (1995) donde se publican *Efecto invernadero*, *Salón de belleza* y *Canon perpetuo* y, además, una publicación de 1996, *Salón de belleza. Efecto invernadero*, donde se editan esas novelas homónimas.

⁹ El 11 de noviembre de 1965, cuando Beuys lleva a cabo la acción *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, “está sentado en un taburete en el centro de un espacio cerrado con una liebre muerta en los brazos, siendo acompañado por los visitantes que lo miran por video desde fuera o por una única ventana de la galería. El artista está vestido con un traje de fieltro, su cara está recubierta con miel y polvo de oro. Él explica en susurros incomprensibles los cuadros para la liebre y la lleva a tocarlos con las patas. En uno de los pocos momentos en que se puede comprender, se oye que la enseñanza se da al contrario de lo que en general se imagina: “Todos esos que miran desde fuera cómo paseo mi cojera por entre los cuadros mientras te abrazo piensan que soy yo el que te está explicando las obras de arte. Lo que no saben es que lo que te pido es que me las expliques tú a mí. O al menos esperaba que me las explicaras antes de morir. Ahora ya sé que es imposible” (Colares “Una liebre muerta”, 6-7).

se muestra como inespecífico a partir de su “designificación y resignificación constante y en proceso, posibilitando la composición de nuevas obras a partir de la reorganización interna de los mismos materiales en el sistema general” (Colares Bellatin “Una liebre muerta”, 9).¹⁰

De las partes expuestas en el libro se destacan las de *Salón de belleza*. A diferencia de los fragmentos de *Poeta ciego*, que son una clara recopilación, palabras más palabras menos de aquella novela, los fragmentos de *Salón de belleza* relatan más bien la excavación arqueológica en las circunstancias de producción de aquella novela. Esto sucede, como ya afirmamos, con la emergencia de un Bellatin curador o archivista que recuerda y sondea tanto en aquellas condiciones de creación como en el significado originario de *Salón de belleza*. Así, a partir del fragmento 183 (todos están numerados) se lee: “Hace algunos años, mientras el autor de *lecciones para una liebre muerta* intentaba redactar su libro *salón de belleza*, empezó a frecuentar su casa un amigo que al mismo tiempo que estudiaba filosofía acostumbraba a travestirse en las noches” (Bellatin *Lecciones*, 107). La mención del “autor” de una obra llamada “salón de belleza” nos coloca como lectores *fuera* de lo relatado en la novela de 1994; antes bien, se nos ofrece una glosa de aquella publicación. Es decir, la introducción del autor, que en otros fragmentos aparecerá incluso con nombre propio y también en minúsculas, “mario bellatin” y del nombre de la novela, son elementos que sabemos o detectamos en la misma realidad en que se produce nuestra lectura, de modo tal que los fragmentos que vinculamos a *Salón de belleza* en *Lecciones para una liebre muerta* no estarán relacionados a la primera novela como repetición o expansión diegética, sino que hay un reconstrucción creativa que va a merodear tanto por las interpretaciones que suscitó la novela de 1994, como por las ruinas de lo que fueron las circunstancias de su producción. En el fragmento 199 se nos relata que en la misma época que el filósofo travesti visitaba

¹⁰ Colares toma la expresión “nomadismo generalizado” de Lamarche-Vadel, Bernard. 1994. *Joseph Beuys*. Siruela: Madrid. En el mismo sentido, López Alfonso vincula *Lecciones...* con *Is it about a bicycle?* más que a *¿Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta?* Con la primera acción, Beuys realiza una retrospectiva, un recorrido de su obra y conceptos determinantes de su visión. Luego, con una bicicleta, cuyas ruedas estaban empapadas de pintura fresca, pasó por encima de estos cuadros. “Bellatin, como Beuys, sabe que estamos en una época de zozobra, en la que es difícil comprender lo que está ocurriendo. [...] ‘Urge dar hoy el paso siguiente’, como decía Beuys, y subir a la bicicleta para salir de la galería a la vida, como hacían el poeta ciego y el narrador niño, a pesar de sus problemas de asma. Es la promesa latente de *Lecciones para una liebre muerta*, quizá la única lección válida, aunque se dicte en voz baja. No podemos hacer más de lo que podemos; pero eso, debemos hacerlo, a pesar de las dificultades” (103).

al escritor, éste terminaba de leer *La casa de las mujeres durmientes* de Yasunari Kawabata.

Como muchos deben saber, en el libro se describe una exclusiva casa de citas que otorga servicio sólo a ancianos con cierto prestigio social. Estos clientes duermen al lado de jóvenes que han sido narcotizadas previamente para que ignoren con quién pasaron la noche. Los ancianos no pueden, esto es parte de las restricciones, ni siquiera intentar tener relaciones sexuales con las durmientes. Toda la novela, en realidad un tratado sobre los tristes lazos que existen entre la juventud y la vejez, transcurre en cinco noches (Bellatin *Lecciones*, 117).

La relación con *Salón de belleza* es clara, como también lo es el hecho de que el propio escritor la pone frente al lector: aquél da cuenta no sólo del palimpsesto, sino al hecho de que la propia mirada que genera palimpsestos ya está implícita de su actividad creadora y en cómo se posiciona el escritor en el mundo. Los fragmentos 207, 211 y 215 se refieren al acuario de peces que aparecen en *Salón de belleza*: otra vez, como en el caso anterior, se nos proporciona un “relato de origen” de ese episodio, ya que es el escritor quien dice que recibió como obsequio un acuario al cual luego llenó de peces. “El escritor colocó el acuario al lado de su máquina de escribir. Mientras terminaba el libro que estaba redactando en ese momento, pudo ver cómo se desarrollaban unas vidastan asombrosas, sobre todo para alguien que nunca antes había tenido contacto con ese universo” (*Lecciones*, 121-122). Los fragmentos 219, 223, 229, 233, 236, 239 y 241 describen lo relatado en *Salón de belleza* además del efecto y recepción del libro:

236

Algunas personas creyeron descubrir la presencia de una enfermedad en particular mientras leían *salón de belleza*. Otras encontraron similitudes con los *morideros* que en la edad media servían de último lugar para todo género de apestados. Algunos más hallaron una serie de metáforas o puentes entre los peces y los personajes enfermos (2005: 131, destacados en el original).

Luego del fragmento 236, que funciona como una especie de “estado de la cuestión”, en el 239 se lee una lectura personal, una *hipótesis* propia: “El libro *salón de belleza* quizá tenga su sentido final en el interés del escritor en responderse a ciertas preguntas sobre las posibles relaciones entre belleza y muerte” (132).

Finalmente, a la palabra publicada (*Obra reunida*) y la palabra archivada (*La liebre muerta*) le seguía el volumen de “lo que la palabra escrita motivó” para completa la trilogía, pero no fue editado. Sí se publicó un pequeño texto que iba en el mismo sentido, como *parte* de ese otro todo que no llegó. Se llamó “Kawabata: el abrazo del abismo” y fue una nota a encargo para el suplemento cultural del diario *La Nación* donde

el escritor escribe una semblanza sobre el escritor japonés Yasunari Kawabata.¹¹ El texto, publicado el 12 de abril de 2008, comenzaba así:

¿Qué puede pasar con esa totalidad sospechosamente admitida que la convención crítica llama con resignada etiqueta clasificadora "literatura japonesa", si alguien decide erigir una cámara de vacío a su alrededor? ¿Qué pasaría si los hilos sentimentales que se crean alrededor de la idea de determinada escritura se deshicieran en el vacío? Quizá sea este el mecanismo retórico que Yasunari Kawabata creó para obligar a una literatura a reescribirse a sí misma.

Este comienzo era una clara rescritura del texto canónico de Jorge Panesi (2018) que comenzaba así:

¿Qué puede pasar con esa totalidad sospechosamente admitida que la convención crítica llama con resignada etiqueta clasificadora "literatura latinoamericana", si alguien decide erigir una cámara de vacío a su alrededor? ¿Qué pasaría si los hilos sentimentales que con flojera nos atan a los cambiantes reflejos de una identidad contingente, en vez de romperse se deshicieran en el vacío(...)

La "operación retórica" de Bellatin, en este caso, consistió en ese pastiche que había planeado como volumen final de la "trilogía de la despedida": la rescritura de la palabra de los críticos. Estos diversos textos dedicados a su literatura fueron reorientados hacia la obra y figura de Yasunari Kawabata, para que los críticos, estos personajes que etiquetan, clasifican y *explican* el valor de una obra literaria, lo hablaran sin haber tenido la voluntad de hacerlo poniendo en suspenso, además, el valor de sus categorías.¹² Este texto generó cierto roce, para el cual la palabra "polémica" sería excesiva (al parecer uno de los críticos identificó su escritura y escribió al diario), pese a que Bellatin hizo una aclaración, en el blog de Daniel Link donde aparece con fecha 13 de abril del 2008, en la

¹¹ Bellatin precisa el origen del texto en una entrevista de 2014: "Antes de la publicación de ese artículo que apareció en *La Nación*, dirigí durante un tiempo, junto a Philippe Ollé-Laprune, una revista pequeña que compartía ciertas características de los *Cien mil libros*, llena de puro texto apretado y que viajaba pegada a la revista *Celeste*. Era un proyecto que Philippe Ollé-Laprune y yo habíamos planeado para cuatro números solamente. Cada título tenía una temática particular. El último número era sobre las críticas que una serie de autores había hecho sobre mi obra. Era como archivar esas críticas, hacer que no se perdieran, y entonces fue como apareció ese número dedicado a mi obra" ("Mantener el no tiempo").

¹² Afirma el escritor: "La escritura se me presenta como un todo donde no caben las distinciones absurdas –personajes, trama, contexto, etc.– que cierta academia ha tratado durante años de establecer, quizá porque etiquetando las cosas les sea más fácil entenderlas –tarea imposible incluso para el propio autor–, para finalmente tratar de destruirlas, que es lo que suele suceder con lo clasificado" ("Yo, creo, soy un señor que escribe"). Cabe señalar que el propio texto de Panesi utilizado en el collage apunta a esta pulsión por etiquetar de la crítica literaria: la "resignada etiqueta clasificadora 'literatura latinoamericana'" o cuando más adelante se refiere a Palaversich: "Y si una crítica amante de las *etiquetas* se ha precipitado a ver en los nombres genéricos de sus personajes la manifestación de un espíritu posmoderno (la carencia de identidad) , en cambio, podemos leer en esta economía del nombre, la economía de los cuentos tradicionales, en los que el nombre de un personaje es el de su función narrativa" (Panesi 164), el destacado es nuestro). Aquí concluimos, para no extendernos sobre el detalle, que si la *etiqueta* ya emerge como mala conciencia entre sus críticos se debe a la catálisis que la literatura bellatiniana produce entre aquellos. Me refiero, simplemente, al hecho de que es la singularidad de su obra la que propicia una autorreflexión en las formas de leer la literatura latinoamericana.

cual afirma que la nota publicada en La Nación iba acompañada de nota al pie donde se delataba la operación de escritura.

*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 cypaste (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 ollé 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**

Como el escritor mexicano explica en el blog, los críticos hablaban maravillosamente de Kawabata sin saberlo. Y la falta que Bellatin lamenta no es menor: la publicación en el diario dejó de lado una nota al pie que delataba a un Bellatin-curador que aclaraba desde el principio el mecanismo “retórico” utilizado. Esta *addenda* recibe varios nombres de parte del autor, quien duda acerca de cuál es la *etiqueta* correcta: “melange”, “cypaste”, “apropiación”. Esta vacilación se explica porque el escritor se acerca al lenguaje de esos que convierten en objeto de estudio lo que él da para leer: los críticos literarios. El problema es de *jurisdicción*: es decir, la vacilación del escritor al definir o nombrar aquello que entregó al periódico se debe a que se acerca a un lugar de enunciación que le es ajeno, el metatextual, el específico de la crítica (Genette *Palimpsestos*, 13). Esa nota al pie, a nuestro juicio sabiamente elidida, constituía una anomalía, una “agramaticalidad” (Ferrer “Algunas observaciones”) dentro de las coordenadas de la escritura del mexicano, porque hubiera estabilizado el texto, lo hubiera explicado o *curado* (en el sentido convencional del término)

El texto publicado en *La Nación* tuvo dos reescrituras, una publicada en el sitio *Letras Libres* con el título de “El Cardenal y el Tapacaminos” (2013) y otra llamada “Mujeres de pieles infinitas”, borrador inédito domiciliado en la Crigae (UNLP). El primero es una reelaboración del principio desarrollado en *Kawabata: el abrazo del abismo*, pero puesto en obra en la narración: el principio de reapropiación continúa, la estructura de metatextos cautivos es la misma, pero el encuentro entre dos escritores, que

es lo que moviliza el proceso de construcción de *Kawabata: el abrazo del abismo* ingresa en el relato, es explicitado en la narración. Es decir, la identificación entre Kawabata y Bellatin del texto publicado en *La Nación* sube a la superficie textual por medio de la comparación de dos especies de aves, el “cardenal” y el “tapacaminos”, que se encuentran para charlar sobre sus vidas pasadas. Las palabras de los otros, de los críticos, que siguen cimentando parte del relato, se añaden además, como “personaje” del relato, es decir, se añade al “crítico literario” (“la crítica”, “los periodistas y estudiosos”) como personaje que estudia en este caso ornitología y tiene como objeto de estudio estas aves y este encuentro inusitado entre ambas (la “Literatura de Aves Románticas”). El relato comienza con la cita de Panesi y estos reemplazos ya realizados: “¿Qué puede pasar con esa totalidad sospechosamente admitida que la convención crítica llama con resignada etiqueta clasificadora Literatura de Aves Románticas, si alguien decide erigir una cámara de vacío de su alrededor?”

El texto de “Mujeres infinitas” no tiene fecha de escritura, pero sí lo tiene la novela homónima de Daniel Escoto, sobre la cual Bellatin escribe. *Mujeres de pieles infinitas*, novela de Escoto, se publicó en 2012, y el documento fue aportado por Bellatin al archivo en 2013, según consta en la portada de la carpeta que lo contiene, de modo que la reescritura de Bellatin no puede diferir mucho en términos cronológicos, lo que coloca ambas reescrituras de “Kawabata: el abrazo del abismo” en las mismas fechas. “Mujeres de pieles infinitas”, reescritura de Bellatin, comienza de igual manera que los anteriores, pero introduce todo un reemplazo de etiquetas: las aves del texto anterior son cambiadas por la novela de Daniel Escoto, la “Literatura de aves Románticas” por “Nueva Literatura Mexicana”, y el encuentro entre las aves por el encuentro entre “realidad” y “escritura”. Como en *Kawabata: el abrazo del abismo* y *El Cardenal y el Tapacaminos: un vacío poblado de nada*, se mantiene la polémica con aquellos que se encargan del metatexto en el proceso de circulación de un texto. El siguiente fragmento aparece en *El Cardenal y el Tapacaminos: un vacío poblado de nada* (Bellatin: 2013f) y en *Mujeres de Pieles Infinitas* casi sin modificaciones:

Si los especialistas de Literatura de Aves Románticas afirman que las aves les son indiferentes entonces me pregunto en qué basan sus profesiones. Me parece lamentable no solo que las instituciones que los albergan –muchas de ellas solventadas con el dinero de nuestros impuestos– hagan caso omiso a una actitud semejante, sino que incluso paguen a una serie de empleados de limpieza para que enceren y pulan de vez en cuando las placas de sus departamentos de estudio donde se lee claramente dirección académica de estudiosos de literatura de aves románticas (*El Cardenal y el Tapacaminos*).

El Cardenal y el Tapacaminos: un vacío poblado de nada es una suerte de reseña que intenta rescatar la obra imaginaria *El Cardenal y el Tapacaminos* de determinados automatismos críticos que escriben bajo la seña de la “Literatura de Aves Románticas”. “Escucho ya las clases de ciertos maestros, escandinavos principalmente, de estudios de Literatura de Aves Románticas, con las caras radiantes por creer haber recobrado un tesoro que pensaban se les había escabullido: el encuentro necesario entre especies distintas e irreconciliables”. La narración tiende al alegato institucional cuando no al ataque de ciertas formas de leer críticas en torno de la “Literatura de Aves Románticas”, que establecen su interés en el cruce y comparación entre dos tipos de aves, y dejan de lado el relato acerca de la procedencia de cada ave, que abarca varias reencarnaciones: “aquella parte del libro donde los dos pájaros hablan de sus vidas pasadas, de sus reencarnaciones, de cómo uno de ellos fue un perro egipcio y el otro vivió más de tres eras como una simple piedra ubicada al fondo del mar”.

En el paso a *Mujeres con Pieles Infinitas* las aves desaparecen, pero emerge a la superficie la expresión “rara avis”, etiqueta ya gastada para definir extrañezas literarias o artísticas, y con la cual se ha etiquetado al propio Bellatin. A continuación citamos un fragmento de *El Cardenal y el Tapacaminos: un vacío poblado de nada* consignando en negrita las variaciones que aparecen en *Mujeres con Pieles Infinitas*:

Los conozco, a estos estudiosos, desde que era joven. Con sus manuales e imposiciones que lo único que lograban era muchas veces destruir a autores que no calzaran con sus intereses. Con aquella pulsión que tuvieron de jóvenes de aprender ornitología (**castellano**) y especializarse en su literatura únicamente por razones que les dictaba el corazón y no el rigor cerebral que debe tener cualquier rama de la ciencia que se respete. Ahora, la idea de que toda aquella escritura se va a transformar en este tipo de encuentros –como sabemos, entre aves de especies distintas e irreconciliables (**va a continuar como ellos propusieron hace cuarenta años –van a poner como una rara avis el libro Mujeres con Pieles Infinitas–**) les debe de haber devuelto el alma al cuerpo.

Estas reescrituras, mínimas como son, dejan ver la temporalidad del archivo en funcionamiento: involucran un tiempo no lineal, partido, porque puede establecerse el curso temporal de los textos, pero es luego de la lectura de “Mujeres con Pieles infinitas”, y del mote crítico “rara avis” en ese relato, que se puede retornar a “El Cardenal y el Tapacaminos” para percibir que es el relato de dos raras avis, que lo fue desde un principio, pero como en la temporalidad del archivo, como en los trabajos de Rancière con los archivos proletarios, o de Cabrera y Millet con los diarios íntimos de las chicas lesbianas, había que volver porque el retorno constituye aquello mismo que se buscaba. Acaso puede objetarse que la “rara avis” podía ser comprendida ya en la lectura de “El

Cardenal y el Tapacaminos”, porque “la indeterminación crea condiciones productivas y enriquecedoras de lectura” (Sáenz, “Hacer zapping de sí mismo”, 143), y un lector podría reponer la expresión sin mayor ayuda. Sin embargo, en estos textos se busca la mostración, la escritura en su realización concreta y la emergencia escalonada de posibilidades (el vacío poblado de nada) que sólo se constituyen como tales en otra escritura más, en otro escenario desdoblado, porque lo que está en el meollo del asunto no es el juego cómplice con un lector más o menos entendido, sino la potencialidad de una literatura como “un arte más”, que se ha fijado ciertos límites, que drena el texto de lecturas o connotaciones calculadas, y que depende de su propia materialidad para generar entendidos propios y específicos. Lejos de ser un mero encono por parte del escritor hacia los críticos lo que moviliza la escritura, el problema es de principio: es la tendencia a tomar la escritura en su referencialidad, en el comportamiento afectivo hacia la escritura en sí misma, que colisiona con la estrictamente *metatextual* de los críticos literarios.¹³ En este sentido definimos esta escritura como escritura de archivo, en tanto la reutilización de una escritura implica un movimiento similar al abrir del archivo,¹⁴ se hace en un marco que puede ir desde una novela en su mayor parte nueva hasta un trabajo que apenas se limite a modificaciones o *addendas*. Puede ser una nota al pie en una fotografía que le da todo su efecto, un título diferente o el cambio que va de “Literaturas” de Aves Románticas” a “Nueva Literatura Mexicana”. Aparece en el título mismo de *El Cardenal y el Tapacaminos: un vacío poblado de nada*, apenas una nada desmarcándose de otra nada, que ya anunciaba también Panesi, en la idea de que Bellatin construye una “cámara de vacío” alrededor de la literatura latinoamericana, mientras que en Pauls (“El problema Bellatin”) se encuentra de manera menos explícita en la filiación que establece entre la obra de Bellatin y la literatura japonesa con “su talento para el contorno” y con toda la

¹³ Vittoria Martinetto (2012) hace un uso más extensivo de la terminología de Genette que, por supuesto, aquí utilizamos en parte y con determinado sesgo. Si bien podemos estar de acuerdo en que las obras de Bellatin terminan conformando una “escritura de segundo grado” como así lo afirma Martinetto, el uso maximal de los esquemas de Genette terminan restando problematicidad a la literatura del mexicano, o por lo menos, termina dándole un núcleo problemático que monopoliza todo enfoque: la escritura como un único libro que se construye con nuevas obras. No es de extrañar que la propia Martinetto vacile en su postura metatextual al considerar que una nueva lectura crítica de Bellatin resultaría “inútil”, ya que su interpretación ya estaría contenida de antemano en la obra del mexicano. Vacilación esta que se hermana, recordemos, a la del propio escritor, cuando quiere definir metatextualmente la operación de escritura que realizó en el diario *La Nación*.

¹⁴ Como afirma Graciela Goldchluk con respecto al tiempo del archivo: “Algo así pasa con el tiempo en el archivo: no sólo requiere una lectura detenida, sino que al asistir a escrituras interrumpidas, atravesadas por tiempos diferentes, que no han sido aquietadas en la formulación en apariencia estática y consecutiva de un libro, resultaría necio querer anclar esa escritura a un tiempo único” (*El libro de la vieja* 2021, en prensa).

relación que el arte japonés tiene con el vacío.

El conflicto con los críticos, entonces, está en la naturaleza de la escritura que los separa para siempre: mientras que aquellos están en su nivel metatextual, desde el cual interpretan, busca un más allá de la escritura, y hasta trabajan con categorías a las cuales los escritores deben adaptarse so pena de ser “destruidos”; Bellatin concibe una escritura con plenos derechos de superficie sin necesitar de otra cosa que de ella misma, y cuyo valor está a la espera de otro trazo o construcción del escritor. Es en este sentido que debemos entender como una “agramaticalidad”¹⁵ aquella nota al pie no publicado en el texto de *Kawabata*...: era un trazo o addenda metatextual, explicativa, un comentario de compromiso, lejos de ese trabajo que raya en lo filológico, secundario pero decisivo, en la escritura de Bellatin.

4.3. Bellatin, el juglar in progress de *Salón de belleza*

En oposición al lastre de los críticos literarios hay más de una forma de leer e interpretar la escritura. La presencia del escritor, sea como autor leyendo sus textos o presentándose junto a sus libros, o sea como personaje dentro de sus relatos,¹⁶ parece ir en línea con una concepción de la literatura en fusión con la vida, o al menos en una concepción del universo narrativo “donde vida y obra son intercambiables” (Martinetto, “La subversión de la autoficción” 176). Para nosotros, esto no supone una lógica de continuidad entre la escritura y cierto régimen vital optimizado para esa tarea. Por más urgente y necesaria que la escritura se presente en la vida de Bellatin, sigue siendo un dispositivo, un suplemento ortopédico tan arbitrario y exterior como los garfios que el escritor colecciona. De modo que si el autor se muestra junto a su escritura, si participa de los efectos de sentido que sus textos generan, no es en virtud de una continuidad irrecusable entre él y su obra, como si la escritura fuera un órgano más de su cuerpo, sino que, inversamente, es la falta de continuidad la que habilita al personaje-autor colocarse allí y rearmar sus obras, comentarlas y criticarlas.¹⁷ Vida y obra, entonces, tienen un

¹⁵ Daniel Ferrer (2007) pasa revista a esta noción de agramaticalidad en su análisis de la relación intertextualidad y génesis. El concepto, de Michael Rifaterre (1980), busca captar la presencia de un intertexto que, ausente, deja su huella, “dibuja su contorno” en el texto. Pese a que Ferrer rechaza el concepto para el objetivo que buscaba en su trabajo, nos parece productivo utilizarlo aquí.

¹⁶ Aquí nos remitimos a aquellos textos donde el nombre Bellatin aparece en la superficie textual: por ejemplo: *El gran vidrio* (2007) o *Disecado* (2011).

¹⁷ Incluso puede pensarse en la idea de un *autor ortopédico*, que luego de escribir suplementaría la recepción de la escritura.

espacio común sobre la base del vacío que los separa. Ese mismo vacío surca varias de sus escrituras y líneas narrativas recolectadas, así como su literatura en relación con otros registros como el fotográfico y cinematográfico.

Uno de estos *espacios comunes* fue el llamado “Cine-vivo”. Esta experiencia consistió en la proyección de una película que el escritor mexicano dirigió en colaboración con jóvenes que querían estudiar cine y que todavía no habían pasado por la experiencia académica. Ante todo, Bellatin afirma que la película no se está completa si no está él ahí para acompañarla en cada proyección, donde lee un texto en simultáneo con el correr de las imágenes y otras veces no, y sólo se dedica a añadir una glosa a lo que se ve en cada secuencia. La música es una serie de variaciones de “El diablito seguía bailando” realizadas por Marcela Rodríguez, compositora mexicana de renombre internacional.¹⁸ Como regla, Bellatin exigió que la película fuera filmada en el radio de la manzana donde se encuentra su casa. Así, se registró un colegio abandonado frente a la casa del autor y un mercado donde hay saloncitos de belleza. Esto es extensivo al interés que el escritor manifiesta por las posibilidades que la obra presenta cuando se intenta difundirla y, por lo tanto, desplazarla a otros registros y espacios. La alternancia de soportes, que van de las imágenes a las diferentes lecturas en vivo, con el quiebre de linealidad narrativa que esto conlleva, hace que la película de *Salón de belleza* tenga con su novela homónima un parentesco que debe ser indagado, si no se quiere hacer descansar el vínculo en la mera firma Bellatin. Pues bien existen elementos que atestatan la filiación de la película con *Salón de belleza*: el nombre de la novela de 1994 está en el título, se narran fragmentos de aquella novela o, al menos, relatos derivados (el Filósofo Travesti), e incluso se proyectan imágenes de peces, de cuerpos cubiertos con sábanas y de saloncitos de belleza del mercado. En el discurrir de las imágenes, acompañadas por la lectura de su autor colocado junto a la pantalla, emergen con fuerza tres elementos: los salones de belleza, los peces y el moridero, que pueden ser leídos en una misma secuencia por referencia a la novela de 1994. De hecho, toda la película consiste en una serie de imágenes cuya ilación es inestable, donde esos reenvíos a *Salón de belleza* emergen como los puntos con mayor legibilidad.¹⁹ No obstante, estas zonas reconocibles vuelven a

¹⁸ Marcela Rodríguez es, además, coautora junto a Bellatin de *Bola negra, el musical de Ciudad Juárez* (2012).

¹⁹ Podría pensarse en la idea de un *engendramiento inorgánico* de las imágenes. Recuérdese las condenas de los críticos contemporáneos de Flaubert: este novelista no respeta los “engendramientos necesarios” de

oscurecerse por lo mismo que les aportaba claridad: la novela, así como aquellos años de producción bellatiniana,²⁰ se cuestionaba acerca de las posibles relaciones entre belleza y muerte, que se prolonga a todo posible maridaje entre peces-salón de belleza y moribundos-moridero. De modo que la película recomienza el vacío o falta de relación entre partes cuya trabazón ya estaba vacante en la novela –y que permite a su vez la riqueza de lecturas que habilitó con los años–. Es un primer indicio de la razón por la cual es legible la elección de *Salón de belleza* para realizar una película, que se reitera en la experiencia efectiva del “cine-vivo”: allí tenemos una película, una secuencia de imágenes en movimiento, y junto a ella un escritor leyendo algo que, por superposición, se relaciona con la novela.²¹

Cabe preguntarse si el gesto experimental habilita la intercambiabilidad de términos, si Bellatin *curador* podría haber usado cualquier otra novela para construir el cine-vivo. Según ha afirmado el escritor, *Salón de belleza* no estuvo desde un principio en la mesa de operaciones del cine-vivo.²² Antes bien, es en la experiencia de este soporte donde la novela surge como material de proyección luego de buscar darle forma o edición a las imágenes. Si el cine es una forma hospitalaria para *Salón de belleza*, emerge la pregunta acerca de la disposición cinematográfica de la novela, en el mismo sentido en que otras de sus novelas tuvieron una réplica teatral. Ya en *Black-out (Los cadáveres valen menos que el estiércol)*, obra teatral realizada con los borradores de *Poeta ciego*, el teatro se hallaba en la estructura misma de la novela (Conde “Una escritura tridimensional”, 5).

Según nuestra lectura en torno a la *physis del archivo*, está en juego la búsqueda de determinada experiencia sensible: hacer ver el proceso creativo mismo, mostrar la emergencia de la narración. En este sentido, el teatro en aquellos años y el cine en estos últimos vienen a ser modalidades de una misma dirección: dar cuerpo y presencia a ciertos personajes y elementos. Así lo afirma el autor:

la novela, de la ficción organizada en partes, y su escritura simplemente suma una cosa tras la otra (Rancière *El hilo perdido*, 21).

²⁰ *Efecto invernadero* (1992) también presentaba una suerte de indagación acerca de la belleza y la muerte.

²¹ En una presentación del escritor en Tucumán, se proyectó la película con la lectura de lo que después sería *Carta sobre los ciegos para uso de los que pueden ver* (2017), que en ese momento se llamaba *Etchepare*.

²² En conversación privada.

Sin querer, muchas veces se trabaja teatralmente con textos que están sin publicar, experiencia que me permite afinar ciertos aspectos. Puesto que es como si los personajes, las situaciones, que están planteados en los relatos cobraran vida, en tercera dimensión. De esta manera puedo cotejarlos en su absurdidad o lógica interna y consigo seguir trabajando con ellos, hasta que adquieren forma de libro. (“Entrevista a Mario Bellatin”, 6).

Teatro y cine son soportes que, como en la EDE, permiten a Bellatin seguir escribiendo en un espacio paralelo al de su escritura, bajo la condición de que el pasaje entre dispositivos y prácticas sea posible si forman parte de un mismo *lenguaje* (fórmula bellatiniana de “escribir por otros medios”).

En otra entrevista, Bellatin señala:

Si yo quiero estar en un elemento de una supuesta honestidad, yo sólo puedo decir que soy testigo de que yo escribo; de eso soy testigo y es real y es verdad. Hago literatura. También *performance*. En el caso del “Congreso de dobles de escritores” realizado en París, hay un grupo de personas que aprendieron de memoria los escritos de una serie de autores. Pero lo que estaba haciendo ahí era seguir escribiendo. *Los cien mil libros de Bellatin*, que se presentaron en *Documenta* como una obra conceptual, surgen de una necesidad que tengo desde hace veinticinco años de mantener relaciones concretas con el mundo editorial tradicional y me doy cuenta de que hay un serie de vacíos que el mismo mundo editorial impide que se llenen. Yo hago eso de manera concreta en virtud de mi ser escritor. No en virtud de que yo piense en hacer *performance* e ir a *Documenta*.

(Bellatin, “Mantener el no tiempo”).

Aquí Bellatin se denomina “testigo” de su propio proceso de trabajo. Esto nos permite precisar el término como lo usamos aquí: si el autor puede mostrarnos el “procedimiento” (Cote Botero “Primero publicar”), es porque primeramente busca hacer testigo de la forma al lector; de este modo el escritor sale de sus límites y proporciona mayor consistencia a lo que escribe. En el año de estreno de *Black out...* el escritor señaló: “Mi recurso en *Black out* es estar presente en todas las escenas y no ver más de lo que veo. Pretendo ser objetivo” (Bellatin, “Sólo sé hace novelas” 12). Efectivamente, Bellatin aparece en escenas de *Black out...* leyendo fragmentos de la novela en construcción, pegados en las páginas de un ejemplar de *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, con lo cual Bellatin pone en funcionamiento esa experimentación bellatiniana con los nombres (el público lo escuchaba leyendo su novela pero lo que veía era el título del escritor inglés) y además acompaña con su presencia aquello que se escenifica de una manera similar a como lo hará en el Cine-vivo, basado en *Salón de belleza*.

Los peces y el Moridero, los dos espacios donde se instala la narración y que retornan en el Cine-vivo, son similares a aquellos que Bellatin busca en *Black out...*: “Siento que uno de los rasgos constitutivos del teatro es ese espacio extrañado o mundo imaginario completo, que se puede conseguir con dos o tres elementos” (“Entrevista a

Mario Bellatin”, 8). En la novela, en su edición de 2009, los peces tienen una funcionalidad en apariencia estética y hasta participan de determinado *sensorium*:

Desde el primer momento pensé en adornarlo [al salón] con peceras de grandes proporciones. Lo que buscaba era que mientras eran tratadas las clientas tuvieran la sensación de encontrarse sumergidas en un agua cristalina para luego salir rejuvenecidas y bellas a la superficie (Bellatin, *Salón de belleza* (2009) 25).

Una lectura apresurada, metafórica, sería proyectar uno de los términos en las formas del otro: clientas-peces, así como pueda darse el par peces-moribundos. Como ya señalamos, la novela posibilita estas lecturas inmediatas y ya repetidas. El propio Bellatin hace uso de estas interpretaciones en reescrituras de la novela. Pero el escritor mexicano va en otra dirección cuando realiza el pasaje de *Salón de belleza* a la película: repite o traslada los vacíos problemáticos que acorraló en aquella primera etapa de escritura, por medio de la puesta en forma de unos pocos elementos colocados en un espacio de necesidad mutua. Con estas *partes*, colocadas en una suerte de espacio heterotópico, ofrece una disposición espacial para el recomienzo de la narración en torno al vacío de la *irrelación*,²³ sin abandonar todo a la exposición de imágenes aisladas y accidentadas. Y nos proporciona, además, los medios para una lectura crítica acorde, porque se puede recortar aquella *parte* –la clienta sentada frente a imágenes en movimiento, los peces, y el estilista trabajando en su cabeza– y ofrecerla como dispositivo óptico y estético para esclarecer tanto el pasaje de *Salón de belleza* al Cine-vivo como el funcionamiento de este último. Así, tenemos que Bellatin lee al costado de las imágenes de su película, como un estilista trabajando en las cabezas de los oyentes, y reproduce o repite la inmovilidad de las clientas de la novela: los espectadores de la película repiten una quietud atada a repetición del enigma y a la suspensión de un sentido último.

Con esto Bellatin retorna a la escritura, luego de pasar por el cine, del teatro o de la acción artística: la suspensión bien puede ser un efecto reproducible en esos dispositivos, pero la pasividad de los espectadores y la momentánea inmovilidad de las clientas es propia de algunos de los personajes bellatinianos en *Perros héroes*, *Los fantasmas del masajista*, *La jornada de la mona* y *el paciente*. Muy especialmente en el relato de la presentación del libro *Perros héroes* en *Underwood portátil. Modelo 1915*

²³ Repito la cita: “Similares quizá a los cuestionamientos que se presentan en el libro *Salón de belleza*: las posibles relaciones entre la belleza y la muerte. Esos dos elementos habían aparecido por primera vez en un libro anterior: *Efecto invernadero*. En aquel texto el personaje central, Antonio, una vez que siente la cercanía del fin se hace una pregunta que alude al tema. Mirándose desnudo e un espejo de cuerpo entero formula una idea que en apariencia es opuesta a lo que se cree de manera natural, que es la muerte la que corrompe a la belleza. Es aquella duda la que trasladé de un libro a otro (*Salón de belleza* 2015, 53).

(2005), puesta en escena realizada en una iglesia del siglo XVI del Claustro de Sor Juana en la Ciudad de México, que ha sido laicizada para usos académicos y artísticos.²⁴

El día de la presentación del libro *perros héroes* convoqué, aparte de los invitados, a las personas que, en apariencia, habían hecho posible la puesta en escena del texto. Debían contarle al público, de viva voz, cuál había sido su trabajo. Escogí como lugar de encuentro el templo de San Jerónimo en ciudad de México, construcción del siglo XVI ubicado dentro del convento donde Sor Juana Inés de la cruz pasó casi toda su clausura. Al mismo tiempo contraté al grupo de *rock oscuro*, santa sabina, para que hiciera una suerte de partitura con el contenido del libro que se presentaba. Todo salió a la perfección. El templo se llenó de personas. La mesa de presentación fue armada en el mismo altar. Cada uno habló de detalles y supuestos problemas surgidos durante el montaje. Habló, también, un reconocido crítico teatral, quien incluso publicó su texto en una revista de gran circulación. Finalmente, los presentadores se retiraron. El altar quedó solitario. En ese momento apareció de debajo de la mesa un perro entrenado, se trataba de una hembra *pastor belga malinois*, que saltó y quedó inmóvil, por espacio de media hora, en medio del altar. Apenas el perro se acomodó en su inmovilidad, la nave central se oscureció. Sólo quedó iluminado el lomo y la cabeza del animal, así como el retablo principal de la iglesia. En ese momento surgió, oída en *off*, la voz de la cantante de santa sabina. En mitad de la acción, que se iba desarrollando en medio de una expectación pasmosa, me dieron unas ganas profundas de voltear al público –me encontraba sentado en la primera fila– y preguntar, en voz alta, qué era lo que en realidad estaban haciendo sentados allí (Bellatin *Obra reunida*, 513-514, los destacados son del original).

En esta puesta en escena, así como en aquellas que se simulaban previamente, “habían buscado poner en relieve la característica principal del personaje: la inmovilidad” (*Disecado* 27). Y no sólo la inmovilidad del hombre-paralítico de *Perros héroes*, sino el sistema de relaciones que a partir de aquella se construía con los demás personajes, porque el hombre-paralítico controla la vida de aquellos que lo rodean: el enfermero, la madre, la hermana y los treinta Pastores Belga Malinois; mientras que en la presentación del libro, “es el perro inmóvil el que, dispuesto sobre el altar como una figura de adoración, controla y maneja la atención de los espectadores. Aquellos que, al igual que los lectores de esta y otras novelas de Bellatin, muy probablemente tampoco tienen idea de *lo que en realidad estaban haciendo allí sentados* (Kobayashi “Los héroes disecados”, 84, el destacado es del original).

Si la experiencia del arte remite no sólo los productos artísticos, sino también al “tejido de experiencia sensible dentro del cual aquellos se producen” (Rancièrre *Aisthesis*, 10), el escritor leyendo en vivo junto a la película tiene tres consecuencias: por un lado, estabiliza con una remarca más –su lectura– aquella narración inestable proyectada junto

²⁴ Este evento vuelve a relatarse en *Disecado* (27-29). Bellatin hizo correr el rumor de que *Perros héroes* iba a ser representada teatralmente, sin que hubiera una propuesta en curso. Se publicó una falsa reseña de esa representación que nunca ocurrió y a partir de la comprobación de que se había generado una especie de red de expectativas (muchos creyó que el evento había ocurrido), surge la intención de llevar a la escena *Perros héroes*.

a él; en segundo lugar, introduce efectos incalculables de desestabilización de la novela en sus diferentes estados de archivación; y por último, *estabiliza* al público, lo suspende, lo paraliza con imágenes mientras el escritor, como *estilista*, trabaja en las cabezas de la audiencia, pero con las palabras y los efectos que genera en la audiencia la proyección de las imágenes.

La palabra del escritor es, entonces, lo que hace que este cine sea *vivo*: el orden de las imágenes y de la música no debían reproducir una línea narrativa o argumentativa, sino que se iban acumulando y cualquier intelección se daba “con una voz externa sirviendo de guía que pudiese ir a algún lado”²⁵. Este dispositivo de lectura se radicalizó en una presentación en Chicago donde la proyección se congeló a la mitad de la película por un error técnico y el escritor continuó con su lectura que según él, tuvo más fuerza aún, con la primera mitad de la película proyectada, el efecto dialéctico entre imagen y lectura siguió funcionando, o incluso fue más fuerte con la suspensión de uno de los términos. La exposición de imágenes aisladas, o directamente la suspensión de la imagen como en Chicago, introduce otra suspensión de sentido que inmoviliza al lector- espectador, quien estupefacto ante una única imagen congelada, o frente a un objeto o hecho enigmático en la pantalla, persiste en la suposición de una narración en la parálisis. No es esa suspensión lectora que implica la sucesión narrativa con todos los nexos causales en su lugar, sino de aquella que recomienza el germen de la narración, su recomienzo *bárbaro*.²⁶

4.4. Eugenio y la destrucción de un salón de belleza: el espíritu de la Letra

Hemos decidido leer la escritura de Bellatin en relación a la experiencia de trabajo con su archivo. Éste no aparece como un conjunto de documentos que revelen una evolución o preparación de ciertas obras. Antes bien, la mayor parte de su acervo lo constituyen borradores que presentan pocas o nulas diferencias significativas con las

²⁵ Afirmado en conversación privada (Anexo).

²⁶ “El narrar procede secuencialmente. Vincula un discurso de acontecimientos, acciones y sucesos mediante un “y entonces” explícito o implícito [...] Es asunto de la filología mostrar esta construcción. Por eso, también es su asunto presentar en este “y entonces” un “después”, en el “después” un “ya no” y en este último un “no”. Los conectivos no son tanto espaciadores, sino que también abren el espacio para un ‘no’. Recién este ‘no’ abre la posibilidad, sea como “ya no” o como “aún no” de una historia en tanto libera a la sucesión de atrofiarse en una continuación. *Antes de* cada y *en* cada “y por eso” que afirma la causalidad de acciones y la motivación de decisiones, se encuentra un “y entonces” y un “no” que no indica ni una *causa* ni una razón de movimiento y a través de eso sugiere que historia sólo es aquello que tiene su punto de partida en un ‘no’” (Hamacher *Para la filología*, 16-17).

obras publicadas. Ya sea por falta de material o por el tipo de medio utilizado para escribir (computadora), la ausencia de esos pasos intermedios impulsan al archivo a persistir en su trabajo de búsqueda y conservación, en cuyo centro se ubica esa falta con la que se confirma que “lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado” (Didi-Huberman “El archivo arde”). Una de las primeras intuiciones de este trabajo es que el universo imaginario de Bellatin, ese conjunto de relatos inacabados y cruzados que nos llegan de un todo en retirada, replica de algún modo ese ser horadado del archivo constituyéndose en un acervo *material* de igual manera. El aspecto material debe entenderse del siguiente modo: todo aquello que de un texto resista, rechace o absorba ulteriores modificaciones sin que éstas devengan un texto diferente (es la dialéctica del nombre y lo designado que sustraemos de otro nivel de la escritura bellatiniana para usar aquí), y también todas aquellas posibilidades inmateriales correlativas a esas nuevas adiciones o suplementos, es decir, una nueva escritura revela e inventa su lugar en el texto pasado, o podemos decir que se coloca en su *ser horadado*. Con el Cine-vivo pudo verse que Bellatin dificulta más el cuadro al trasladar el propio horadamiento, el vacío de una obra a otra.

A continuación reproducimos, con el método de copiar y pegar, un borrador digital inédito de Bellatin que tiene a *Salón de belleza* como pretexto principal. Las consecuencias de esta reescritura serán provechosas para esta línea de lectura.

La Destrucción de Salón de Belleza

Eugenio, mi profundo interés en este momento se encuentra centrado en contarte cómo, hace algunos años, mi afición por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Hoy, que el salón se ha convertido en un Moridero -donde van a terminar sus días quienes no tienen dónde hacerlo- me cuesta mucho trabajo apreciar cómo, poco a poco, los peces han ido desapareciendo. Tal vez se deba a que el agua corriente está llegando demasiado cargada de cloro, o quizá que no tengo el tiempo suficiente para otorgarles los cuidados que se merecen. Pero no Eugenio. Yo soy un escritor, jamás he sido dueño de un Salón de Belleza. Y menos aún de un Moridero. Aunque no puedes negar que sería interesante contar con uno. De eso no me cabe la menor duda. Acondicionar un espacio para que la gente muera de una manera apropiada. Pues en nuestras vidas cotidianas no lo solemos advertir, pero hay decenas de personas que mueren en situaciones no del todo recomendables. Yo he pensado más de una vez que sería una forma adecuada de utilizar el sótano de la casa que habito. Nunca he sabido realmente qué hacer con su existencia. Durante un tiempo lo utilicé como cuarto oscuro para revelar fotografías. En otras sólo de depósito. Acondicionarlo para recibir a gente en situación de muerte desamparada podría ser una solución a su evidente inutilidad. El relato del salón de belleza lo está llevando a cabo una voz narrativa, que conforma un libro que salió publicado por primera vez veinte años atrás. Fue un libro que escribí en una temporada en que recibía las esporádicas

visitas de un estudiante de filosofía que, aparte de los estudios que realizaba en la facultad donde se encontraba matriculado, tenía la costumbre de salir travestido a las calles. Eso, lo que dices lo describe de manera precisa: se trataba de un filósofo travesti. Haber hallado, Eugenio, a esa clase de estudioso me pareció lo suficientemente peculiar como para dedicar tardes enteras a escuchar no sólo acerca de sus peripecias nocturnas, sino sobre las maneras en que aplicaba en la vida cotidiana sus conocimientos de Kant o Nietzsche, de quienes era devoto. Recuerdo que llegaba a mi casa, y luego de acomodar el maletín donde transportaba lo necesario para realizar su transformación, comenzaba a recurrirse, entre esos asuntos, al Mito del Eterno Retono o a la Crítica a la Razón Pura. No era sólo capaz de explicarme de una manera clara las partes más abstractas de semejantes obras, sino que me ofrecía -mientras iba transformando su cuerpo- una serie de ejemplos de cómo esas construcciones filosóficas se presentaban -y de forma muchas veces inadvertida- en la vida diaria. El maletín que llevaba el travesti-filósofo contenía algunos libros, así como las ropas y objetos que iba a necesitar durante sus incursiones nocturnas. Pero en el relato, Eugenio, como te señalo, una voz narrativa parece querer referirse a los tiempos en que sus acuarios se mantenían en la mejor de las condiciones posibles. Cuenta que comenzó criando Guppys Reales. Los encargados de la tienda donde los adquirió le aseguraron que se trataba de los peces más resistentes con los que contaban. Por eso mismo eran los que se consideraban como de más fácil crianza. En otras palabras, eran los peces ideales para un principante. Los de la tienda aseguraron además que contaban con la particularidad de reproducirse rápidamente. Se trata, Eugenio, de peces vivíparos, que no necesitan de un motor de oxígeno para que los huevos se mantengan en buenas condiciones sin que el agua deba cambiarse todo el tiempo. La primera vez que puso en práctica su afición, la voz narrativa no tuvo demasiada suerte. “Compré un acuario de medianas proporciones y metí dentro una hembra preñada, otra todavía virgen, y un macho con una larga cola de colores. Al día siguiente el macho amaneció muerto. Estaba echado boca arriba en el fondo del acuario, sobre las piedras blancas con las que recubrí la base. Busqué de inmediato el guante de hule, con el que acostumbraba teñir el pelo de las clientes, y saqué al ejemplar sin vida. Durante los días siguientes no ocurrió nada importante. Simplemente traté de darle a los peces la cantidad correcta de comida. No deseaba ni que sufrieran de empacho ni que padecieran de hambre. Ese control ayudaba además a mantener todo el tiempo el agua cristalina. Todo parecía marchar en orden, sin embargo cuando la hembra preñada parió se desató una persecución implacable. La otra hembra quería comerse a las crías. Sin embargo, los recién nacidos parecían contar con unos poderosos y rápidos reflejos que momentáneamente los salvaban de la muerte. De los varios que nacieron, solo tres quedaron con vida. Un par de días después, y sin ninguna razón aparente, la madre apareció muerta. Después de parir, en lugar de seguir nadando como siempre, se había quedado estática al fondo del acuario, sin la que la hinchazón del vientre disminuyera en ningún momento. Nuevamente tuve que colocarme el guante de hule que utilizaba para los tintes. De ese modo saqué a la madre muerta y la arrojé luego al excusado, que se ubica detrás del galpón donde duermo. Mis compañeros de trabajo de ese entonces, no estaban de acuerdo con que llevaré a cabo semejante afición. Afirmaban que los peces traían mala suerte. Sin embargo, nunca les hice caso y con el tiempo fui adquiriendo nuevos acuarios. También una serie de implementos que me permitían mantenerlos en regla. Conseguí pequeños motores generadores de oxígeno, que simulaban muchos de ellos pequeños cofres de tesoro hundidos en el fondo del mar. También hallé

algunos en forma de hombres rana, de cuyos tanques salían en forma constates decenas de burbujas. Cuando por fin adquirí cierto dominio con otros Guppys Reales que fui comprendo, me aventuré a contar con peces de crianza más difícil. Me llamaban la atención las Carpas Doradas. En la misma tienda me enteré de que en ciertas culturas era un placer la simple contemplación de las Carpas. A mí comenzó a sucederme lo mismo. Podía pasar varias horas seguidas admirando los reflejos que emitían las escamas. Alguien me contó después que aquel pasatiempo era una diversión extranjera." Recuerdo, Eugenio, el tono de voz que utilizó el actor que participó en la primera puesta en escena que se realizó con este texto. El director de teatro decidió hacer un monologo a partir de la voz narrativa que sostiene al libro. Creo que ese acto, Eugenio fue la primera destrucción por la que tuvo que pasar el texto. En un primer momento, cuando me plantearon la idea, pensé en la presencia del filósofo- travesti para realizar semejante representación. Creo que incluso se lo llegué a plantear en una de las visitas que realizaba a la habitación querentaba en ese entonces. Cuando se lo dije, el filósofo-travesti no pareció entenderlo que le estaba proponiendo. Me contestó que para su persona, cualquier tipo de representación carecía de sentido. El director consiguió un personaje, al queextrañamente vistieron como si se tratara de mi persona. De primera impresión se tenía la idea de que era yo mismo llevando a la escena mi propia voz narrativa. Se trató de un monologo contado de manera lineal -con lineal quiero decir que de unaforma semejante a como se encuentra estructurado el libro-, que dio como resultado una obra oscura. El personaje, una vez iniciado el discurso, iba cambiando mi apariencia física -de una manera semejante a como lo hacia el filósofo travesti en el cuarto que rentaba-, y se colocaba algunas pelucas, hacia uso de instrumentos decosmetología, y contaba todo el tiempo con una pecera a medio llenar. Al final de la función se abrió un debate público entre los asistentes. Se trató de un momento curioso, yo como espectador, en el cual fui testigo de cómo aquella puesta en escenaera atacada por la mayor parte de los participantes. Lo que más parecía exigírsele era realismo. Para mí fue desconcertante escuchar estas críticas, pues muchas de ellas utilizaban el texto escrito -casi todos habían leído la primera edición de Salón de Belleza, aparecida meses antes- para apoyar sus ideas. A mí me sorprendió principalmente que los asistentes aceptasen el libro y no una escenificación realizada a partir del respeto casi estricto del texto. Me preguntaba en qué momentoiban a girar hacia mí para hacerme el reclamo que enfocaban al escenario. Advertí entonces, Eugenio, que me encontraba ante una destrucción de Salón de Belleza, entre otros motivos porque había ocurrido un juego de superposición de textos. Se había puesto en escena de manera física algo que había sido concebido para ser leído por un lector solitario. Se habían llenado, con la presencia de una especie de alter ego del autor, los vacíos y los silencios en los que tan minuciosamente supuestamente se había trabajado durante la elaboración del libro. En otros términos, Eugenio, me parece que no se había hecho la transposición de un géneroa otro de la manera adecuada. No habían sido reemplazados esos vacíos, esos cambios inesperados entre la descripción de una persona en medio de la más terriblede las agonías y la añoranza de un pez dorado, que con su presencia, pensaba seguramente la voz narrativa, realzaba la decoración y el estatus de ese salón de belleza ubicado en los extramuros de la ciudad. Lo contaba la misma voz, que paralegar al salón de belleza se debía no sólo tomar líneas de transporte público suburbanas sino, una vez abandonado el medio de transporte, caminar durante un buen tiempo por calles sin asfalto. El salón de belleza cerraba sus puertas a las ochode la noche. Ere buena hora para hacerlo.

Enviado desde mi iPhone

Este manuscrito, un inédito de naturaleza digital conservado en el archivo Bellatin, concentra varios de los aspectos singulares de la escritura bellatiniana que venimos analizando. Está en segunda persona del singular, lo cual completa todo un recorrido de voces narrativas para la historia escritural de *Salón de belleza*: como se registra en algunos manuscritos mecanografiados, el relato se vertía en una tercera persona en el proyecto inicial de la novela; luego se pasó a la primera como aparece desde la primera versión editada, y ahora en este borrador emerge una segunda persona. Su naturaleza digital permite datarlo con cierta precisión: tiene como fecha de última modificación el 26 de septiembre de 2015, de modo que es contemporáneo de las últimas reincidencias del escritor mexicano en *Salón de belleza*, especialmente en las modificaciones que presenta la edición 2015. En el texto aparece una voz narrativa que en principio se identifica con aquella que relata lo sucedido en *Salón de belleza* a un tal “Eugenio”. Por medio de la cita directa, le explica que su afición por los peces lo llevó a decorar el salón de belleza con acuarios y peces de diferentes colores que, convertido el salón en Moridero, comienzan a morir. A partir de ahí el relato se interrumpe, la voz narrativa se identifica ahora con un escritor, el de *Salón de belleza*, y pone sobre alerta a Eugenio acerca de la veracidad de lo relatado que, a partir de la emergencia del escritor, pasa a ser una *posibilidad* (“Yo soy un escritor, jamás he sido dueño de un Salón de Belleza. Y menos aún de un Moridero. Aunque no puedes negar que sería interesante contar con uno”). El escritor confiesa que tiene un sótano que ha usado para revelar fotografías y que bien podría ser un espacio adecuado para un Moridero. El factor autobiográfico (la práctica fotográfica de Bellatin) se cruza con el elemento ficcional, y este cruce podría interesar en sí mismo, pero el foco debe colocarse en la posibilidad misma de un espacio común para superponer los elementos que tiene más de un nivel: dentro del relato, los muertos y el sótano (“en nuestras vidas cotidianas no lo solemos advertir, pero hay decenas de personas que mueren en situaciones no del todo recomendables”); pero también a nivel de la enunciación: la novela *Salón de belleza* y su autor, Mario Bellatin. A continuación, sigue un relato similar a *Kawabata, la escritora, el filósofo travesti y el pez*: la visita del filósofo-travesti, factor clave en la preparación de la novela publicada en 1994 pero cuya figura no se explicitó en aquella oportunidad. No

obstante, el personaje más notable de “La destrucción de Salón de belleza” es la “voz narrativa” de la novela publicada en 1994, de la cual no sólo Bellatin-escritor se diferencia, sino que cuando se refiere a ella la instala en un presente de enunciación, donde la novela sigue relatándose en la actualidad, o más bien *no terminara de relatarse*. Al comienzo leemos: “El relato del salón de belleza lo está llevando a cabo una voz narrativa, que conforma un libro que salió publicado por primera vez veinte años atrás”; más adelante, luego de relatar las visitas del filósofo-travesti, dice: “Pero en el relato, Eugenio, como te señalo, una voz narrativa parece querer referirse a los tiempos en que sus acuarios se mantenían en la mejor de las condiciones posibles”. A esto le sigue una cita directa de la novela, explicitada por las comillas, del episodio de la crianza de Guppys Reales y Carpas Doradas. La “voz narrativa” no opera ya como recurso formal, sino como personaje o material narrativo en el mismo nivel o espacio común que el resto de los elementos en esta mesa de disección que es “La destrucción de Salón de belleza”. El presente narrativo vinculado a la referencia de sus acciones va en esta misma dirección: la novela continúa relatándose, la publicación no la ha cerrado para siempre.

En la parte final de “La destrucción del salón de belleza”, a Eugenio se le relata la puesta en escena fallida de la obra original por parte de un actor que convirtió en monólogo la obra. En términos generales, se nos relata algo similar a lo que el autor relató en la entrevista a Ramiro Larrain, publicada en *Orbis Tertius*.

La segunda adaptación se hizo sobre *Salón de Belleza*, texto del que se hicieron varias. La primera no resultó, porque el texto se llevó al teatro tal cual, y es un texto hecho para ser leído, no para ser escuchado o visualizado. Luego en México hicieron otra que sí me dejó estupefacto. Me habían prohibido ir a los ensayos, fui invitado directamente al estreno, y estar en esa sesión me permitió poder leerme por primera vez. Porque lo que sucede es que nunca te puedes leer. Puedes leer cosas externas, pero a ti mismo es imposible porque estás preso de tu propia retórica. Y lo que habían conseguido era desestructurar totalmente lo que había hecho sin cambiar ni una sola palabra. Era casi igual pero en distinto orden, entonces no sabía qué iba a pasar, era como verlo a la distancia consiguiendo cierta objetividad (“Entrevista a Mario Bellatin”, 4).

Por lo que se desprende de estas declaraciones del autor, cruzadas con lo dicho en “La destrucción de Salón de belleza”, puede concluirse con que no toda suplementación funciona y la apertura de la obra no habilita cualquier invención derivativa de la misma, incluso si se considera la obra como “abierta”, como un conjunto no-totalizado de posibles (*Eco Obra abierta*). Aquí volvemos a la cuestión de la *materialidad* del Universo Bellatin: está horadado en igual medida en que lo está un archivo definido y concreto. Esa ausencia debe ser respetada. La primera escenificación fracasó porque no se reemplazó de modo adecuado: no se suplió la ausencia o vacío por otro vacío, sino que

se lo reemplazó por medio de una presencia, la del actor del monólogo, a diferencia de lo que ocurrió con las puestas en escena de *Perros héroes* donde (se dice) “habían buscado poner en relieve la característica principal del personaje: la inmovilidad” (*Disecado* 27), con lo cual se hizo uso de perros inmóviles replicando la inmovilidad del hombre paralítico, protagonista de *Perros héroes*.²⁷ Con la representación malograda de *Salón de belleza* se utilizó el texto tal cual, se respetó la letra creyendo que los vacíos estaban realmente vacíos destruyendo, de este modo, los efectos de la propia letra. Entonces la primera puesta en escena fracasa por llevar a la escena *sólo* el texto, que está “hecho para ser leído”, mientras que la segunda representación triunfa haciendo valer los vacíos. ¿Cuáles vacíos? Aquellos que anidan en un relato sin una fuerte cadena causal, lo cual permite desestructurar la obra, desfamiliarizarla, *alterarla*, y proporcionarle al autor la posibilidad de leerse a sí mismo por primera vez. El respeto por la letra, por lo efectivamente escrito, olvida las posibilidades del vacío, una de las cuales, la más importante, es la posibilidad de *traicionar* la escritura. Puede apreciarse con claridad que este respeto por la letra es un error compartido entre los que asistían a la obra del monologuista: todos le reclamaban la observancia de las líneas escritas en la novela publicada y ninguno se dirigía directamente a Bellatin pidiéndole explicaciones a él por lo sucedido. La otra puesta en escena de la novela sí se dirige directamente al autor: le prohíbe ir a los ensayos. No se presenta como la trasposición dramática de un escrito inalterable, sino que lo recomienza bajo sus propios términos a partir de la invención-descubrimiento de nuevas posibilidades para una novela inacabada, inestable. Como se hiciera con la obra teatral de *Perros héroes*, donde lo que se respeta es la inmovilidad en desmedro de la letra escrita y de su servil verificación, esta obra teatral es fiel al Bellatin *filólogo* que se interesa por la referencialidad *al* lenguaje y no por el “fantasma del semanticismo según el cual habría significados originarios y sui-suficientes” (Hamacher *Para la filología*, 13). La obra teatral exitosa es, como la escritura bellatiniana y como la filología, “repetición, esclarecimiento y propagación de lenguajes inescrutablemente oscuros” (9).

Habrá que dejar estas transformaciones dramáticas para ver qué hace el propio Bellatin con “La destrucción...”, ahora en función de estas consecuencias. El relato es,

²⁷ Recordemos que primero Bellatin hizo correr el rumor de que *Perros héroes* iba a ser representada teatralmente, sin que hubiera una propuesta en curso generando una red de expectativas (mucha gente creyó que el evento había ocurrido), surge la intención de llevar a la escena *Perros héroes*. El autor lo comenta en entrevistas (“Entrevista a Mario Bellatin”, 5) y también lo narra en *Disecado* (26).

primeramente, una disposición espacial para elementos de niveles diferentes (la novela, el autor, las condiciones de producción y de recepción del texto), pero también es la introducción de una segunda persona (“Eugenio”) que implica algo poco usual en la escritura de Bellatin que no hace uso de la segunda persona, salvo en casos como *El libro uruguayo de los muertos* (2012).²⁸ En este sentido, podemos entender lo coherente del título: realmente es una destrucción, no tanto del contenido, sino de la forma artística con la cual el autor toma una postura respecto del contenido. Ahora bien, si las conclusiones sobre las réplicas dramáticas de *Salón de belleza* son válidas, surge la necesidad de poner a prueba “La destrucción...”. Por ejemplo, la “voz narrativa” como personaje ¿no está obliterando un vacío? ¿No está dando entidad a una forma que debe quedar vacía o, por lo menos, sin oportunidad o espacio para particularidad alguna? Nuestra conclusión es que no: esta “voz narrativa” puede emerger como personaje porque ya antes Bellatin le ha otorgado entidad o un estatus diferente al de simple recurso de andamiaje narrativo.

Cuando quise empezar a volver legible la palabra, intenté llevarla racionalmente hacia una voz más primitiva, y a medida que iba avanzando, ir descubriendo lo obvio de la literatura. El sistema era tratar de reducir todas las posibilidades a lo mínimo, y a partir de cuatro elementos –no puede tener adjetivos, no puedes hablar, no puedes usar la primera persona, etc. –, forzar las cosas de tal manera que lo que apareciera estuviera tan retorcido que solamente podía ser tuyo. En mis primeros libros, *Efecto invernadero* o *Canon perpetuo*, es una voz en tercera persona, elementalísima, que le da mucha fuerza a la voz que te va hablando. Yo me lo imaginaba todo el tiempo como un guía que se sienta a tu lado y te habla, como un juglar. Hay técnicas literarias más arcaicas a las que todavía no he llegado, como por ejemplo el diálogo, que en algún momento tengo que descubrir (Bellatin “Dos libros”, 46).

Nótese la imagen de Bellatin como “juglar”: es una figura meditada por el autor en sus comienzos, pero es hoy que se aprecia más claramente en esa posición espacial que el escritor detenta en las proyecciones del “Cine-vivo”. La tercera persona de sus primeros libros, por lo menos desde esta perspectiva, estaba pensada como la figura de un guía, alguien que acompaña la lectura, y no sólo una voz narrativa disuelta tras ese lenguaje primitivo y reducido a lo mínimo.

En este marco se podría contestar la pregunta acerca de la identidad de Eugenio ¿Quién es? El relato es la reescritura de una entrevista y Eugenio ocupa el vacío dejado por el entrevistador. Quedan algunas huellas: cuando Bellatin introduce a ese estudiante de filosofía que se travestía por las noches, dice “Eso, lo que dices lo describe de manera precisa: se trataba de un filósofo travesti”, respuesta a una pregunta ausente de Eugenio

²⁸ No se nos escapa que es una persona poco usada en narrativa (*Aura* (1962) de Carlos Fuentes, sería una excepción y por eso mismo marca su extrañeza) y que, precisamente, suele estar asociada al texto dramático.

que a su vez corresponde al cuestionamiento de un entrevistador. Bellatin ya ha utilizado las entrevistas o conferencias como palabras realmente pronunciadas: se leyeron, funcionaron, pasaron la prueba del *testigo*. “Lo raro es ser un escritor raro” es una entrevista con las preguntas omitidas. *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción* fue, en sus orígenes, una conferencia del escritor. Aquí ocurre algo parecido, pero con la diferencia de que el escritor mismo no respetó los silencios como sí lo hizo en “lo raro es ser un escritor raro”, entrevista a cargo de Neyra Magagna (“Hay como una búsqueda constante”) donde los vacíos o blancos corresponden al entrevistador. Aquí, por alguna ironía deliberada o no, el escritor que critica la no observación de los vacíos en la puesta en escena de *Salón de belleza*, tampoco deja el vacío sino que lo suplementa con un personaje llamado Eugenio. Urge la pregunta sobre esta forma, ya que podría haber narrado de manera diferente, con una primera persona confesional como aquella que surge de sus otros textos autobiográficos. Entonces, ¿Por qué Eugenio?

Una lectura posible, sosteniendo el vector Bellatin-juglar, consiste en identificar a Eugenio con el lector, de modo que el escritor estaría narrando esa misma estructura básica que estaba implícita en la construcción de sus primeras novelas. Toda “La destrucción...” es una visibilización de elementos que no siempre llegan al lector, de modo que este sería un caso más que se añade a la serie. Si el narrador era un guía para el lector, ese hecho no era para este último algo evidente; antes bien, era un dato operativo para el propio escritor. Como ocurre en *Disecado* cuando el escritor Mario Bellatin aparece ante el narrador sentado en la cama, ésta es una de esas escasas oportunidades donde el esquema escritor-guía junto al lector se hace presente dentro del relato.

Otra lectura consiste en ver a Eugenio como simulacro de interlocutor de Bellatin-curador, a quien por medio del relato va estabilizando y desestabilizando –como los pies de fotos bellatinianos– las imágenes y sentidos segmentados de *Salón de belleza*. En este sentido, Eugenio es lector y guía, necesario para Bellatin si quiere terminar de hacer nacer algo que al mismo tiempo transforma una forma anterior.²⁹ Con Eugenio, Bellatin hace interna aquella recepción que es constitutiva de su escritura, lo que él llama el “sistema de flujo” social (Cuartas “La preparación de la novela”).³⁰ De modo que la destrucción

²⁹ En este sentido puede pensarse en una disección: se desarma un cuerpo, se lo abre al caos aparente de su visibilidad, pero esto es, al mismo tiempo, la condición de su intelección.

³⁰ La etimología de “Eugenio” es interesante. Significa “bien nacido”, “bien engendrado”. Motivado o no, el uso de este nombre debe cotejarse con el hecho de que se discute el bien o mal engendramiento de los vástagos de *Salón de belleza*.

de salón de belleza tiene esa forma, la segunda persona, porque el escritor la requiere para terminar de definirse, sin caer en sentidos establecidos para siempre y sin caer tampoco en experimentaciones que entreguen la novela a la deriva del sentido.³¹ Este punto es importante: Bellatin es un autor que persiste en interpretar y en indagar casi arqueológicamente en sus escritos. Es decir, existe un hilo que no suelta en la duración temporal de sus textos. Porque ¿hasta qué punto el dramaturgo que llevó a cabo la réplica teatral frustrada de *Salón de belleza* no puede argumentar que hizo una trasposición legítima de la novela? El problema reside ahí, en que no se puede *argumentar* como sí lo hacen al final de la trasposición teatral frustrada: no hay un sucedáneo, un simulacro como Eugenio, para las remakes o las trasposiciones. En todo caso, el argumento es la propia trasposición. Para decirlo con Benjamin, el camino de la experiencia (artística) no puede ser explicado sino transitado. Bellatin tampoco puede responder con argumentos, y cuando lo hace en una entrevista, ésta tarde o temprano pasa al plano literario. En este punto se abre otra lectura más para Eugenio, o al menos un matiz adicional para la lectura previa. Eugenio es un punto inocuable para la construcción narrativa de Bellatin, es la introducción en la escritura de ese *otro* que lo escucha y sostiene la mirada permitiendo la ilación narrativa. Como figuración de la socialización de la escritura, del pase al otro de la narración, implica una suspensión muy importante: evita la madeja de una escritura que glosa o comenta un escrito anterior, suspende la fusión de aquello que se escribe con la obra que detenta el nombre “Salón de belleza”.

4.5. Los cien mil libros de Bellatin: ¿escritura y vida?

La relación de Bellatin en tanto autor con la recolección de sus escritos tiene en *Los cien mil libros de Bellatin* un momento decisivo. El proyecto editorial consiste en la edición de mil ejemplares de cien textos de su autoría. Según el escritor, “este proyecto servirá a manera de un contador de tiempo de lo que le queda de vida”. Cumplidos los cincuenta años, afirma que medirá su existencia “en virtud de la cantidad de libros que deba escribir para llegar a los cien. Deseo sentirme rodeado, de manera táctil, de mis obras. Siempre estarán dispuestas las ediciones, a medida que se vayan publicando, de

³¹ En esto también se asemeja a David Lynch, quien siempre celebra la multiplicidad de lecturas que *Twin Peaks* (1990-1991) o *Mulholland drive* (2001) generan entre sus espectadores, pero que no deja de recordar lo que tal o cual obra *no es*: *Twin peaks*, por ejemplo, *no es* una parodia de las *soap-operas*. Incluso ha señalado que *Mulholland drive* y *Lost highway* (1997) tienen todos los indicios a su disposición para entender el “mensaje” que, podemos deducir, no puede ser objetivo de una extracción sin más o de una comunicación directa; sólo puede ser *transitado* en la película (*Lynch por Lynch*, 262).

modo que en todo momento cuente con mil ejemplares de cada título. Los libros son mitad artesanales y mitad industriales”.³² Los títulos (hasta el momento se incluyeron, para nombrar algunos, *Salón de belleza*, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, *La novia desnudada por sus solteros*, así... en 2010; y en 2011 *El pasante de notario Murakami Shikibu*) se mandaron a una imprenta convencional con un diseño de página especial para esta ocasión (donde, por ejemplo, los puntos que indican final de párrafo están señalados con el dibujo de unas tijeras) y luego Bellatin, junto con el diseñador, imprimía de manera personal con una pequeña imprentilla cada título y pegaban una estampilla con la leyenda de *Los cien mil libros de Bellatin*. El autor, además, estampaba su huella digital y foliaba cada libro en un conteo que debe ir del uno al cien mil. Estos libros fueron llenando contenedores-dispensadores ubicados en la casa que el escritor habita en Colonia Juárez, México, y materializan –según declaraciones del autor– la medida del tiempo que le queda por vivir. Se los podía conseguir en el parque México los días anunciados en Facebook o en ciertas presentaciones de los muchos lugares a los que es invitado Bellatin.³³ Cada uno de estos dispensadores y cajas tienen medidas preestablecidas para que con una simple mirada se sepa siempre cuántos libros se encuentran en los dispensers y cuántos almacenados. Se trata en realidad de un proyecto que tiene que ver con la medida y el tiempo.

Lo que trato de lograr con este Proyecto, aparte de la medida del tiempo, es abrir nuevos caminos para que los libros puedan ser poseídos por un mayor número de personas. Es por esa razón, a modo de prueba de ventas, que desde hace algunos meses me coloco en parques, galerías de arte o eventos públicos ofreciendo estos ejemplares, aunque lo que deseo conseguir es que una vez que tenga ya dispuesta una parte importante de la colección se sepa que se puedan conseguir los libros visitando el estudio o haciendo un pedido de ejemplares por correo (*Obra reunida 2*, 653).

La territorialización operante en la lógica de este proyecto pone en evidencia problemas que acarrearán los circuitos de ediciones tradicionales y que persisten en las

³² El texto es parte de la presentación del proyecto para *Documenta* y fue tomado del Archivo Bellatin, enviado por mail para su depósito.

³³ En *Documenta 13* se trató del escritor sentado en un restaurante chino, en las inmediaciones de la Feria, escribiendo su literatura. Los que asistían podían acercarse y acceder a un libro confeccionado especialmente para la ocasión, en traducción alemana y en un formato híbrido que mezclaba el soporte de papel y el electrónico. Pero esto ocurría sólo si se mostraban interesados y decidían el precio. Estos libros no eran gratuitos pero al mismo tiempo el autor no actuaba en calidad de vendedor, lo cual generaba una transacción muy particular: el libro se compraba pero el autor no lo vendía. Esta puesta en escena del escritor *actuando de autor*, mínima como puede ser, involucra una vez más al lector, quien no puede mantener una posición de exterioridad en relación a aquella. ¿Por qué? Porque el lector ya está implicado en una escenificación que se alimenta de ese deseo de sostener la mirada y la lectura, principio capital del proyecto bellatiniano, y que aparece consignado primero en la literatura y luego en los ensayos performáticos.

llamadas “editoriales independientes”, vale decir no pertenecientes a grandes conglomerados; principalmente el de provocar el alejamiento de los libros no sólo de los lectores sino también del propio autor. Pero más allá de eso, esta lógica da cuenta de un deseo de que la escritura de una vida, el archivo personal, esté dispuesto *afuera*, exteriorizado, en una versión privada del domicilio archivístico como lo explica Derrida (*Mal de archivo*, 10) Hay un domicilio permanente y localizable (la casa de Bellatin) pero también el de quienes compran los ejemplares: este ejercicio es una réplica de cuando escribía sus primeros libros, de esa necesidad del escritor mexicano de pasar copias de sus trabajos a amigos en caso de un incendio en su casa que destruyera toda la escritura (*Condición de las flores*, 26). También hay, siempre dentro de la lógica de este proyecto, un paso de lo privado a lo público, pero esto es ambiguo en la medida en que quienes compran los libros son individuos privados en el sentido jurídico del término, pero al mismo tiempo si son considerados en su conjunto, conforman un colectivo de lectores en las antípodas de los designios de una editorial de grandes proporciones como Tusquets, que sí intentó hacer valer la propiedad privada con *Salón de belleza*, una de las obras más importantes del autor y más reeditables para la editorial.³⁴ Acaso se tenga el lugar pero falte la *ley*, el soporte pero no la autoridad, según los términos de Derrida (11): los libros en casa de Bellatin se colocan en esos dispensers pero no tienen número de serie; aunque aparecen más o menos regularmente en forma sucesiva, no están señalados como el primero, segundo, etc., de modo que a partir de ese olvido de la serie, “no queda más alternativa que tratarlos como a documentos de un archivo que promete ser la obra completa en tanto es la escritura que abarcará el periodo de una vida” evocando en su apenas intervenida serialidad la que convocan los propios manuscritos de autor: “objeto fetiche signado con la huella digital, cada libro es único y a su vez parte de un conjunto que se reconfigura con cada nuevo documento incorporado” (Goldchluk “Lecciones de realismo”, 168). El vaivén entre “ese documento de archivo que promete ser la obra” y el librito que efectivamente compramos al autor es sutil pero es preciso constatarlo: en *El arte de enseñar a escribir*, Bellatin señala: “(...) la obra como solemos entenderla tiende a difuminarse para dar paso a procesos más que a resultados” (13). El proyecto de los *Cien mil libros...*, pese a tratarse de libros físicos, no debe entenderse como un resultado, sino como un proceso puntuado por esos pequeños libros marcados por la huella del autor,

³⁴ En el año 2015, el autor y la editorial Tusquets tuvieron un enfrentamiento legal por la publicación no consensuada con el escritor de una edición conmemorativa de *Salón de belleza*. Bellatin llevó a cabo una campaña en redes para desacreditar al gigante editorial.

que son tan singulares en la paradójica medida en que forman parte de un proceso que los abarca, al cual el lector-comprador se inscribe en el mismo momento en el que obtiene un trozo físico de esa obra, un libro más.

Existe otro aspecto más a tener en cuenta en esta *physis de archivo* que desarrollamos en el capítulo uno de esta tesis y se encuentra operativa en el proyecto *Los cien mil...*, una diferencia esencial con respecto a la diseminación de copias en casas amigas. Dejando de lado aspectos subjetivos como la “paranoia” de ver la propia casa presa de las llamas, el hecho da cuenta del mal de archivo derrideano en funcionamiento: “el archivo trabaja siempre y *a priori* contra sí mismo” (20) y la pulsión de muerte y destrucción en el archivo tienen como índice positivo esa mayor pulsión de copiado, de partición. En *Los cien mil libros de Mario Bellatin* no existe aquel temor de la destrucción total que lleva a un movimiento de diástole, de generosa expansión a sus amigos, sino uno de sístole, de contracción, el temor responde a otro tipo de pérdida:

La idea [de los *Cien mil libros*] surgió por la imposibilidad de tener a mi disposición mi propia obra. Cuando era joven me causó horror comprobar que cuando un artista visual entrega alguna pieza pierde por completo su derecho de posesión. Con los escritores no ocurre lo mismo, aunque en la práctica la obra está en poder de las editoriales y de sus políticas. Quise, entonces, volver a poseer de manera física mis textos (Bellatin “El hecho literario”, sp).

La pérdida en el primer caso, la pérdida por el fuego, incluso en esa forma imaginaria que apela a lo físico, es un temor por la destrucción de lo semántico, del “Universo Bellatin” legible en los documentos; la pérdida en el segundo caso, la pérdida de posesión, incluso en su forma jurídica, abstracta, genera una preocupación por lo físico de la obra, lo visible, lo háptico (después de todo, al estar publicada, su obra ya está “archivada” según lo entiende el autor).³⁵ En el primer caso se trataba de salvaguardar la obra, el aspecto semántico de los borradores, para garantizar a Bellatin como autor *jurídico*. En esta etapa, además, trabajaba en novelas más cercanas a lo convencional, esto es, con un grado de transmisibilidad mayor. En el segundo caso, en una etapa en la cual “se quiere que surja la escritura, no los temas” (Bellatin “El problema de la literatura”), tenemos una figura de escritor en tanto creador de mundos autónomos, mensajero y donante de estos, además de la emergencia del *personaje* Mario Bellatin cuando se hace foco en la escritura en su proceso físico. Con los *Cien mil libros...* tenemos a un autor

³⁵ “Recién con la publicación los textos se convierten en una suerte de archivo, puesto que si no estarían destinados a desaparecer, lo que me ha pasado con casi todo el material no publicado” (“Entrevista a Mario Bellatin, 1).

que se fija a su escritura (no habla tanto de obra), incluso a los libros físicos: y no sólo con su participación en lo relatado, biografemas mediante, sino en la misma transmisibilidad: el escritor busca estar *junto a* su escritura.

En este sentido debe leerse el criterio de ordenamiento del archivo personal que implica el proyecto de los *Cien mil libros...*: sin número de serie, sin marcas en los lomos, los libros dan materialidad al tiempo biológico del autor, al tiempo que le resta por vivir. Es importante que notemos la inversión de valores que ocurre en la temporalidad de este proyecto. La vida, aquella inmediatez física y corporal, vinculada a un sujeto psicológico y a una conciencia en su fluidez, se convierte en su opuesto: un mero criterio de ordenamiento histórico o, también, en un suplemento que acompaña a la escritura cuando esta se torna más opaca y física. El autor se coloca junto a su escritura como un curador junto a una pintura abstracta: si bien no explica lo que tiene al lado, y no contextualiza lo que allí selecciona y organiza como haría un curador, el escritor busca que su presencia garantice con la contundencia de una vida dedicada a la escritura, que eso que allí se compra y se lee forma parte de un proceso con sus propios apremios, de un movimiento en curso, de algo que está *vivo*. Esto excede a *Los cien mil libros...* porque la reflexión del autor con respecto a su vida y la escritura se materializa también en sus escrituras biográficas que, según nuestro argumento, son simultáneamente intentos de *ars poéticas*. El autor lo deja claro en la entrevista que brinda a *El Mercurio* cuando se le pregunta por el significado que tiene la *Obra reunida* (2005) en su producción:

Me di cuenta que fui un tonto al haber ido publicando mis libros en estos 20 años, porque lo que debí haber hecho fue guardarme cada uno de estos textos para hacer una gran novela, una novela contundente, al menos en número de páginas. Ahora lo que quiero hace en lenguas donde aún no he sido traducido, como el italiano, es hacer pasar esta *Obra reunida* como si fuera un solo libro en el que cada novela, por medio del diseño, aparezca como el capítulo de una novela extensa y estrambótica, que al final se cierra con un texto que las enlaza a todas, llamado “Underwood portátil modelo 1915”.

Ese texto-enlace, “Underwood portátil modelo 1915”, es ni más ni menos que el discurso de un curador que contextualiza las obras allí reunidas vinculando sentido y circunstancias vitales de creación. Retrocede en el tiempo incluso antes de *Las mujeres de sal* (1986), su primera novela, a cuando tenía diez años y concibe la idea de escribir un libro sobre perros. Todo el texto autobiográfico es una lectura de su obra a partir de la idea de que vida y escritura son inseparables, y de que una es tan misteriosa como la otra.

Sin embargo, la superficie textual de sus escritos autobiográficos deja ver síntomas que van en otra dirección. En estas escrituras, que al mismo tiempo funcionan

como una *ars poética* del autor, se deja ver una especie de interrupción vinculada a la emergencia de otro código, otra línea narrativa que interfiere constantemente el registro autobiográfico. En *Underwood portátil 1915* la historia personal de Bellatin, la historia de una vida dedicada a la escritura, aparece interrumpida aquí y allá por su fervor hacia los perros, preferentemente de la especie *belga malinois*, y por las vicisitudes que debe atravesar para conseguirlos. Si bien esta línea narrativa ingresa con pleno derecho dentro del género de la autobiografía, el tema plantea sin necesidad evidente el registro autobiográfico de un hombre que se dice que vive para escribir. *Underwood portátil 1915* comienza con el dato de que el escritor comenzó su carrera literaria con la escritura de un libro sobre perros, por lo cual la deriva hacia los perros tiene su justificación en el dispositivo autobiográfico, pero el foco en ese aspecto por sobre otros, y en un texto autobiográfico de pocas páginas, funciona como una fijación arbitraria que interrumpe el texto de modo inherente.

En “Condición de las flores”, que da nombre al libro homónimo, la historia de la escritura bellatiniana se ve interferida por referencias a diferentes especies de flores. Aquí la parábasis también es inherente, interna, porque el propio texto está ordenado en función de subtítulos (“Condición de las amapolas” por ejemplo) que encabezan los diferentes fragmentos. Así, se lee una observación sobre el trabajo de escritura y luego le sigue una comparación, por lo general inescrutable, con algún tipo de flor.

Tiempo de tulipán

El borrador del texto sólo pueden serlo las fotos desechadas, las hojas de contacto marcadas para indicar dónde debe haber una ampliación, las primeras impresiones que, una vez seleccionadas, serán colocadas de cierta forma para obtener determinado efecto. Y el tiempo de los borradores siempre es infinito. Perdido en el horizonte como un campo de tulipanes (15).

Estas irrupciones tienen un efecto más pronunciado en la medida en que no emergen en todos los fragmentos. ¿Cuál es la necesidad de estas flores interrumpiendo aquí y allá el discurso autobiográfico? ¿Es posible una lectura que otorgue sentido a este punteo de flores y perros interrumpiendo el flujo de una vida escrita?

Una propuesta de lectura proviene de las observaciones que Fredric Jameson hace del estilo escritural del filósofo Theodor Adorno. Según el crítico norteamericano, el ritmo de los ensayos adornianos, siempre con esa dificultad dialéctica y especulativa que los caracteriza, contiene una detención repentina que ilumina la oscuridad de las reflexiones, es una proposición que recuerda con claridad las buenas y viejas invectivas marxistas (“la ideología del capitalismo tardío”, “la expresión de la posición de clase del

gran capital”, etc.) y que aparece para cortar la cadena compleja e inextricable del discurso hegeliano de Adorno. Jameson se pregunta, con toda razón, sobre la necesidad de estas repetidas caídas en el “sociologismo vulgar”. Según Jameson, no están ahí por una debilidad teórica de Adorno, sino porque exponen la forma en que el límite constitutivo del pensamiento se inscribe dentro del propio pensamiento; es decir, tal referencia “de la sociología vulgar”

Apunta hacia una exterioridad del pensamiento –hacia el sistema mismo en la forma de racionalización así como a la totalidad en tanto un mecanismo socioeconómico de dominación y de explotación– que se rehúsa a la representación del pensador individual o del pensamiento individual. La función de la referencia impura, extrínseca, consiste, entonces, menos en interpretar que en censurar la interpretación en cuanto tal e incluir dentro del pensamiento el recuerdo de que él mismo es inevitablemente el resultado de un sistema que lo rehúye y que él perpetúa (Jameson *Marxismo tardío*, 57-58).

Estas referencias “de la sociología vulgar” puntúan e interrumpen el refinado análisis dialéctico, pero no en el sentido de una negación del mismo; ante bien, impiden que el análisis particular y escrito, caiga en la trampa de la identidad y confunda su forma limitada de reflexión, su condición de registro retórico, con la inalcanzable forma del pensamiento como tal. En otras palabras, esas referencias son recordatorios de que la escritura tiene un afuera y están ahí para evitar que aquélla se muerda la cola.

En el caso de las autobiografías bellatinianas, las interrupciones que generan las flores y los perros impiden un peligro de otro tipo: que el texto se confunda por completo con la autobiografía o, más bien, que la escritura se confunda con la vida, fusión que sería la ruina para la escritura, al menos en los términos planteados por el autor. La crítica dedicada al trabajo del autor (como la que aquí se presenta) ha leído estos textos como autobiográficos; si no completamente, al menos ha extraído datos que permiten llegar a conclusiones más cerradas con respecto a su obra: “En Bellatin todo elemento autobiográfico no es verdadero ombligo, y si es ombligo ha sufrido tales y tantas mutaciones a lo largo de su obra, que se ha vaciado de realidad convirtiéndose en pura pieza de ajedrez en el tablero de un refinado juego literario” (Martinetto “Subversión de la autoficción”, 175). Sin embargo, siempre lo hace con cautela, con rápidos recordatorios acerca del origen de aquellos datos, preocupada por no caer en la broma o la ficción del escritor. Estos cuidados con el sentido de la escritura deben derivarse de inmediato al escritor, cuyas interferencias de perros y flores también representan la cautela y el recordatorio de que aquello que se relata no es autobiografía ni literatura en su totalidad. Esto imprime una indecidibilidad total acerca de lo que se lee: falta el lugar de exterioridad desde el cual decidir qué se está leyendo. Esto es un efecto de lectura, le

sucede al lector, pero como dijimos, se debe trasladar el problema al autor, quien usualmente ya ha dado con la solución. Bellatin ha generado la posibilidad de circunscribir ese lugar desde el cual leerse como por primera vez, fuera de sus límites: le ha ocurrido en la escenificación exitosa de *Salón de belleza* según relata en “La destrucción...”, donde la obra “era casi igual [a su novela] pero en distinto orden, entonces no sabía qué iba a pasar, era como verlo a la distancia consiguiendo cierta *objetividad*” (“Entrevista a Mario Bellatin”, 4, el destacado es nuestro), y le ha ocurrido en sus primeros intentos en el teatro: “Mi recurso en *Black out* es estar presente en todas las escenas y no ver más de lo que veo. Pretendo ser *objetivo*” (Bellatin “Sólo sé hacer novelas”, 12, el destacado es nuestro). Esta objetividad es el efecto de estar fuera de la escritura, *junto a ella*, como ocurre con *Los cien mil libros de Bellatin* y que en sus textos autobiográficos parecería desaparecer por completo, en principio por estar involucrado en aquello que se dice. ¿Nos queda decir que esta es una escritura convencional, que el escritor aquí retorna a sus límites sin más? Con lo aprendido en la experiencia teatral, ejercicio con el cual Bellatin hizo escuela en la EDE, creemos que no es así, que por el contrario, la escritura no se queda en silencio y que deja huella de esa posibilidad de expansión ahora recortada. Como sucede con las frases de la “sociología vulgar” en Adorno, como Eugenio en “La destrucción de Salón de belleza”, las interferencias de perros y flores son el índice textual del afuera que no puede ocupar el autor, aquel afuera del que se aprovecha para leerse objetivamente, en las escenificaciones exitosas de su escritura. Constituyen la sutura, el remanente de un espacio inocupable: el que nos permitiría diferenciar escritura y vida. A su vez, no son mera representación pasiva de ese afuera imposible para esta escritura en particular, sino que también tienen una función activa al interrumpir la identificación dejando afuera varios peligros. Para el lector, son el recordatorio de que no puede fusionar vida y escritura autorales; para el escritor, son el recordatorio de que, a riesgo de terminar en un insensato circular de significantes que se muerden la cola, no habrá boda entre literatura y vida, o entre obra y pensamiento antes de la obra.³⁶

³⁶ En términos blanchotianos, es el peligro de que no haya “comunicación” de la obra: “La obra es en sí misma comunicación, intimidad donde luchan la exigencia de leer y la exigencia de escribir, combate entre la medida de la obra que se hace poder y la desmesura de la obra que tiende a la imposibilidad, entre la forma en que se capta a sí misma y lo ilimitado en que se niega, entre la decisión que es el ser del comienzo y la indecisión que es el ser del recomienzo” (Blanchot *El espacio literario*, 178).

4.6. Mario Bellatin y Felisberto Hernández: el Cardenal y el Tapacaminos contra los doctos

Este peligro de fusión entre literatura y vida tiene otro desarrollo conceptual en el problema de la representación literaria. Aquí Bellatin tendrá la guía de otro escritor. En el capítulo tres se pudo comprobar que la relación de Mario Bellatin con César Moro se daba en la forma de una contigüidad más vital, de hombre a hombre podríamos decir, en la que Bellatin ve en el moribundo al poeta surrealista que muere al borde de la sociedad limeña, cuyo final no es una fatalidad sino la consecuencia de una obra y de poder escribir los versos que quería en el mundo en el que efectivamente lo hizo. Puede concluirse con que Moro fue un *maestro* antecedente de aquellos que desfilaron por la EDE, que enseñó con su *vida ejemplar* a un joven Bellatin, “un joven desorientado y sin ninguna confianza en sí mismo” colocándolo “en relación directa con una serie de verdades grandes, contundentes a nivel mundial, que eran inversamente proporcionales a las miserias cotidianas, de todo tipo, que creo se siguen viviendo en una sociedad como la limeña” (Bellatin “Yo, creo, soy un señor que escribe”, sp). Y esto sin enseñarle a escribir: como en un “espacio paralelo”, como lo expresa Bellatin acerca de la experiencia en la EDE, Moro le enseña a *leerse por primera vez*. De esta manera, Moro antecede, también, a la experiencia de la puesta en escena exitosa de *Salón de belleza*, aquella que trastorna la palabra publicada de tal manera que la extraña para el propio escritor convirtiendo su obra, y a sí mismo, en extrañeza, lo cual le permite contemplarse fuera de sus límites.

Con Giuseppe Campuzano, Bellatin tiene, en primer lugar, la guía de aquel que reconvierte su cuerpo, su género, al mismo tiempo que divaga sobre las más complejas cuestiones filosóficas, en un proceso de transformación que le permite pensarse no sólo a sí mismo, a su imagen autoral, sino a su propia obra como un todo posible de ser recolectado al modo del Museo del filósofo-travesti y también transformado, travestido, a partir de nueva escritura. En segundo lugar, Bellatin tiene en Campuzano la guía del orquestador de milagros: el Museo, “esa misión tan fuera de toda lógica que hace posible que allí se establezca una suerte de hecho sobrenatural” (Bellatin “Tener a la mano...”, 11), será un caso ejemplar de aquello que Bellatin busca acorralar y generar en su escritura y en las consecuencias que esta tenga en otras prácticas artísticas.³⁷

³⁷ Con la palabra “guía” no señalamos un agente que haya afectado en Bellatin a partir de una producción artística que anteceda a la del escritor mexicano, en el sentido más general de una influencia. Antes bien, se piensa en el encuentro de un caso singular que da cuerpo a una búsqueda ya presente en Bellatin, pero

En esta línea, proponemos colocar *junto* a Bellatin a Felisberto Hernández, que aunque no estuvo presente en el trayecto vital de nuestro autor como sí lo estuvo Moro, nos permite repetir esa operación registrada y practicada por Bellatin: la emergencia de un maestro que nos saca de los propios límites. Proponemos, entonces, a Felisberto Hernández como guía o como *escena autoral*³⁸ para leer una etapa de la escritura de Bellatin, aquella que desde Flores (2000) plantea “la otra vanguardia: la fusión de géneros, la elaboración de apócrifos, los necios juegos posmodernos. [...] que incluye fotos, remeda los ready-mades, y se resuelve en un oscuro performance” (Lemus “La jornada de la mona...”). La impronta del Bellatin actual puede leerse bajo una dimensión más significativa a partir del prisma del escritor uruguayo, dejando de lado todo escrúpulo cronológico. Primero se debe señalar que hay menciones y citas algo ocultas a Felisberto Hernández, de modo que podemos matizar la arbitrariedad de la elección de semejante guía: en *El hombre dinero* (2014) aparece mencionado, pero es en *Biografía ilustrada de Mishima* donde Felisberto Hernández aparece de forma más omnipresente. Entre los diversos comienzos de aquella novela conservados en el Archivo Bellatin se encuentra uno que aparece encabezado con un epígrafe muy significativo que también encontramos en *Libro sin tapas* de Felisberto Hernández, publicado en 1929, en la misma posición textual. El epígrafe, que no aparece en la versión publicada de *Biografía ilustrada de Mishima*, reza: “Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él.” Si bien el epígrafe no prevaleció, sí puede leerse una mención a los

no siempre reconocida o consciente. En este sentido, el guía es un caso del *testigo* más fuerte y decisivo, que afecta principios estructurales de la escritura del autor.

³⁸ Arriesgo esta nominación para combinar la ejemplaridad de un escritor como forma de vida y aquella puesta en escena de *Salón de belleza* que entusiasmó a Bellatin. Además de Felisberto Hernández, también podría mencionarse a Juan Rulfo o José María Arguedas, ambos presentes en *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción* (2001). Tanto en el caso de Rulfo como en el de Arguedas, el tema es la presencia de campesinos y de indígenas desde una perspectiva no indigenista, esto es, desde una literatura que no ofrezca una retórica realista y representativa de esos pueblos que, por lo general, siempre son pobremente representados. En este sentido puede leerse en *Shiki Nagaoka* que Arguedas, poco antes de morir, sostenía que por medio de imágenes y pensamientos, “podía lograrse la existencia eterna en un universo poblado de palabras e ideogramas que darán como resultado la anhelada paz social” (*Shiki Nagaoka*, 38). Inmediatamente a continuación de esto, se relata la existencia de un libro “fundamental” escrito por Shiki Nagaoka que “no existe en ninguna lengua conocida”. El movimiento de Bellatin consiste en responder al anhelo de Arguedas y al de los indigenistas: no hay una lengua común entre los pueblos, por más que se llame a derribar los muros que los separan (Arguedas en “No soy un aculturado”), ni tampoco hay una retórica que pueda arrogarse la pretensión de representar a los pueblos. Aunque Bellatin contrasta aquí con Arguedas, lo hace en relación a la respuesta que da Arguedas, no de la pregunta, que se mantiene irresoluble. Puede decirse que todos los guías de Bellatin son *héroes de un problema sin solución*: en términos muy generales, César Moro es la pregunta de cómo escribir en condiciones adversas; Felisberto Hernández es la pregunta de cómo escribir sin representación literaria. Arguedas, entonces, sigue siendo su guía, no acaso de la respuesta, pero sí del problema o de la pregunta que persiste en Perú y en muchos países, y que puede resumirse así: ¿cuál es la lengua que por fin permita la comunicación entre los muros que nos separan?

“longevos anónimos” (Bellatin *Biografía ilustrada de Mishima*, 15), posible referencia a las *Tres novelas longevas* de Felisberto Hernández como a las “tías longevas”, personajes que aparecen en *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942). El epígrafe consigna de forma única el problema que analizamos en este capítulo: el funcionamiento de una idea de escritura como flujo similar al de la duración de la lectura, del pensamiento, de la vida misma,³⁹ pero constantemente suspendido por una *parte*, suplemento o sesión de escritura que reescribe la creación anterior. Esta es la razón para el encuentro entre estas dos *rara avis*. En Felisberto el material biográfico responde a una estética que conjuga el antiintelectualismo con la sensibilidad de los gestos corporales y las poses (Panesi *Felisberto Hernández*); además, el uso de este tipo de material se vuelve indiscernible de los textos más ficcionales, rasgo que recuerda mucho a Bellatin. El escritor mexicano, que comparte cierto desdén por la crítica literaria, continúa su cruzada por un libro que se sostenga por sí mismo en un mundo donde el reenvío es la regla: en este sentido, al recurso autobiográfico se pueden sumar los milagros o “puntos de lo insólito” como interrupción del reenvío convencional, ruptura con la comunicación o coto a las explicaciones metatextuales de la crítica.

En su análisis de *Por los tiempos de Clemente Colling*, de 1993, Jorge Panesi distingue los rasgos de una *estética encarnada* en uno de los personajes de la novela, Petrona, que coinciden con los sustentados por la literatura de Felisberto: el antiintelectualismo; la intuición estética en consonancia con los planteos de Bergson—; el elemento risible o paródico; la sinceridad; los gestos corporales y las poses; la literaturización de la memoria como un antibiografismo; cierta actitud de venganza frente a la cultura canónica y la estética como ética. El “anti-intelectualismo” o “a-teoricismo” coinciden con cierta vitalidad del personaje Petrona que “tiene la frescura de no haber sido interferida por ninguna teoría estética” (Hernández, citado por Panesi, 80). Dejando de lado todo intento de rigor sociológico, Panesi se limita a identificar una subjetividad tironeada por dos principios estéticos a los que puede pertenecer: uno viejo, “señorial”, al que no pertenece objetivamente, y otro nuevo, “mamarracho”, al que rechaza quizá por sentirlo cercano. Lo nuevo, lo material y la fragmentación aparecen como los predicados de lo que se vende. La pregunta de Felisberto es: ¿Qué rasgos debe asumir su literatura,

³⁹ En términos similares Rancière define la literatura pura en el contexto del simbolismo francés: “la literatura llevada del estado del lenguaje figurado al de lenguaje directo del pensamiento [...] el lenguaje en su adecuación a los ritmos primeros del pensamiento, a los trayectos y las velocidades de su movimiento antes de que se fije en un discuso que designe, instruya o desuzca” (*La palabra muda*, 193).

o cómo debe asumir estos rasgos de lo vendible, para que su literatura se venda pero no caiga en la chabacanería que rechaza todo lo nuevo, pequeño y sucio? Para esto, se apela a un fundamento que se sostenga entre la veleidad de las estéticas y de las teorías que sirven “para justificar cualquier cosa” (Felisberto, *Obra incompleta* 145). Este fundamento es la familia y los lazos sociales más inmediatos, que constituyen el material del género autobiográfico que Hernández explota. Sin embargo, me interesa destacar el aspecto positivo del “a-teoricismo” en Felisberto Hernández, que no es el simple rechazo a las teorías estéticas o al pensamiento abstracto, sino la búsqueda de algo sólido, de un fundamento, de algo real, tanto en la veleidad de las estéticas y de las teorías que sirven “para justificar cualquier cosa” como en aquella que por otro lado ofrece el mundo social.

Bellatin se encuentra con Felisberto Hernández en este punto, donde intenta responder al mismo problema o, por lo menos, a uno similar. Las entrevistas a Mario Bellatin terminan por constatar un punto importante para el escritor: la inmanencia de la escritura, el libro que se sostiene en sí mismo y que no vehiculiza ideas extraliterarias.

Tienes que ir por donde tu propia escritura te lleve, y mientras menos prejuicios tengas, mientras menos ideas preconcebidas, saldrá un producto más interesante incluso para el autor mismo, quien utiliza la escritura como mecanismo de exploración para encontrar ciertas verdades que no encontraría de otra manera, las cuales la sociedad, la vida, el mundo cotidiano no permiten reflexionar acerca de lo que no se puede decir, de lo silencioso, por eso hay que escapar a toda costa de lo que es literario y lo que no lo es, o de los géneros, para encontrar la mejor manera de expresar lo que se tenga que decir (Bellatin “Escribir está por encima de todo”).

La escritura, tanto más si se la toma en sí misma, es el fundamento, la respuesta que Bellatin ofrece a un problema para el cual Felisberto Hernández tiene como réplica la utilización más consciente del registro autobiográfico. Las «veleidades» del mundo y de sus saberes dejan dos caminos: la paralización o verificación ad infinitum de los lugares ya preexistentes, o la creación, en colectividades cada vez más diferenciadas, de trayectorias cada vez más individualizadas de los sujetos, ante las cuales las instituciones están siempre en falta (Laddaga *Estética de la emergencia*). Ya sea con la autenticidad “memorialista”,⁴⁰ que tiene su impulso en lo real de una vida, o en la autenticidad escritural que avanza a partir de lo real de lo escrito, estas trayectorias constituyen una *teoría*, una racionalidad que sigue pensando allí donde parece que no lo hace, en la literatura pero también en el proceso de su construcción, respondiendo a sus condiciones de posibilidad antes de plantearse en una poética o manifiesto poético. En otras

⁴⁰ Luz Rodríguez Carranza (2009) ha identificado en ciertas novelas, y en su recepción crítica, el vínculo entre “indiferencia” y “verdad o autenticidad”.

palabras, se trata de comenzar a escribir sin premeditación ni planificaciones, como Felisberto Hernández quien se lanzaba sobre la hoja construyendo una geografía de escrituras que luego, en un segundo momento, *constituirán* al escritor.⁴¹ Como señala Debray-Genette

Los escritores contemporáneos tienen, en efecto, la desventaja de la conciencia crítica, de la hiperteorización sobre la que se asienta la literatura actual. Tienen tanta práctica de su teoría que ya no les queda lugar, por decir así, para la teoría de su teoría, sino sólo para la práctica de su práctica (Raymond Debray-Genette “Génétiq ue et poétique”).⁴²

La “práctica de su práctica” significa el despliegue sintagmático de la escritura: la “escritura para seguir escribiendo” de Bellatin, la gestación de una literatura y su recolección para una escritura más. En Felisberto Hernández, “escribir para seguir escribiendo” tiene otra formulación: hay que escribir para adelante, la escritura puede ser torpe a veces, en su “avance sin certezas”, pero hay que comenzar (así lo refiere en “Juan Mendez o Almacén de ideas o Diario de pocos días”). Giordano (*La experiencia narrativa*, 38) lo refiere de este modo: “Narrar, en Felisberto, es avanzar sin certezas, sin saber del todo (e incluso sabiendo poco) cuál es el sentido de la marcha”. Y narrar también es distracción si no quiere condenarse uno a la inercia de la pura memoria: “Distraerse es dar lugar, entre las palabras, a la ocurrencia de lo sorprendente, lo imprevisible, aquello que a cualquier conocimiento (filosófico, psicológico o literario) se sustrae” (Ibíd em). En todo caso, escribir como “práctica de su práctica” es la apuesta por el espacio propio cuando cualquier conocimiento (filosófico, psicológico o literario) reenvía paradigmáticamente a sus propios referentes y supuestos (y por espacio propio me refiero a algo bien literal: a comenzar a escribir sin mucho margen para la premeditación consciente). Lo real de *lo pasado* en Felisberto, o la búsqueda de un libro que se sostiene a sí mismo en Bellatin, constituyen este gesto de anular la injerencia de los “a prioris”,

⁴¹ Blanchot recuerda la anomalía de la actividad literaria según la cual el escritor deviene como tal sólo en presencia de la obra, la cual a su vez no es tal sin un escritor que la escriba. “A decir verdad, nunca se podría superar este problema si el hombre que escribe esperara de su solución el derecho de ponerse a escribir. ‘Precisamente por ello —observa Hegel— debe éste empezar inmediatamente e inmediatamente pasar al acto, sean cuales fueren las circunstancias, y sin pensar más en el principio ni en el medio ni en el fin’. Así rompe el círculo, pues las circunstancias en que se pone a escribir son a sus ojos lo mismo que su talento y el interés que en ello encuentra, el movimiento que lo lleva adelante, lo incitan a reconocerlas como suyas, a ver en ellas su propio fin” (Blanchot, *De Kafka a Kafka* 15).

⁴² “Les écrivains contemporains ont en effet le désavantage de la conscience critique, de l’hyper-théorisation sur laquelle se fonde la littérature actuelle. Ils ont une telle pratique de leur théorie qu’il ne leur reste pour ainsi dire plus de place pour la théorie de leur théorie, sinon pour la pratique de leur pratique” (Raymond Debray-Genette).

las polvaredas teóricas y presupuestos literarios. Sin embargo, el *a-teoricismo* de los dos escritores (no anti-teoricismo), no es un simple rechazo, sino una respuesta o solución positiva (inventiva) a este proceso de homogeneización pero también de diversidad del mundo moderno. Lo más difícil es escribir,⁴³ no por la tarea en sí misma, sino por las condiciones de posibilidad que no faltan, sino que sobran: como dice Raymond Debray-Genette, la “hiperteorización” es más problemática que provechosa. Las *soluciones* que presentan los escritores parecen partir de un fundamento, de algo auténtico, único a priori entre la diversidad de mundos y presupuestos literarios, única limitación para no tener ninguna otra.

El escritor uruguayo buscará liberar la narración de toda posible mediación o representación literaria, acercándose a aquello que Bellatin pensaría más tarde como “la literatura como un arte más”. “El tacto con el público, componer con el nuevo material de la palabra hablada, con *la ilusión de tocar resortes misteriosos*.” Esto dice Felisberto en una de sus cartas (Díaz *Felisberto. Vida y obra*, 57) y que según José Pedro Díaz, anuncia el pasaje del concertista-conferenciante al escritor. La necesidad de ser escritor es algo que, según su biógrafo, “agobia” a Felisberto. Digamos que ya es escritor y el agobio es la dificultad exterior para concretar su noción. “[...] no se te ocurra que quiero hacer composición literaria; precisamente quiero hacer todo lo contrario, quiero abandonarme encima del papel, sacarme esa prevención y hasta no tener el trabajo inhibitorio de escribir o expresar”. Dice en carta a Amalia Nieto (58). Puede apreciarse que el límite que impide aflorar al escritor es interno además de externo. Sin embargo, aparece configurado en términos *teóricos*: esta aprehensión que sufre el escritor tiene todas las formas de una crítica a la representación literaria. Más adelante dice: “Sería imposible escribir todos los pensamientos que cada cosa me provoca *y precisamente*, el trabajo de síntesis bastante falso e incompleto que hay que hacer al referirse a los pensamientos que uno tiene de esa cosa, *ése es* el trabajo angustiosísimo que al principio no podía decirte” (ibid. los destacados son de Felisberto). El desasosiego ante el gran salto

⁴³ En *Underwood portá til. Modelo 1915*, se lee: “Soy Mario Bellatin y odio narrar, apareció publicado en cierto diario hace algún tiempo. El hecho de ser escritor está más allá de una decisión consciente que hayapodido ser tomada en un momento determinado, continuaba la nota. No recuerdo, exactamente, cuándo nació la necesidad de ejercer esta actividad tan absurda, que me obliga a permanecer interminables horas frente a un teclado o delante de las letras impresas de los libros. Y eso, que para muchos pudiera parecer encomiable y hasta motivo de elogio, para mí no es sino una condición que no tengo más remedio que soportar”.

o cambio de actividad “significa un compromiso más hondo”: “va a dejar de ser *el intérprete* de una música, para ser *el creador* de un texto: ahora simplemente deberá escribir *su obra*”, dice Díaz (59, el destacado es original). Aquí parecen coincidir interpretación musical y representación literaria: Felisberto expresa una por la otra. Define la angustia por la imposibilidad de escribir en términos que apuntan al más viejo de los problemas de la teoría literaria, la representación. Acaso en música, la otra pata artística del escritor, este problema no aparecía, no se manifestaba por las características propias de ese arte, pero en la escritura debe usar símbolos, y Felisberto quiere, al menos en esta etapa, escribir y hacer lo que hacía en el piano o en las conferencias: tocar los resortes misteriosos (Díaz 57).

La ilusión de “tocar resortes misteriosos” apunta a una escritura inmediata, rápida como el pensamiento mismo, y los diferentes sistemas taquigráficos que ensayó son elementos que apuntan en esa dirección. Es una tentación presente en Bellatin, aunque bajo otras formas: cuando afirma la posibilidad de escribir por otros medios, otras artes, cuando vincula vida y escritura. ¿Cuál es el peligro? Es el peligro de que en la búsqueda de elidir mediaciones, presupuestos y lugares comunes literarios, se tome a la escritura como *una mediación más*, que opaca la posibilidad misma de un arte coreográfico que sea significativo por sí mismo.⁴⁴ En Felisberto Hernández, está la fuerte atracción de la música; en Bellatin, la escenificación, el autor en relación con su escritura, o ciertas tendencias performáticas. Pero ambos escritores sortean el peligro porque en el proceso creativo de ambos anida otra dimensión: la formación hacia el interior de esas tierras de la escritura de pequeños hallazgos, lapsus, que no están en el pasado, sino que emergen con el mismo proceso (presente) que busca llegar a ese pasado.⁴⁵ En términos de Blixen

⁴⁴ En el contexto filosófico de los años 60 en Francia, Gilles Deleuze también insistía con sus genealogías de filósofos que se oponían a la mediación o la “representación”, y que ponían la filosofía “en acto” (Deleuze *Diferencia y repetición*, 31-32). Se trata, por el contrario, de producir en la obra un movimiento capaz de conmover al espíritu fuera de toda representación; se trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposición; de sustituir representaciones mediatas por signos directos; de inventar vibraciones, rotaciones, giros, gravitaciones, danzas o saltos que lleguen directamente al espíritu. Esta es una idea de hombre de teatro, de director de escena que se adelanta a su tiempo. La cita podría hacerse extensiva a Bellatin y a Felisberto Hernández: éste último, vale la pena recordarlo, estaba influido por la filosofía de Henri Bergson, uno de los maestros de Deleuze.

⁴⁵ En el caso de Bellatin deben añadirse aquellos elementos que, como *buenos accidentes*, suspenden el peligro de que la literatura se fusione con la vida o, más concretamente, *hable al autor* mediante algunas formas de lo biográfico. Felisberto está más cerca conceptualmente (y temporalmente) de aquella noción de archivo de las ciencias de la naturaleza que creían que la archivación de las fuerzas de la naturaleza podría devenir en una realidad sólo si los métodos (mecánicos) de registro fueran tan efectivos que permitieran eludir la representación simbólica, de modo que el lugar otro, en última instancia, el tiempo mismo, fuera inducido a crear su propio archivo (Spieker “El gran archivo”, 21).

(“Felisberto y una media ilusión”) la de Felisberto es una “literatura como proceso de autodescubrimiento” que “pone en contacto el arte y la vida con recursos diferentes (la forma diario, la conferencia, la sintaxis del habla, el narrador memorialístico, el autoficticio...)”. A partir de una lectura de Raul Antelo, hemos definido esta lógica escritural como “atolondrada”, porque avanza sin preparación alguna para generar el “malentendido, esa parte del sin-sentido que flota junto al sentido” (“Como poesía, como filología”, 362), así como para encontrar esas misteriosas tierras de la memoria felisbertianas. En términos bellatinianos, encontramos esto mismo en su pulsión por escribir (sin escribir) y en aquellos milagros de los cuales su escritura es capaz. En este esquema entra en funcionamiento lo que Bellatin llama en ocasiones la “no-memoria”:

Estoy trabajando con mi no-memoria, con la no-memoria propia, típica, del escritor. El escritor que no recuerda nada, el escritor que precisamente necesita no acordarse de nada para poder crear, para poder tener vacío ese espacio y poder reconstruirlo constantemente, y poder encontrar facetas que nosotros, desde nuestra racionalidad memorística, a veces somos inferiores a nosotros mismos si es que buscamos en ese vacío unas nuevas formas de creación (Bellatin “La memoria en *Salón de belleza*”, segundo 1852).

Este trabajo con la no-memoria como condición de posibilidad de la propia escritura en Bellatin tiene su resonancia en Felisberto Hernández, sólo que el escritor uruguayo define el mismo *núcleo racional* de su proceso creativo como escritura de “lo otro”. La no-memoria, el olvido de lo ya escrito, tiene como consecuencia el repetir una escritura; escribir “lo otro” en Felisberto Hernández implica escribir más, escribir todo lo racional para que emerja en algún punto lo irracional, lo otro, que siempre está, por lo que su emergencia es una reemergencia, una repetición.⁴⁶ En este sentido, una idea de “lo otro”, o de *alteridad*, podría pensarse de manera literal en algunas novelas de Bellatin a las que nos hemos referido, como por ejemplo en *El libro uruguayo de los muertos*, pero va más allá de esa literalidad y afecta no sólo a la noción de novedad, sino que se convierte en un verdadero credo estético para las dos *rara avis* aquí consideradas.

De ese modo, y aunque de manera diferente a la de Mario Bellatin, Felisberto Hernández también coloca al lector ante la necesidad de leer creando la obra. Existe una exigencia similar al lector, pero esta vez hecha por “una literatura que busca palabras

⁴⁶ Al comienzo de *Por los tiempos de Clemente Colling*, Felisberto condensa su propuesta *atolondrada*: “Además tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es, acaso, fatalmente oscura: y ésa debe ser una de sus cualidades. Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro” (*Obras completas I*, 138).

sencillas para avanzar sobre ‘territorios’ que solo existen después de que fueron dichos” (Blixen “Felisberto y una media ilusión”). En este sentido, vale la pena constatar los dictámenes de dos críticos de la obra felisbertiana. Según José Pedro Díaz, biógrafo del escritor uruguayo, *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de la memoria* (1965) “podrían ser considerados partes de un solo libro mayor que se titulara como el último de ellos: *Tierras de la memoria*, ya que la creatividad de Felisberto Hernández aparece allí como elaboración y análisis de sus propios recuerdos” (“Introducción”, 8). Por su parte, Emir Rodríguez Monegal, un crítico refractario a la propuesta felisbertiana, decía acerca de *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y el relato *Las dos historias* que “pensando bien las cosas se afirmarían que ha publicado, en tres momentos diferentes, tres fragmentos de una sola narración [...] parcialmente autobiográfica” (*Obra selecta*, 3). Dos críticos de signo diverso con respecto a la valoración de la obra de Felisberto Hernández coinciden en una misma evaluación. Esto nos ofrece un punto seguro, veraz, con respecto a la escritura felisbertiana, y corrobora la pertinencia de nuestro cotejo con Bellatin: Felisberto Hernández recomienza su impulso de escritura una y otra vez, y desgaja fragmentos como *parte* de un libro mayor no realizado pero pensable. Acaso también un libro imposible, como el *Libro de los Orígenes* de Bellatin: su no realización es condición de posibilidad para la libertad de la escritura y la existencia de esos fragmentos.

Para concluir sobre este encuentro de *rara avis*, añadiremos algo sobre ese dispositivo atolondrado, creador de nuevos territorios, que fue la EDE, pero desde la perspectiva de Felisberto Hernández. Porque la cuestión de este aprendizaje de una disciplina yendo a otros territorios se vuelve interesante si volvemos a Felisberto Hernández y comprobamos que, en una especie de *plagio por anticipado*⁴⁷ a Bellatin, él mismo fue un alumno en este mismo sentido, ya que fue discípulo de estas mismas figuras extraliterarias. El escritor uruguayo se rodeó de Waclaw Radecki (psicólogo), Carlos Vaz Ferreira (filósofo), Joaquín Torres García (pintor), Alfredo Cáceres (psiquiatra) quienes, en palabras de Blixen (“Viaje y escritura”), “fueron reconocidas figuras tutelares, que no

⁴⁷ La idea de *plagio por anticipación* es de Pierre Bayard, psicoanalista francés y profesor de literatura. Bayard argumenta, a partir de una obra poco conocida de Guy de Maupassant que tendría rasgos proustianos, que Maupassant habría plagiado a Proust, quien escribió tres décadas después. El fragmento en cuestión es una formulación del episodio de la magdalena y está fuera de sincronía con el resto de la obra, lo cual le lleva a decir a Bayard que Maupassant habría plagiado a Proust, como si hubiera podido asomarse a lo que estaba por venir y lo citara en un fragmento (Zizek *Menos que nada*, 615-617).

enmarcaban el ‘territorio’ a crear: lo abrían”. En el prólogo a *Viaje a Farmi* el propio escritor se refirió a esta misma condición de pupilo de múltiples usos:

Me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio. Y aquí se encuentran mi filosofía y mi arte. Soy un espectador ávido, extrañado –y otros calificativos o matices que ahora no tengo ganas de buscar– aun en los momentos en que la acción es furiosa, complicada, etc. Siempre me estoy dejando conceptuar. No sólo me gusta viajar por distintas ciudades, sino por artes y ciencias. Tal vez sea como el pato que no vuela ni corre ni nada. Entonces diré que he sido un pato alegre algunas veces y un pato triste otras. Algunos me deben creer un pato extraviado. Y es que a veces me siento inefable en mi extravío. Algunos amigos filósofos llaman a este pato con ellos y le sugieren que no abandone el pensamiento filosófico. Algunos literatos llaman a este pato con ellos y le sugieren el terror que les inspira el drama del pensamiento, y a veces lo consideran algo peor, y a veces desean justificarse más o menos en block, ante lo que no han visto. Algunos amigos filósofos y literatos corren a este pato para la música, diciéndole que allí está su vocación, sus condiciones, su vena. Y viceversa le ha ocurrido con algunos amigos músicos. Pero todos, desde su punto, creen que lo ven todo. Y esto es cierto, porque cada cual ve todo con lo que tiene. Por fin diré que tengo algunos amigos que toleran y hasta sienten curiosidad por los ritmos y los elementos heterogéneos que desfilarán y se transforman en la secuencia de mi realidad (*Obra incompleta* 40-41)

Esta condición de “Pato” *desubicado* de Felisberto, ya destacada por la crítica, no es algo meramente psicológico; es una condición estructural de su identificación como autor o escritor, que comienza en los tiempos de producción del uruguayo. El *Libro sin tapas* equivale a la pregunta por el ser del Escritor, que en Bellatin, coincide con la pregunta de cómo debe vivir el escritor para poder seguir escribiendo y que surge justo en este punto, cuando se han abstraído todos los atributos que le permiten a un escritor recibir su nombre, del mismo modo que, para Marx, en la sociedad capitalista se abstraen los rasgos que definen al trabajo, el cual pasa a ser abstracto, puro: en el caso del escritor tenemos sólo un hombre que escribe, donde lo más concreto de la actividad de escribir coincide con la forma de vida más abstracta de todas, el escritor. “Sólo soy un señor que escribe” dice con sorna Bellatin (2013). En este punto, cuando el interés de Bellatin por esa pregunta tiene como respuesta la escritura de biografías de escritores o artistas, surge la figura de Felisberto Hernández quien vivió personalmente la pregunta no sólo en la lucha económica por sostener la actividad concreta de escribir, sino por lograr identificarse con la figura de Escritor, por ser escritor, por alcanzar la recepción “socialmente necesaria”, en palabras de Marx, que le proporcione el nombre de escritor.⁴⁸

⁴⁸ Y será en la Cuba revolucionaria, nada menos, en la experiencia de vivir allí, donde a Bellatin se le presenta la posibilidad de ser escritor, de pensar en el ser escritor como actividad socialmente legítima. En 1987 viaja a ese país con una beca para estudiar guión cinematográfico en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. “Lo que me llamó la atención fue el serio compromiso de los autores con su obra. Totalmente radical, profesional y serio. Excluyente de cualquier otro tipo de actividad. Esa actitud me motivó y contribuyó a aclarar las dudas que tenía con respecto a lo que quería estudiar:

La condición de “pato desubicado” no es meramente psicológica entonces, sino que es real y debe ligarse al *Libro sin tapas* de Felisberto Hernández cuyo valor como “ocurrencia” debe ser disminuido y debe dársele un estatus de novedad y provocación conceptual como lo tuvo el mingitorio de Duchamp. Es el nombre de un problema, de un límite: ¿qué es ser escritor?, más específicamente, ¿qué es ser escritor cuando falta la consistencia que da la premeditación y sólo queda el acto puro de escribir? La respuesta a esta pregunta planteada por Felisberto Hernández es la que busca Bellatin, que además de su obra, nos está dando un Felisberto *porvenir*. Porque si planteamos a Bellatin como pretexto del escritor uruguayo, podemos ensayar, por ejemplo, un *Felisberto performático* cuyo trabajo con el cuerpo se nos vuelva más discernible a partir de las experiencias de Bellatin. “Tocar los resortes misteriosos” adquiere todo un nuevo sentido. Y aquello que en Bellatin se vincula a todas las estrategias para desajustar y “sostener la mirada del lector”, a su presencia en sus intervenciones extraliterarias, echa luz sobre cierta dimensión que en Felisberto se manifiesta en el constante foco sobre el “consumo y recepción inadecuados” del arte, según subraya Panesi (11), en esa indagación felisbertiana en el entorno cuando convierte un comportamiento cotidiano en algo excéntrico.

En el cuento “Mi primer concierto”, de 1947, relata que ante la oportunidad de tocar el piano en público por primera vez en su vida, visita el teatro donde se realizará el acto y dice: “se me ocurrió por primera vez ensayar la presentación de un concierto en lo que él tuviera de teatral” (303), a lo que le sigue un ensayo de cómo entrar al escenario, el uso de las manos, el saludo al público, etc. No se trata, entonces, de imponer una dimensión que no existe en los hechos en Felisberto Hernández, sino que está latente, de modo virtual, en su literatura y, como vimos en la carta a Nieto, en su reflexión.

guión de cine o hacer literatura. Allí afronté seriamente la disyuntiva: o soy escritor o no soy nada (Bellatin “Chino de risa”, 8).

5. Materiales para futuros trayectos sobre el *territorio Bellatin*

En el presente capítulo se leen recientes producciones del autor que si bien son novedosas contienen un nexo con escritos anteriores. La estrategia de lectura es la del propio autor: se adjunta un texto o puesta en escena recientes para dilucidar obras leídas en capítulos anteriores. Pudo verse que Bellatin reescribe, glosa y añade nueva escritura en torno a *Poeta ciego*, *Salón de belleza*, *Efecto invernadero* conformando unidades textuales donde integramos aquellas obras y nuevas escrituras derivadas pero independientes. Como fue en aquel caso, buscamos acorralar el nexo, sea continuo o discontinuo, la frontera que hace o deshace el sentido entre esas producciones. Para esto, entonces, sumaremos *Bola negra el musical de Ciudad de Juárez* (2013), *Las dos Fridas* (2008) y *En tu casa habita otro inquilino* (2013) a aquellas unidades textuales, como nuevos documentos que consignamos a un hipotético estado de archivación de las obras consideradas en primer término. La identidad del artista en *Las dos Fridas* se hace parte de aquella unidad textual empezada en *Efecto invernadero*; la imposibilidad de decir la violencia en *Poeta ciego* resuena otra vez en *Bola negra el musical de Ciudad de Juárez*; y el relato *En tu casa habita otro inquilino* nos devuelve al *otro*, el testigo como instancia de constitución escritural que se dejó ver en los intersticios de *Salón de belleza* y sus puestas en escena.

5.1. *Las dos Fridas*: anacoluto de lo real

La escritura de biografías ha interesado por mucho tiempo a Bellatin, especialmente en los años 2007, 2008, 2009, años de publicación de *El gran vidrio*, *Las dos Fridas* y *Biografía ilustrada de Mishima*, respectivamente. El trabajo marcadamente ficcional con el género biográfico, ya no sólo autobiográfico, fue acompañado por una escritura que acudía cada vez más a la diseminación de elementos autobiográficos o biografemas del propio autor (Gras “La postfotografía como estrategia”, 192), mientras que se ponía en cuestión el género desestabilizando sus leyes más fundamentales. El ejemplo más conocido y citado es el de *El gran vidrio* (2007), cuyo subtítulo es “Tres autobiografías”, que corresponden a un mismo biografiado en una negación deliberada de una de las posiciones excluyentes para la autobiografía sostenida por Philippe Lejeune: “para que haya autobiografía (y en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del *autor*, la del *narrador* y la del *personaje*” (52, el énfasis es del original).

En este sentido, Bellatin apuesta a sostener esta identidad entre autor, narradores y personajes heterogéneos: el primer relato es el de un niño cuyos testículos son exhibidos por su madre a cambio de regalos, el segundo es el de un escritor que reflexiona acerca de las contradicciones entre su vida religiosa y su vida personal, y el tercero, el de una niña que baila vestida de marioneta para evitar el desalojo de su familia y que a la vez se presenta como el escritor Mario Bellatin.¹

Las dos Fridas (2008) es un caso particular de estas biografías porque hace funcionar esta disrupción que, en la forma del suplemento impertinente o del *milagro*, el escritor busca precipitar sobre expectativas y convenciones literarias. El relato se presenta como una biografía de Frida Kahlo y es narrada por el escritor Bellatin en una especie de *road movie* que finaliza con el encuentro de una doble de su biografiada. Esta escritura surgió, se nos dice en el relato, como un encargo de una editorial que requería una biografía de la artista para lectura de jóvenes de escuelas secundarias. La biografía comienza, entonces, con el relato de la propia reunión del escritor con los editores que le encargaron la tarea. El escritor señala que es la primera vez que escribe en condiciones que contradicen su forma de escribir:

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 (Bellatin *Las dos Fridas*, 4).

El problema con este encargo será doble: primero está esa molesta meta inicial que determina desde el comienzo la escritura, y que la posicionaría en un medio para un fin ajeno, algo inaceptable para la práctica escritural como la piensa el autor; en segundo lugar está el personaje de Frida Kahlo y ese enorme e indiscutible lastre cultural y comercial que vuelve amnésico el valor de la artista (“¿Será que una persona, en este caso Frida Kahlo, puede terminar desapareciendo, por un exceso de interpretaciones que se hagan sobre ella?” (13))². Para sortear estos problemas, Bellatin se encomienda a dos

¹ Como se señaló al comienzo, la órbita de novelas a las que nos referimos son, además de *El Gran Vidrio*, *Las dos Fridas* y *Biografía ilustrada de Mishima*, publicadas en 2007, 2008 y 2009 respectivamente. Las fechas dejan ver un continuum en la reflexión del escritor. No obstante, no debe olvidarse que los elementos ya aparecen bajo otras sobredeterminaciones en obras anteriores, como la biografía de artista en *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción*, publicada en 2002.

² En esta línea, podría argumentarse que el propio Bellatin también participa de este exceso de interpretaciones: además del libro que nos ocupa, publica en 2009 *Demerol sin fecha de caducidad* editado junto a otro volumen con fotografías de Graciela Iturbide, *El baño de Frida Kahlo*. Este proyecto literario y fotográfico se da en el marco de la apertura del baño privado de Frida Kahlo en 2004, espacio que estaba vedado hasta entonces. Para su reapertura se invitó a la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide con la

estrategias que forzarán la escritura para que salga del juego endógeno y avance sobre un material heterogéneo. Una consiste en el uso de una cámara fotográfica estenopeica, un artefacto de madera especial, que lleva a la casa de la artista para realizar fotografías que ofrezcan, luego en el revelado, un resto no asimilado por la cultura popular, algo no captado por los biógrafos. De este modo, el itinerario que realizará el escritor para la escritura de la biografía será ilustrado, o más bien interrumpido, por fotografías de ese mismo trayecto. Estas imágenes van acompañadas, a su vez, por una línea “mística”: es la interpretación del propio escritor sobre aquello que relata, es cierto horizonte de sentido que vincula esa multiplicidad de espacios y temporalidades de la cual la evidencia más clara será el descubrimiento de que existe una Frida *viva*.

Aquí aparece la otra estrategia: Bellatin buscará en el conjunto de la *doxa* acerca de la pintora alguna fisura que subvierta desde adentro ese mismo espacio. Y lo hará, no a partir de las fotografías propias, sino de una fotografía ajena y de segunda mano. Según relata él mismo, para comenzar pidió a los editores una fotografía de Kahlo que luego hizo circular vía mail entre sus conocidos, para que le remitieran información sobre “la mujer” (4) (así la llama primeramente). Obtuvo las respuestas que esperaba: todos aportaron información conocida, salvo alguien que reconocía a la mujer como una vendedora en un puesto del mercado de un cierto poblado mexicano. “La información que recibí sobre la supuesta existencia de Frida Kahlo trabajando en un puesto del mercado no parecía creíble; sin embargo, estaba intrigado por la idea de que alguien pudiera seguir viviendo a pesar de su muerte” (7).

intención que dejara un testimonio fotográfico de todo lo encontrado en dicho lugar. En diálogo con el trabajo de Iturbide, el texto de Bellatin transforma a Frida Kahlo en “frida kahlo”, quien pinta cuadros que llevan por título *Salón de belleza* e idea acciones artísticas como un “congreso de dobles de escritores”, todos proyectos y novelas pertenecientes a Bellatin, con lo cual el escritor mexicano “le atribuye al personaje su propia exploración sobre la figura del autor y su relación con la obra” (Rocca “La insoportable levedad”, 132). Dicho esto, habría que analizar con mayor detenimiento si esta relectura creativa, y anacrónica en el sentido de Didi-Huberman (2011), contribuye o más bien contraría la circulación banal de la figura de Kahlo.

Es en este sentido que debe leerse el título del relato, que primeramente remite al nombre de una obra muy conocida de la pintora mexicana: *Las dos Fridas*, donde dos representaciones de la artista se toman la mano, compartiendo tanto una banca como una arteria, sus corazones expuestos aludiendo al sustrato biológico debajo de la múltiple experiencia de vida (Figura 1). La gran diferencia consiste en la vestimenta: una de las Fridas viste un atuendo colonial, mientras que la otra usa vestimenta indígena. Dos Fridas parecen apuntar a dos



Figura 1

México, unidos por el flujo de sangre que rebalsa y mancha el vestido blanco de la figura de la izquierda. Sin embargo, el “dos” propuesto por la biografía de Bellatin funciona como índice de la multiplicidad: que haya una Frida viva significa, en realidad, que Frida “para algunos está muerta y viva para otros” (16), multiplicidad mística que resurge en el sueño que tiene Bellatin en las vísperas del viaje, cuando tuvo la “sensación de estar presente en varias realidades al mismo tiempo” (15). O podemos señalar directamente que la propia existencia de una Frida viva “tiene que ver con determinado pensamiento místico, el cual afirma que la realidad es inmanente y se viven en simultáneo todos los tiempos y todos los espacios” (7)³. Es así que el biógrafo Bellatin emprende una “composición por trayecto”,⁴ una travesía hacia Frida Kahlo que coincide con el encuentro de elementos que forman parte de la biografía de la artista, pero que se hallan diseminados en el camino, desfamiliarizados, alterados, y en mixtura con datos biográficos del propio escritor mexicano. En este sentido, Bellatin puede vincular aspectos de la vida de su abuelo con la artista, o preguntarse cuál hubiera sido la reacción de aquella al saber que a 200 kilómetros de su casa se ubicaba una comunidad fascista. Los signos de Kahlo aparecen a veces muy subrayados: el abuelo construyendo una plaza

³ *Las dos Fridas* vuelve a duplicarse en *El libro uruguayo de los muertos* (2012): a partir de la página 97, la biografía sobre la pintora mexicana recomienza con pequeñas modificaciones.

⁴ Este concepto fue introducido en el capítulo 3 de la presente investigación, pero lo recuperamos. Nicolas Bourriaud sostiene que el viaje es la matriz visual o principio de composición de diversas experiencias artísticas actuales, paradigma que incluye la globalización, la banalidad del turismo y la irrupción de la computadora en la vida cotidiana que comenzó en los 80 pero que se afianzó en los 90. Todo un conjunto de prácticas que, dice Bourriaud, determinó los modos de representación y de pensamiento: una *composición por trayecto* (*Radicante*, 133-134).

para la jaula de un conejo utilizando una hoz y un martillo que aluden a la ideología de Frida, el uso de un *piolet* por parte de la abuela del escritor para matar los conejos que apunta, quizás, a la forma en que murió Trotski, asesinado en una residencia cercana a la de Kahlo, en cuya casa de Coyacán había vivido el líder soviético, por dos años, desde su llegada a México. Los toques entre las series son muy laterales, pero se dejan ver; algunos hay que son más misteriosos y más difíciles de reconocer o reconstruir, como el escritor véneto o el místico Chris.⁵ Por ejemplo, encuentra una procesión de mujeres y hombres travestidos y recuerda inmediatamente los autorretratos de Kahlo donde se viste con ropas masculinas (35). Más adelante en su itinerario, le sale al paso un grupo de vendedoras de flores que intentan convencerlo de que abandone su empresa

Me pareció el esquema regular de ciertas obras literarias. Siempre parece existir un lugar intermedio donde le advierten al viajero no proseguir con su travesía. Quizá algo similar hubiera sucedido en los años cuarenta si algún forastero hubiese querido visitar a Frida Kahlo. Casi nunca se encontraba sola. Para acceder a ella había que pasar antes por otras personas (38).

Ficción y realidad, o dos dimensiones temporales que se vinculan en virtud de pertenecer a un mismo todo. Vale recordar, sin embargo, que es difícil separar esta indagación metafísica sobre lo real de una preocupación genuinamente artística: es así que esas formulaciones místicas tienen un matiz de fondo muy similar a las reflexiones bellatinianas acerca del arte fotográfico⁶. Allí está el “Decálogo de la Diana”, una serie de preceptos en los que Bellatin codifica esta práctica artística: cómo colocar la cámara, el uso de la luz, y diversas formas en las que lo real debe presentarse para quedar enmarcado en la foto. Por mencionar algunos citados en *El libro uruguayo de los muertos*:

1-No tomar con esta cámara fotos por gusto. 2- Buscar que la luz ilumine francamente los objetos. 3- Procurar que siempre haya rojos y azules intensos en el cuadro [...] 9- Nunca improvisar una foto. Recordar siempre que la sorpresa debe ocurrir no en la realidad sino

⁵ Según narra Bellatin, conoce a Chris, un joven escritor místico, en un restaurante de comida oriental. “Después caminamos juntos por calles mal iluminadas. Asistimos luego a una fiesta. Sin embargo ese tiempo ínfimo se convirtió para mí en algo infinito. [...] Nada externo tuvo importancia. Posiblemente algo similar ocurría en el caso Frida Kahlo” (2008: 13). El escritor véneto, que es mencionado cuando el trayecto de Bellatin se acerca a la zona montañosa donde aquel habita, está confinado “en una comunidad de inmigrantes cuya mayoría se dedica a fabricar quesos y mantequillas” (19). Dejo anotado aquí, sin entrar en su análisis, que en este relato la relación entre las series y elementos recolectados en la narración está determinada por ideas provenientes del sufismo, rama mística del Islam que consiste en la enseñanza esotérica centrada en la contemplación de Dios. Bellatin se ha acercado al sufismo en su última etapa de producción y hasta lo considera capaz de ofrecer respuestas acerca del oficio literario (Nuyts “La dialéctica entre lo uno y lo múltiple”, 37).

⁶ Como afirma Leonel Cherri, la fotografía en 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. Y, por otro lado, que el punto más radical de su intervención es una exploración de la inseparabilidad entre *lo verbal y lo visual*, entre *lo real y lo imaginario*, entre *lo vivo y lo escrito*” (“Experiencia y fotografía”, 1).

frente a la copia revelada [...] 15- Tratar de tirarse al suelo para aprovechar el piso. La superficie abierta crea una suerte de espacio de nadie anterior, que hace que el objetivo adquiera la calidad de un tinglado”. 16-Crear las figuras a partir de la distorsión. Es decir, manipular las siluetas, sobre todo si están lejanas, para producir sombras más que realidades (166).

Sus fotografías no ilustran ni representan nada sino que suspenden el orden del mundo, recortan de él un fragmento y, al aislarlo y presentarlo fuera de contexto, el extrañamiento se vuelve posible. La cuestión es, finalmente, “producir sombras más que realidades” (166), dar con ese aspecto de la realidad que señala hacia otra realidad, espacio o tiempo. Esta operación viene antecedida por aquella otra que se leyó en la escritura: el trabajo partitivo con un fragmento, creado o recuperado, que desfamiliariza pero simultáneamente sigue construyendo un conjunto mayor de escritura previo.

Bellatin emprende, entonces, un viaje hacia un pueblo de Oaxaca donde le dicen que han visto a Frida Kahlo. En cada página del texto y conforme avanza la travesía, el narrador va contando pequeñas piezas de la vida de la artista plástica, en yuxtaposición, como ya ha hecho en obras anteriores, con retazos biográficos propios: el uso de una cámara fotográfica de juguete en su infancia, la compañía de su perro Perezvon y su encuentro con el joven místico llamado Chris, son varios ejemplos. Aquí entran en juego ese conjunto de preconceptos y saberes recibidos del lector, que Bellatin tiene muy en cuenta a la hora de pensar su literatura. En una entrevista publicada en Argentina, el escritor recuerda el caso de un crítico que investigó cierta “técnica sumeria” que Bellatin afirma utilizar en su libro *Flores* (2000) descubriendo que la técnica efectivamente fue puesta en funcionamiento para la organización textual de aquel libro⁷. El crítico, en palabras de Bellatin, no entendió que la técnica sumeria era una invención. Y añade: “sin embargo, lo importante es que a partir de un ensayo real de la técnica sumeria, descubrió que *Flores* estaba construido bajo esta técnica, lo que en realidad era obvio. Lo curioso es que no pudo dar un paso más y encontrarse con la ficción” (“Entrevista a Mario Bellatin”, 2). Con *Las dos Fridas*, Bellatin da otro paso más y llega a lo *real de la ficción*. Es la apuesta de la fotografía de Frida que, arrojada al acervo repetitivo de su figura cultural, introduce una disonancia inaceptable para dicho sistema, más preocupado por eternizar y volver inocua la figura de la artista, que en recuperar o inventar posibilidades inéditas para su legado. Ya Marta Zarzycka (2006) denuncia la banalización de la imagen

⁷ “Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo” (Bellatin, *Flores* 4).

de Frida Kahlo, que se ha convertido hoy en día, en una marca, una imagen destinada puramente al consumo:

Today, more than 50 years after Kahlo's death, we are witnessing the second wave of Kahlo's spectacular recognition. She combines the status of an extremely well-marketed artist with that of an international pop idol, a fashion phenomenon inspiring Jean-Paul Gaultier or Moschino, a brand name used in a Volvo commercial, and, last but not least, feminism's favourite role-model ("Now I Live on a Painful Planet", 73)⁸.

Esta "Fridamanía", "Fridolatría", "Fridaphilia" o "Frida-fiebre" alcanzó su punto más alto en los noventas, pero se renovó en el 2005, gracias a las exposiciones revisadas de su obra que se hicieron en Londres. También en 2005, "La Frida Kahlo Corporation", la misma que en 2005 había lanzado un tequila con el nombre y la imagen de la pintora, anuncia en mayo de 2007 el lanzamiento de cinco modelos de "tenis" de marca Converse en los cuales se reproducen pinturas, firma e imágenes de la pintora. Diana Palaversich llama la atención sobre lo irónico de que

La misma persona que pasó la gran parte de su vida militando por el Partido Comunista y despotricando en contra del capitalismo hoy en día esté convertida en una mercancía lucrativa, vendida por una corporación capitalista, "La Frida Kahlo Corporation", encabezada por su propia sobrina, Isolda Pinedo Kahlo, y el empresario venezolano, Carlos Dorado, quienes comparten el derecho exclusivo al uso de la imagen, la firma y el nombre de la pintora ("Repensando a Frida Kahlo", sp.).

Esta explicación deja afuera el porqué del consumo de Frida Kahlo. Según Zarzycka, el dolor físico de Kahlo ha sido transformado por el consumo masivo en el epítome del "charm and glamour", el carisma, el exotismo, la sensualidad (73). Si el dolor se volvió tan atractivo en el caso de Kahlo, es porque ha sido más revisado en torno a su biografía que en relación a la manera en que el arte de Kahlo negocia la propia experiencia con la exteriorización o forma estética (74).

Contra esta "Fridamanía" que desactiva el dolor llevándolo a la biografía y no a su arte, se comprende la apuesta de Bellatin: la fotografía de la pintora pone a funcionar lo ya sabido acerca de la pintora a la espera de dar con un lapsus en la Fridamanía, un punto de fuga que le evite redactar *otra biografía más* sobre Kahlo que se sumaría a la ingente masa de documentos dedicados a la pintora mexicana. Bellatin encuentra lo que busca, una disrupción, sin estar seguro de que buscaba esa específica disrupción (una

⁸ Traduzco: "Hoy, más de 50 años después de la muerte de Kahlo, asistimos a la segunda ola de su espectacular reconocimiento. Ella combina el estatus de una artista extremadamente bien comercializada con el de un ídolo del pop internacional, un fenómeno de la moda que inspira a Jean-Paul Gaultier o Moschino, una marca utilizada en un comercial de Volvo y, por último pero no menos importante, el modelo preferido por el feminismo".

Frida viva), que permita una disonancia en favor de Frida Kahlo, que oficie de anacoluto en ese océano cultural que rige el nombre “Frida Kahlo”. La doble de Frida Kahlo⁹ no queda simplemente en una broma literaria; en una entrevista de 2012, Bellatin insiste en su realidad:

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 (“Cien mil veces”, s/p).

El escritor va más lejos y sostiene, en la misma entrevista, que la pintora fue una impostora: “¿Has visto sus fotos? Todas estaban armadas, eran perfectas. En todo lo que hacía no había nada de cotidiano, todo estaba dentro de una parafernalia, y yo hice la parafernalia de la parafernalia” (s/p). Lejos de ser una *boutade* del escritor mexicano, estas declaraciones apuntan a algo bien preciso: la Frida artista cultivaba la impostura, las poses, la teatralización de sí, aquello que, ante el nuevo impulso a la Fridamanía en 2005, lleva a García Canclini a preguntarse “si algo en el guión de vida ofrecido por esta artista la tornó dúctil para el multiempleo” (*La sociedad sin relato*, 23).¹⁰

La original, entonces, es la comerciante porque Frida Kahlo, en su vida, no es más que esa pose, la parafernalia. Esta afirmación requiere mayor indagación para dar cuenta del alcance de sus efectos. Para esto habrá que leer el episodio de las vendedoras de flores, quienes intentan convencer a Bellatin de que no llegue hasta la Frida viva. En el relato, y en la interpretación del biógrafo viajero, surgen otra vez las dos lecturas: se sugiere que el trayecto interrumpido por las vendedoras de flores repite el de otro espacio y temporalidad, aquel en el cual quien quisiera llegar a Frida Kahlo debía pasar por varios intermediarios. La otra lectura que se sugiere tiene que ver con la reiteración, en la realidad, de ese “esquema regular de ciertas obras literarias”, otro recordatorio de lo real como ficción y viceversa. Podemos añadir otro dato que refuerza más esta última lectura: en esta escena reemerge esa misoginia que surge con la Frida Kahlo muerta, ya que, en México, no se tolera a Frida Kahlo, en parte por el cansancio de su imagen abusada por el mercado, pero también en parte por prejuicios machistas que no pueden asumir el

⁹ Craig Eppin ya relacionó *Las dos Fridas* con El Congreso de Dobles de la Escritura Mexicana, analizado en el capítulo uno como parte de la “escritura partitiva” de Bellatin.

¹⁰ También es válida la propuesta de Paul De Man: “¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor hace está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio?” (“La autobiografía como desfiguración”, 113).

talento artístico de una mujer (Palaversich, “Repensando a Frida Kahlo”, s/p).¹¹ En este sentido, el episodio de las vendedoras de flores, más que constituirse en signo de otra realidad, es signo de una misma lamentable realidad que vincula de modo más concreto a ambas Fridas: la imagen, la pose, aquello ficticio pero real, es lo que más se rechaza en ambas (la Frida “viva”, la comerciante, es fuertemente criticada por el párroco del lugar debido a su cosmética femenina).

Es cierto que el escritor suele cultivar cierto gesto irónico y *renegado* con respecto a lo real de sus operaciones, como ocurre con el ejemplo del crítico literario y la “técnica sumeria” en *Flores*, como ocurre aquí con la insistencia en la parafernalia de esta biografía. Esa determinada insistencia en la impostura, sin embargo, puede opacar estas presencias que toman cuerpo a partir del error, de los presupuestos y de saberes repetitivos. Si la propuesta de Bellatin ha logrado romper con los circuitos de consumo del arte, o de los símbolos comerciales que se apropian de la figura de Kahlo, este *milagroso* cortocircuito de lo real en la ficción corre peligro si seguimos de cerca ciertas declaraciones del autor en relación a lo lúdico o a la “broma” de la ficción. *Las dos Fridas*, y otras de las propuestas del autor, nos dejan indefensos ante sus naturalezas escriturales: ¿Cómo puede saber un lector cualquiera, sin leerlo en una entrevista o sin hacer una investigación previa, que Bellatin realmente encontró una Frida Kahlo viva cuando quería hacer la biografía de una pintora muerta? Declaraciones como “yo hice la parafernalia de la parafernalia” por parte del autor, no ayudan mucho más y echan a perder el milagro de lo real, el exabrupto de hacer girar la biografía de la Frida Kahlo muerta en torno a una Frida Kahlo viva, porque si nos atenemos a la sola escritura de *Las dos Fridas*, también perdemos lo único de la propuesta. Y acaso se pierde la ficción misma ateniéndonos sólo a ella. Lo mismo sucede con respecto al Congreso de Dobles de Escritores Mexicanos, o incluso la tan lejana muerte de César Moro en una casa de la Bajada de los Baños.¹²

¹¹ En los años 90, Magda Carranza, en aquel entonces la curadora en el Centro Cultural/Arte Contemporáneo en el D.F. señalaba: “In Mexico people are sick and tired of Frida. We don’t put Frida at the level of Saint like she is in the US and Europe. She was always the wife of Diego Rivera. It is definitely an American invention and a marketing thing. I honestly think she is overrated (Palaversich “Repensando a Frida Kahlo”, sp)”.

¹² Lo mismo sucede con la increíble Colonia de Alienados Etchepare, cuyo efecto se perdería si resultara ser una ocurrencia más del autor para la novela *Carta sobre los ciegos para uso de los que pueden ver* (2017), que cuenta la historia de dos hermanos no videntes y sordos que asisten a un curso de escritura creativa en un manicomio y temen ser devorados por los perros callejeros que circundan el edificio. “Hice ese libro, esa experiencia, como límite de la realidad, con un suceso que encontré en Uruguay sobre la Colonia de Alienados Etchepare. En el bosque que lo rodea hay jaurías de perros abandonados, como los gatos en el Jardín Botánico, que atacan a los pacientes. No se pueden erradicar porque los grupos

¿Estamos obligados a señalar que, desde un principio, la propuesta de Bellatin en *Las dos Fridas* exige un saber inicial, parasitario, complementario a esa escritura?

El caso de *Las dos Fridas* repite un mismo problema que se da en el campo de las artes plásticas, y que haremos bien en enunciar, mas no en resolver. Boris Groys señala que el arte contemporáneo establece su efecto ligándose al acontecimiento de su producción más que a los resultados objetivos, lo cual liga indefectiblemente su consumo a la documentación: cuando queremos ver una muestra de arte contemporáneo siempre llegamos demasiado tarde, nos quedan los papeles que explican lo que allí sucedió (Groys *Arte en flujo*, 12).¹³ Pero en el caso de Bellatin, quien tiene al libro como principal espacio de operaciones, contar con información adicional sobre su escritura es caer en un absurdo en la medida en que, para este autor, escribir también significa la reutilización de obras anteriores o incluso la absorción de textos críticos dedicados a su producción. ¿Cuál sería el espacio de esta información, de esta indicación de *cómo leer*? ¿Fuera del libro como un rumor o dentro del libro como una adición paratextual, una nota al pie de página, que finalmente es absorbida por aquello mismo cuya lectura debe orientar? Es absurdo un documento junto a la escritura para ayudarnos a leer el gesto estético de esa escritura, pues la escritura literaria es absolutamente homogénea, no hay escrituras especiales, cualquier adición informativa sería absorbida rápidamente. Si esto es así, si todo discurso sobre el Texto, por su parte, no debería ser otra cosa que texto, en la medida en que “no deja bajo protección ningún lenguaje exterior a él” (Barthes *El susurro del lenguaje*, 82), ¿cuáles son las condiciones de recepción de *Las dos Fridas* de modo que no se pierda el gesto de construir una biografía que gira en torno a una persona “viva”?¹⁴ Un camino posible, que seguimos aquí, es repetir el mismo gesto partitivo del autor: así como reduce la literatura a *un arte más*, concentrando sus posibilidades en menor espacio al definirla como *parte* de un todo, del mismo modo enfocaremos los efectos de la propuesta bellatiniana en su lógica escritural, de modo tal que no necesitamos convertir sus invenciones en bromas o ilusiones, ni tampoco acudir a pensar una “expansión” de la

proanimales no lo permiten, pero de los pacientes no se ocupa nadie. No hay grupos prolocos”, explicó el escritor (“El problema de la literatura”).

¹³ El fenómeno destacado por Groys describe a la perfección la operación llevada a cabo por Bellatin con las puestas en escena de *Perros héroes* que analizamos en el capítulo cuatro.

¹⁴ Acaso este problema se relacione con las dudas del autor con respecto al libro. “Es un libro falso. Aunque de vez en cuando, introduzca en la narración mis propios asuntos. Lo siento deshonesto, principalmente porque no viene de la nada ni va a la nada, pero a una nada ajena y no propia, eso es lo peor” (Bellatin *El libro uruguayo*, 52)

escritura cuando el autor acude a los recursos de otras artes. Es, en este sentido, lo real del mecanismo escritural.

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 (Bellatin *El arte de enseñar a escribir*, 10, el destacado es nuestro).

La literatura es un arte más: concede a las demás artes la facultad narrativa, pero también adquiere de ellas esa plasticidad que no podría responder a una “retórica predeterminada que haya que seguir” (aquí entra cualquier compromiso intelectual o ideológico de la literatura). La escritura de Bellatin implica la colecta de elementos heterogéneos, la interrupción, la escritura como no-todo lo que ella es, de modo que la Frida viva no es un anclaje material para el sentido del relato, antes bien es una materialidad generada por la escritura misma. La escritura de Bellatin necesitaba esa Frida viva como lugar al cual partir en el sentido de una destinación que active la escritura, pero también en el sentido de quebrar, de partir el tejido de ese texto cultural llamado “Frida Kahlo”. Ahora bien esta ruptura debía ser *real*, no podía ser un objetivo directo de la escritura (digamos, una invención acerca de Frida Kahlo), sino un suplemento discreto y actual que fuera *de suyo*, esto es, que fuera pura emergencia azarosa y relativamente exenta de un cálculo del escritor. Y si bien Bellatin es un autor que busca y acorrala estas ocurrencias, lo hace porque su escritura es la que propicia el surgimiento de estas presencias, en la medida en que sabe que lo real no es tan sencillo, que lo real está dividido de sí mismo y que hay un real de las apariencias, del semblante, de la máscara (Badiou *En busca de lo real*, 34), aspecto, de hecho, que aleja su escritura de esos documentos instrumentales que quedan luego de los acontecimientos artísticos. En este sentido decimos que su búsqueda estética es indiscernible de una indagación de lo real, si entendemos este real no sólo como lo que ocurre fácticamente, como accidente, sino como el conjunto de supuestos, creencias y esperanzas del lector, tan reales como el primero, al que incluso modelan. Dice Bellatin:

Para el lector resulta obvio que *El jardín de la señora Murakami* transcurre en Japón, pero entonces yo indago por qué resulta obvio, y la respuesta que me dan es porque se usan kimonos y porque toman té siguiendo cierta ceremonia. Pero podríamos encontrar a una vecina de Pringles que toma té y usa kimono. Lo cual hace que no den resultado estas explicaciones. Es algo que también se puede encontrar en los libros de Ishiguro, que construye a partir de los supuestos del lector para no satisfacerlos (“Entrevista a Mario Bellatin”, 2).

Con *Las dos Fridas* aprendimos que tanto lo obvio para el lector como la extravagancia de esa vecina que usa kimono son fenómenos solidarios: son lo *real en su misma parafernalia*. Ni la Frida viva ni la vecina de Pringles son meros dobles paródicos; antes bien son la bifurcación en lo mismo, son equívocos que se levantan y andan, *tulpas*,¹⁵ duplicaciones a cuenta del fervor de muchas y muchos. La diferencia entre las dos señoras consiste en que, en el caso de la Frida viva, Bellatin se tomó la ficción en serio y la siguió hasta su realidad.

¹⁵ “Tulpa” es un concepto procedente del misticismo budista; un ser u objeto creado mediante poderes espirituales. Son entes místicos creados a través de la imaginación que adquieren consistencia física en el mundo factual, o, expuesto en otros términos, son las materializaciones de un sueño. Recientemente han adquirido relevancia en el mundo de las series en plataformas online con la aparición de *Twin Peaks The return*, tercera temporada de la mítica serie de David Lynch. En la serie, las tulpas, seres manufacturados para ciertos propósitos, duplican a ciertos personajes originales y desaparecen tras cumplir cierta función. Son, a veces, la dolorosa conciencia de ser la materialización de una mera función. Algunas interpretaciones vinculan a la propia tercera temporada de *Twin Peaks* como “tulpa” de las temporadas originales, como doble traído a la actualidad por el fervor de los fans. Lo importante para destacar aquí es la separación (disfrazada de mezcla) entre realidad y ficción: el personaje Gordon Cole, interpretado por el propio Lynch tiene un sueño donde encarna al propio Lynch que toma un café con la actriz Monica Bellucci. La escena es filmada en un café localizado a unos cuantos pasos de *Plume of Desire*, una exposición de litografías de Lynch celebrada durante el primer semestre de 2016. El gesto recuerda a Bellatin, el escritor que ingresa en el sueño de sus biografías.

5.2. Un suplemento para *Poeta ciego*: la imposibilidad de nombrar Ciudad Juárez

La película *Bola negra, el musical de Ciudad Juárez* tuvo su estreno a comienzos del año 2013 en el Palacio de Bellas Artes, en México. Se trata de una ópera-cine construida a partir de frases del texto homónimo de Bellatin, *Bola negra*,¹⁶ con música de la compositora Marcela Rodríguez, y de recorridos por la peligrosa Ciudad Juárez, en el norte de México. El relato nos presenta a Endo Hiroshi, un entomólogo japonés que, después de un extraño sueño nocturno, decide dejar de comer todo aquello que pudiera parecerle saludable al resto de las personas. A partir de entonces comienza a recordar un viaje al África donde descubre una nueva especie de insecto que termina devorándose a sí mismo hasta convertirse en una pequeña bola negra. Al término de la proyección, durante una charla con el público, Bellatin expresó que esta ópera-cine viene a ser una especie de homenaje a toda una generación de jóvenes que no tiene futuro y que son víctimas de poderosos grupos de poder. Justamente, el coro se compuso de jóvenes víctimas y victimarios de Ciudad de Juárez, donde los enfrentamientos entre el Cártel de Sinaloa y el de Juárez han elevado el nivel de violencia desde la primera década del siglo XXI y donde, además, desde principios de los noventa se registra el número de setecientos femicidios y al menos tres mil mujeres desaparecidas. Según argumentó Bellatin, el horror no consiste sólo en la violencia, ni siquiera en el caos: sino en el hecho de que no hay tal desorden, el Estado y el narcotráfico hacen dinero con esta situación. Todo funciona como un perfecto mecanismo. Frente a esta situación, Bellatin y Rodríguez afirman que la literatura realista o de denuncia está saturada y que buscan otro camino que ilumine lo que ocurre en Ciudad Juárez de modo más significativo (*Driver More Or Less Dead*, 134-135). Por su parte, para Rodríguez trabajar en Ciudad Juárez fue una experiencia “muy fuerte. Lo que más nos impactó es la naturalidad del horror. No es que los habitantes se hayan acostumbrado, sino que la gente de poder tiene negocios a partir de esto. Entonces, es como lo más normal. Eso es lo terrorífico, no pasa nada, entonces no se investiga” (Rodríguez *Bola negra, el musical*).

Lo que podríamos llamar *investigación* por parte de Rodríguez y Bellatin tiene un perfil especialmente estético o artístico, ya que ambos comparten una misma preocupación antes de pisar Ciudad Juárez, y que en el caso del escritor mexicano viene desde hace tiempo: ¿cómo componer aplicando la música o la escritura a una realidad

¹⁶ Se publicó por primera vez en 2003, en Ediciones el sombrero, luego se reeditó en *Obra reunida* de 2005, versión con la cual trabajaremos aquí.

concreta sin recaer en el arte social o “comprometido”? En primer lugar, la solución encontrada fue la elección de un texto de Bellatin que no tenía un vínculo representativo con Juárez, es más: el relato elegido, *Bola negra*, contiene elementos que remiten más a la cultura japonesa que a la mexicana. En segundo lugar se eligió escenificar el relato mediante un género que fuera considerado *imposible* para el contexto: “alguien pensaría en un documental, pero nosotros pensamos en partir de un musical para romper con lo que allí se vive. Echamos mano a un texto donde un entomólogo se come a sí mismo, como una metáfora de una ciudad que se come a sí misma”, detalló Bellatin (“Bola negra, una metáfora”). A fin de sortear la cantidad de recursos que supone un montaje operístico, Rodríguez compuso una pieza accesible, donde se contara sólo con la participación de piano, percusión y chelo. Con la idea de recuperar la fuerza literaria de la prosa, Rodríguez resaltó frases del relato a través del canto; y una vez grabadas, las vaciaron sobre imágenes de la ciudad. Explica la compositora:

Eso nos permitió que las palabras cobraran un sentido más amplio. Fue un ejercicio extraño y, espero, original. No había guión. Utilicé escalas pentatónicas japonesas para darle un toque irónico; y ciertos efectos de la música contemporánea para incrementar el dramatismo; es decir, gracias a la música exploré nuevos recursos sonoros de los instrumentos. No sacamos al coro a la calle, porque era peligroso” (Rodríguez “Una forma de repensar Ciudad Juárez”).

Los fragmentos de *Bola negra*, cantados por el coro de adolescentes y leídos por el propio autor, reciben en eco lo terrible de Ciudad Juárez, aquello que el gobierno y los documentales ocultan y que Bellatin junto con Rodríguez descubren: que Ciudad Juárez no es un caos social, sino que es un lugar organizado para el lucro, y que en una especie de organicidad contranatura, se come a sí misma como el insecto de *Bola negra*. Organicidad a contranatura que los propios autores repiten cuando describen *Bola negra* en partes cantadas y repetidas como una letanía. En este sentido, la ciudad y el texto son segmentados en partes asignificantes, repetidas, y que en el cruce de las mismas generan una composición visual y musical. La afinidad artística de ambos, Bellatin y Rodríguez, tiene todo su peso en esta disposición de los elementos. Rodríguez tiene una concepción del coro basado en lo cuantitativo, en lo rítmico a partir de una composición matemática de las voces. Esto se aprecia en la película: las jóvenes cantan fragmentos inconexos y depende de la mano de Rodríguez la organización de esos elementos en secuencias significantes. Y del mismo modo, como vimos, parte del trabajo de escritura de Bellatin, por su parte, consiste en la reutilización de textos, fragmentos y episodios, reconvocados en nuevas composiciones y unidades.

Ahora bien, esta ópera implica una serie de problemas para su lectura dentro del marco del proyecto bellatiniano y que aquí pensamos desde la estela dejada por Walter Benjamin, para quien el resto de una obra enigmática, así como el residuo de la cultura de masas, es fuente de verdad filosófica y de antídoto contra la ceguera constitutiva del presente que Buck Morss nombra como lo anestésico (Buck Morss “Estética y anestésica”, 13). El problema de lo anestésico está en Bellatin desde hace tiempo; incluso su problematización, como vimos con el caso de *Las dos Fridas* (2008), es el punto de partida de varias de sus obras. Constituye otra causa para aquello que se da en llamar “literatura expandida”, y de la cual Bellatin participaría.¹⁷ En sus profundos análisis de la obra de Walter Benjamin, Susan Buck-Morss refuerza esa disolución de la distancia entre sujeto y realidad. Por un lado recuerda que el cerebro no es un cuerpo anatómico aislable, sino parte de un sistema que pasa a través de la persona y su entorno (culturalmente específico, históricamente transitorio); por el otro, insiste en que, como origen de los estímulos y campo de batalla de la respuesta motriz, el mundo externo debe ser incluido para completar el circuito sensorial. Este sistema estético de la conciencia-sensorial será llamado por Buck-Morss “sistema sinestésico”. Ahora bien, tanto Freud como Benjamin, consideran a la conciencia como un dispositivo amortiguador de los efectos más punzantes de la experiencia, que el filósofo de *Los Pasajes* llamará “shocks”. Las sacudidas de los shocks de la experiencia cotidiana, sin embargo, terminan siendo fagocitados por rituales y prácticas humanas que los exorcizan mediante su mimesis preventiva.¹⁸ En determinado momento, que Buck Morss ubica a finales del siglo XIX, el sistema sinestésico comenzará a detener los estímulos tecnológicos y proteger tanto al cuerpo del trauma del accidente, como a la psique del trauma del shock perceptivo; en consecuencia, el sistema sinestésico se convierte en anestésico. La estética cambia de ser un modo cognitivo “en contacto” con la realidad a un modo que bloquea la realidad (72).¹⁹ Entonces, desde que el arte tiene lo anestésico como peligro inherente, y desde que el arte

¹⁷ Laddaga, *Espectáculos de realidad* (2007) y Pauls, *Temas lentos* (2012) y Garramuño, *Mundos en común* (2015)

¹⁸ En este sentido, cabe recordar que el epígrafe de la cuarta novela de Bellatin, *Salón de belleza*, dice: “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana, Kawabata Yasunar” (Bellatin *Salón de belleza* 2009: 7).

¹⁹ Compárese esta última idea con esta afirmación del autor acerca de su escritura: “Mario Bellatin se dio cuenta entonces de que el mecanismo que sustentaba su escritura había consistido quizá en colocar un universo terrible por delante, como una suerte de protección contra el horror que ese mismo mundo iba estableciendo” (Bellatin *La realidad que intenta parecerse*, 59).

comprometido con lo social se ha alimentado de su propia impotencia²⁰, la pregunta es: ¿Por qué un escritor que sólo escribe para seguir escribiendo termina acechando el viejo problema de la presentación de determinado problema social, campo casi exclusivo de escritores socialmente comprometidos? Lo hizo en *Poeta ciego* con la violencia de Sendero Luminoso en Perú, con la situación en Cuba en *Canon perpetuo* (1993). Otra manera de formular la pregunta es: ¿Por qué retornan la violencia y los cuerpos, los *membra disjecta*, en la serie de relatos de Bellatin? Así, como en *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), una obra literaria que se escribe mientras se la emplaza en un escenario donde se “traza una dimensión performativa que exige cuerpos” (Ríos “La escritura dinámica”, 107), con *Bola negra, el musical...*, Bellatin insiste en conjugar cierta matriz *genética* que crea sus propios espacios (el axioma “escribir sin escribir”) con esa dimensión que borra la historia mexicana en favor de la construcción de “geografías extrañas” donde la violencia del afuera señala “su propia demarcación interna (el espacio de la novela)” (Quintana “Escenografía del horror”, 488). Aquello imposible de nombrar²¹ encuentra su propia forma, sea ésta nueva o, como veremos para el caso que nos ocupa, una forma de larga trayectoria como la ópera. Lo irrepresentable de la violencia encuentra su lugar en los buenos espacios en el escenario que Bellatin va tejiendo de manera autónoma y paralela, sin necesidad de forzar el encuentro, como hace el escritor “comprometido”, para adaptar su producción a lo social, porque el arte ya es social de modo inmanente (Voloshinov 1997: 109).

Como *Las dos Fridas, Bola negra, el musical...* apunta a cierta realidad por fuera de una escritura que se presume exenta de vindicaciones sociales, pero no se propone una representación realista que direcciona la creación a objetivos concretos como los de la denuncia política. Surge la pregunta acerca de cómo se plantea en su autonomía relativa y, al mismo tiempo, en su presentación ante aquella realidad. Una posible respuesta proviene del artículo “El impulso de archivo”, del crítico de arte norteamericano Hal

²⁰ “La predicción melancólica no se apoya en hechos verificables. Ella simplemente nos dice las cosas no son o que parece ser. Esa es una proposición que no corre el riesgo de ser reputada jamás. La melancolía se nutre de su propia impotencia. Le alcanza con poder convertirla en impotencia generalizada y con reservarse la posición de espíritu lúcido que arroja una mirada desencantada sobre un mundo en el que la interpretación crítica del sistema se ha convertido en un elemento más del sistema” (Rancière *El espectador emancipado*, 41).

²¹ Recuérdese la afirmación de Bellatin con relación a la escritura de *Poeta ciego* (1998), escrita al calor de la violencia de Sendero Luminoso en Perú: “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*” (“Bellatin, un escritor de ficción”, 7, el destacado es nuestro).

Foster, quien pasa revista de ciertas empresas estéticas cuyo principal procedimiento es la acumulación de material histórico, con lo cual, argumenta, demandan una revisión teórica del concepto de archivo. Su lectura es pertinente en nuestro caso, si recordamos que Bellatin trabaja con su propio archivo, sus escrituras, como material de elaboración de nuevos textos. En primera instancia, los artistas de archivo a los que Foster se refiere buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente²². Con este fin, trabajan sobre la imagen, el objeto y el texto encontrados y, para ello, prefieren el formato de instalación. Llevan al extremo las complicaciones posmodernistas de originalidad y autoría, pero sin la insípida monotonía de los ejemplos que Kenneth Goldsmith presentara en *Escritura no-creativa* (2015). El medio ideal de este arte de archivo no es el megaarchivo de Internet, los archivos en cuestión aquí no son bases de datos, sino que son más tangibles, fragmentados más que intercambiables, y como tales exigen la interpretación humana, es decir, en palabras de Foster, se presentan “como pagarés para su posterior elaboración o indicaciones enigmáticas para futuros escenarios”.

A este respecto, el arte de archivo es tanto preproducción como posproducción: menos preocupados por los orígenes absolutos que por las huellas desconocidas (quizás «impulso de anarchivo» es la expresión más apropiada), estos artistas son, a menudo, atraídos por comienzos frustrados o por proyectos incompletos, tanto en el arte como en la historia, que podrían ofrecer nuevos puntos de partida (Foster “El impulso de archivo”, 105).

En esta línea puede colocarse a *Bola negra*, el relato literario: para el musical en Ciudad Juárez, ese texto se convierte en preproducción, o también podemos decir que la realización del musical pasa a ser una posproducción del relato.²³ Bellatin, como estos artistas, ya no sólo recurren a archivos informales sino que también los producen, y lo hacen de una manera que pone de relieve la naturaleza de todos los materiales de archivo, como encontrados pero contruidos, factuales pero ficticios, públicos pero privados. Disponen los materiales, un complejo de textos y objetos (plataformas, estaciones, quioscos) de acuerdo con una lógica, una matriz de citación y yuxtaposición, y una arquitectura, casi de archivo. Se entiende la noción de “impulso” arriesgada por Foster si vemos que lejos de oponerse patéticamente, a modo de desafío, a instituciones como el

²² Este aspecto del archivo, inherente a su estructura, pero explicitada por el trabajo de estos artistas, es denominada “dimensión poiética” por Ana Bugnone en su trabajo “Hacia el paradigma del archivo de artistas y escritores” (2021, en prensa).

²³ Son otros términos para referirse al juego partitivo de la sesión de escritura, o su frgmento como resultado, que emerge *ex nihilo*, sin lazos determinantes de una escritura anterior, pero que simultáneamente *habrá de tener* sus raíces en aquélla.

Museo, los artistas ponen a funcionar el afán de ordenar y separar otros espacios²⁴. Lo absurdo de la empresa, la voluntad de conectar lo inconectable se vincula, según Foster, con la paranoia. Se pregunta Foster “¿Qué es la paranoia si no una práctica de conexiones forzadas y malas combinaciones, de mi propio archivo privado, de mis propias notas de la clandestinidad, puestas en exhibición?” (122). La paranoia no es de los individuos sino que es estructural porque estos archivos privados cuestionan a los públicos, pero lo hacen porque hay a una crisis general del orden simbólico sobre el cual descansan los archivos y museos “públicos”. En este sentido, Foster recuerda a Freud, para quien el paranoico proyecta significado en un mundo ominosamente vaciado del mismo (a Freud le gustaba insinuar que los filósofos sistemáticos son paranoicos en secreto).

¿Podría el arte de archivo surgir, en un sentido similar, de un fracaso de la memoria cultural, de una falla en las tradiciones productivas? Porque ¿para qué conectar tan fervientemente si las cosas no parecen tan terriblemente desconectadas en primer lugar? Quizás la dimensión paranoica del arte de archivo es la otra cara de su ambición utópica, su deseo de convertir tardanza en devenir, de recuperar visiones fallidas en el arte, la literatura, la filosofía y la vida cotidiana en escenarios posibles de tipos de relaciones sociales alternativos, de transformar el no lugar del archivo en el no lugar de una utopía, de convertir «sitios de excavación» en «sitios de construcción» (123).

La coincidencia de la preproducción con la posproducción, el acto que hace que un “sitio de excavación” coincida con un “sitio de construcción” es reformulada por uno de los artistas analizados por Foster, Thomas Hirschhorn quien afirma “Conectar lo que no se puede conectar, esto es exactamente mi trabajo como artista” (110). La frase tiene su pleno sentido si tomamos nota de que Hirschhorn construyó una serie de monumentos dedicados a los filósofos donde se combina de manera eficaz el aspecto religioso de los altares y el aspecto informativo de los quioscos. Tres monumentos han aparecido hasta la fecha, para Spinoza, Bataille y Deleuze, y se está planeando un cuarto, para Gramsci. A excepción de Bataille, cada monumento se erigió en el país natal del filósofo, pero se lo colocó lejos de los sitios “oficiales”. Así, el monumento a Spinoza apareció en Ámsterdam, pero en el barrio rojo; el monumento a Deleuze, en Aviñón, pero en un

²⁴ Cabe recordar que Agamben define al Museo como un espacio no siempre físico, sino como “dimensión separada en la cual se transfiere aquello que en un momento era percibido como verdadero y decisivo, pero que ya no lo es más” (Agamben *Profanaciones*, 109). Más adelante dirá que el Museo “ nombra simplemente la exposición de una imposibilidad de usar, de habitar, de hacer experiencia” (110). Siguiendo a Agamben, diremos que en estos artistas esta “separación” se mantiene, pero no lo obsoleto de los elementos que ocupan esa dimensión. Para estos artistas, la separación, la apertura de un nuevo espacio, habilita no sólo la importancia de lo que expone sino la posibilidad *pública* de interactuar y hacer experiencia con ese espacio que se abre.

distrito, en su mayoría, de inmigrantes africanos; y el monumento a Bataille, en Kassel (durante la Documenta 11), pero en un barrio, en gran parte, turco.

Estas (des)colocaciones son adecuadas: el estatus radical del filósofo se combina con el estatus menor de la comunidad anfitriona, y el encuentro sugiere una refuncionalidad temporal del monumento, que ya no funciona como una estructura unívoca, inmodificable, que oculta antagonismos filosóficos y políticos, sociales y económicos²⁵, sino como un monumento que interrumpe el tráfico de nuestras representaciones, y hasta proporciona la posibilidad de un archivo contrahegemónico que podría utilizarse para articular las huellas de aquellos antagonismos (109). En otras palabras, el monumento aquí no funciona como esos clásicos bustos de próceres que con cierta inercia esperamos en el centro de las plazas, y que más que recordarnos la historia, la *entierran hacia afuera*, la tapan con visibilidad. Si existe una dimensión política de este arte, lo es en tanto materialidad sensible, es decir, en tanto arte: de un modo similar al monolito de *2001 Odisea del espacio* interpela en tanto no nos reconocemos en él porque rompe el circuito de la comunicación, no en tanto denuncia textual, o discurso que apunta a “despertar conciencias”. Es este primer exabrupto en el recorrido urbano la condición de posibilidad de nuevas conexiones y nuevos archivos contrahegemónicos. Y tendremos, al decir de Hans Gumbrecht, la experiencia estética como una oscilación (y a veces como una interferencia) entre “efectos de presencia” y “efectos de significado” (Gumbrecht *Producción de presencia*, 18).

Bellatin como escritor de archivo, y el archivo como suspenso de la narración,²⁶ constituyen una misma dimensión. El gesto provocativo no debe acaparar la atención de

²⁵ “Universality is constitutive to Art. It’s something very important to me. One can say that Art is universal because its Art. If it is not universal it is not an Artwork, it’s something else. I do oppose the term “Universality” to Culture, Tradition, Identity, Community, Religion, Obscurantism, Globalization, Internationalism, Nationalism or Regionalism. I experienced with my Artwork – and not only with the works in public space – that Universality is truly essential. There are other words for Universality: The Real, The One World, the Other, Justice, Politics, Aesthetics, Truth, the “Non-exclusive Audience” and Equality. I believe – yes, believe - in Equality. And I believe that Art has the Power of transformation. The power to transform each human being, each one and equally without any distinction. I agree that equality is the foundation and the condition of Art” (Thomas Hirschhorn “The Headless Artist”).

²⁶ El archivo suscita constantemente la interrupción, “la del aparte de las representaciones teatrales con las que se amenazan las alegorizaciones historicistas que la lectura (cultural, social, convencionalizada) lleva a cabo sobre el archivo, el cual de este modo resiste a la teoría y a la intención crítica e historiográfica de homologarlo a la gramática y la lógica del mundo. En tanto variante de la ironía amenaza constantemente con interrumpir las narraciones del pasado [...] El archivo, en tanto retórica, no es isotópico al mundo; disimétrico al pasado como “totalidad” se resiste a ser alegorizado mediante una narrativa ficticia como *una parte* de lo acaecido y como “medio” para su cognición” (Incaminato “El archivo resiste”, 2, el destacado es nuestro).

lo interesante de la operación de Hirschhorn –colocar un filósofo afamado en un barrio de inmigrantes– o la de Bellatin y Rodríguez –un musical en medio de una ciudad violenta– porque en la aparente desconexión de términos se prepara la posibilidad de una nueva conexión, o en otros términos, se dispone el *espacio común* de elementos por otra parte muy alejados.²⁷ *Bola negra: el musical de Ciudad Juárez* nos presenta la posibilidad de un archivo contrahegemónico, o un archivo *por venir* si pensamos en las posibilidades abiertas, un archivo que habilite reconexiones insólitas, provocativas, imposibles para algunos, que suspendan la ceguera constitutiva de nuestro presente.

La obra tuvo una nueva puesta en escena a cargo de Jesusa Rodríguez, activista y luego senadora mexicana, la noche del jueves 24 de octubre de 2013 en el Auditorio de Minas dentro de la edición 41 del Festival Internacional Cervantino (FIC). Se colocaron llantas y cámaras inservibles frente a una pantalla donde se proyectaba el documental original. Como ocurre con las reescrituras bellatinianas, la obra anterior aparece *junto* a la nueva creación y junto a sus autores. Del lado izquierdo del escenario, Bellatin se abraza de una cámara negra, mientras en el flanco derecho Marcela Rodríguez, sentada en un montón de neumáticos, revisa unos papeles. Los integrantes del coro se transforman aquí en almas en pena, y surgen de las pilas de llantas con su canto que tiene un efecto espejo/eco con la grabación de la misma ópera como parte del documental. Bellatin prende de repente un radio del que surge una voz a manera de conciencia la cual anuncia que en los años 90 se asesinaba una mujer cada 12 días, pero que dos décadas después es una cada 20 horas. Esta información, que generalmente se pierde o no se escucha al salir de la radio o de la televisión, se hace físicamente presente, sensible: en determinado momento, una de las actrices es envuelta en un plástico transparente y entregada a un personaje que desaparece envuelto en la tela roja que, sobre el final, envolverá tanto el elenco como al público que quedan todos cubiertos por la gasa color sangre. (Merry MacMasters 2013).

Se puede ir más atrás. Se debe llevar a cabo el gesto que no realizaron aquellos que criticaban al monologuista que llevó a cabo la escenificación de *Salón de belleza*: hay

²⁷ Ofrezco un ejemplo de conexión: así como tenemos un carácter sacro y colectivo del monumento con Hirschhorn, con *Bola negra el musical* tenemos la *tragedia* como representación colectiva de la ciudad. Hay muchos vínculos: el coro explicando la situación, como público ideal, se convierte aquí en coro confundido, no puede orientar la situación (incluso en lo real de la producción de la obra los jóvenes se manifestaron confundidos y llega a apreciarse algo de eso en la película). Bellatin aparece como un corifeo, como el primer inter pares del coro, ya no cantando pero leyendo su relato, y caminando Ciudad Juárez haciendo las veces de actor.

que pedirle explicaciones al autor. En concreto, volver a leer *Bola negra*, el relato, como un texto que ahora es pretexto de una obra ulterior. Se verá bajo nueva luz, por ejemplo, las historias que Endo Hiroshi había escuchado sobre muchachas que morían mostrando una delgadez extrema por negarse de pronto a comer ni un grano de arroz (Bellatin *Obra reunida*, 205). O en lo “antinatural” de que la cocina de su nación parecía estar hecha para ser apreciada visualmente, antes que para ser consumida. O en esa normatividad insólita pero relatada como una costumbre tan usual en Bellatin.²⁸ En *Bola negra*, el relato, los padres de Endo Hiroshi sólo podían casarse si la anciana cocinera perdía la dentadura completa y no podía volver a comer. Además, está ese ritual para el banquete de los recién casados que debe ser cumplido a rajatabla:

La receta consistía en destazar el besugo hasta dejarlo descarnado pero vivo, para luego introducirlo en una pecera que a su vez sería puesta en el centro de la mesa de los novios. La pareja de recién casados comería la carne mientras el pez seguía nadando, moribundo, mostrando sus órganos internos. Como señal de buen augurio para el matrimonio, la comida debía durar el tiempo exacto que tardaba el pez en morir (210-211).

La obra de Mario Bellatin ofrece la descripción de algunas escenas violentas y horribles, pero la verdadera violencia aparece en esta normalización de lo que en un primer momento resultaría atroz. No escribe novelas sobre la violencia en México; escribe una historia en un país que podría identificarse con Japón y donde la aceptación de ciertos hábitos, costumbres y rituales implica que lo atroz ya ocurrió o *está ocurriendo* aún cuando no hay sangre ni horrores a la vista²⁹. Sin necesidad de representación, con un arte intransitivo que recibe en eco el horror de Juárez, la escritura de Bellatin, con la música de Marcela Rodríguez, no representa sino que *presenta* –en el relato y en el lenguaje– esa misma normalización del presente que todos compartimos.

²⁸ Recordemos una vez más el epígrafe de Kawabata que inicia *Salón de belleza*, tercera novela del autor: “cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana”. Esta “inhumanidad” tiene una fuerte conexión con el trabajo de archivo: “el trabajo de archivo es, en última instancia, *anarchivista* y podríamos incluso llegar a la conclusión de que el archivo, lejos de ser un mero depósito del humanismo, representa lo que, en la cultura occidental, tiene de propiamente inhumano, pues sabemos que la cultura se convierte en inhumana a medida que amplía sus museos y abandona los lugares de culto a sus muertos” (Antelo, “La potencialidad del archivo”).

²⁹ Como afirma Isabel Quintana, si bien es cierto que la violencia abunda en la literatura latinoamericana, en las obras de Bellatin tal conflictividad se agudiza a partir de la problematización de la idea de comunidad: “En este sentido, sus textos escenifican la violencia en la que se funda todo acuerdo social dramatizando las aporías que subyacen al ideal contractualista” (Quintana “Escenografía del horror”, 487-488). En virtud de que la historia mexicana deja de estar omnipresente y hasta de determinar la práctica literaria, la escritura de Bellatin “es un entramado de escenarios en los que prevalecen pulsiones primitivas, anteriores a cualquier configuración identitaria”, afirma la autora argentina. “Podría decirse, además, que la violencia aparece como autocontenida al borrarse toda referencia específica, al no poder atribuirse a un nombre o escenario nacional, proliferando pero sin desbordarse, señalando su propia demarcación interna (el espacio de la novela)”, añade (488).

Para concluir, insistiremos en esta intransitividad o autonomía de la escritura de Bellatin que no significa olvido o separación abstracta de la realidad, sino un suplemento paralelo que, al igual que los monumentos de Hirschhorn o las escenificaciones de *Salón de belleza*, viene a interrumpir el paisaje social o la retórica propia haciendo que, en todo caso, el paisaje o la propia escritura se lean *a partir* de aquella presencia maciza que interrumpe nuestros automatismos. Autonomía e intransitividad que operan, paradójicamente, en el acto transitivo por antonomasia que parecería ser la traducción. Recordemos, en este sentido, lo que dice Benjamin:

La traducción, al contrario de la creación poética, no considera como quien dice el fondo de la selva idiomática, sino que la mira desde afuera, mejor dicho, desde en frente y sin penetrar en ella hace entrar al original en cada uno de los lugares en que eventualmente el eco puede dar, en el propio idioma, el reflejo de una obra escrita en una lengua extranjera (“La tarea del traductor”, 118).

La “selva idiomática”, en el caso que nos ocupa, tendría que ver con todo el espectro de interpretaciones sociológicas, filosóficas y hasta psicológicas que Ciudad Juárez provoca en un “artista social” y que éste termina introduciendo en una obra realista. Bellatin y Rodríguez, en cambio, hacen resonar en su “propio idioma”, en su propia red, la ciudad, una obra escrita en *lengua extranjera*, no porque no la conozcan, sino porque la conocen demasiado.

5.3. “En tu casa habita otro inquilino”: la deriva y la piedra

“En tu casa habita otro inquilino” (2018) de Mario Bellatin narra la emergencia de un supuesto culto alrededor de una columna, única ruina escenográfica de *Simón del desierto*, medimetro que Luis Buñuel rodó en los años 60 en Hidalgo, México. La película, filmada en 1965 y premiada en el Festival de Venecia, transcurre con el personaje principal parado sobre la columna a manera de penitencia mientras es tentado por diferentes personajes demoníacos. Casi todo el film transcurre en ese espacio. El relato de Bellatin, cuyo nombre viene de la última línea dicha en la película, está construido en torno a esta columna y, como ocurre con otras de sus creaciones, se repite ese cruce problemático entre una escritura pensada y construida para sostener la lectura y una escritura fragmentaria cuyos nexos narrativos no son inmediatamente abarcables con la mirada o el pensamiento. Todo el relato tiende a irse por la tangente de los fragmentos repetitivos, aspectos biográficos del autor, fotografías y, en medio de todo eso, la opacidad de una columna en torno a la cual esos relatos inestables se posicionan. El

contexto del relato es importante: surgió como parte de una acción artística presentada en el evento “Miracle Marathon”, en las Serpentine Galleries de Londres, un ciclo sobre cine y misticismo, donde por 24 horas se escuchó la narración en una suerte de pieza sonora. El relato en cuestión comienza con la “acción conocida como *el milagro de Luis Buñuel*”: los “Devotos de la columna” son refugiados que huyen de un terremoto y que padecen una posesión demoníaca que es combatida por el líder de la hermandad, el “poeta ciego”. Bellatin aparece como personaje: es un escritor que huye de la “Gran Guerra” y que conoce la historia de la columna por el relato de un empleado de su salón de belleza. En uno de sus paseos junto a sus galgos (algo que el autor hace con frecuencia), encuentra la columna y sobre ella descubre una serie de estampas que tiene la imagen de la columna como centro. En determinado momento, aparece un grupo de “investigadores culturales” que, mediante la ayuda de obreros y vehículos, dinamitan el símbolo de la película con la intención de llevarlo como testimonio al centro de los homenajes que se le organizaban a Buñuel en el Palacio de Bellas Artes (puede relacionarse estos “investigadores culturales” con los críticos literarios y sus costumbres académicas e institucionales, personajes bien alejados de andar viendo la pieza en su sensualidad o plasticidad). Ocurre el milagro: la columna es dinamitada, se parte en dos, pero debido a su peso no se consigue trasladar al Palacio de las Bellas Artes. Los integrantes de la cofradía reaccionan abandonado el lugar donde se erigía la columna y se dispersan en distintos puntos, como la ciudad capital o las zonas fronterizas. “Todos, sin embargo, llevan tanto el mensaje como el milagro de la columna mágica, que aparte de haber aparecido de la nada se negó a ser trasladada” (87).

Hay que insistir en la emergencia de dos objetos que posibilitan la escritura y que, de alguna manera, son efectuados por la misma. Por un lado, está la columna de Buñuel que, en efecto, existe y es un remanente de la película *Simón del desierto*. La escritura no va a relatar la historia de la columna, sino que va a hilvanar algunas historias alrededor de esa presencia maciza, la columna de estilo romano dejada por Buñuel en el desierto (y no, por ejemplo, de cualquier columna, o de una imagen tomada durante el rodaje, sino de una imagen de lo que efectivamente quedó), y cuya presencia al interior del relato funciona como un punto de llegada y retorno constante, ya que la historia de la columna recomienza en varias ocasiones: por el encuentro de Bellatin y sus galgos, por el testimonio de su empleado en el salón de belleza y cuando afirma que realizará una serie de imágenes para el proyecto “Simón del desierto” al que fue convocado. Por otro lado, tenemos una fotografía de la misma columna: el autor le solicitó a la artista Graciela

Iturbide una imagen de la columna, la estampó, y le pidió a vecinos de su vecindario que se dejaran fotografiar junto a la imagen, que pasa a ser, dentro de los parámetros del relato, una “imagen sagrada”, mientras que los vecinos se convierten en los “devotos de la columna” del relato. Como afirma Graciela Goldchluk, la imagen fotográfica de la columna, separada de su contexto, va junto a “los rostros de los habitantes del barrio que, en un encuentro insólito, parecen ser puro contexto que repone por azar ese primer encuentro, ‘carnavalizando’ la situación (la estampa de la columna como la elección del Rey Momo).³⁰ La supervivencia de esta columna interrumpiendo el paisaje social no es borradura de la historia sino todo lo contrario, “hace aparecer la historia donde no se la esperaba, ya que es ahí donde sucede, y por eso es importante que los que aparecen en las fotos sean, como en la película *Salón de belleza*, vecinos que habitan en el radio de una manzana” (Goldchluk “El gran vidrio”, 48).

Ahora bien, existe una versión anterior del relato, publicada en 2013, con diferencias significativas. Se narra que tras los sismos de 1985, un grupo de personas huye de la Ciudad de México buscando un lugar nuevo para establecerse. En un páramo cercano a Tizayuca hallarían el fragmento de una columna de estilo romano que les pareció milagrosa por inverosímil, inexplicable. Aparecen también los “investigadores culturales” que intentan llevarse la columna sin éxito. A diferencia de la versión de 2018, el texto está separado en fragmentos y hay todo un andamiaje paratextual desde el cual el escritor se refiere a la construcción del relato *in progress*: interpela continuamente a una amiga a la que escribe vía mail y en un copete al inicio se nos informa el contexto de escritura, un congreso sobre cine y misticismo al que Bellatin es invitado a conferenciar. El escritor le informa a esta amiga que no sabe nada sobre el tópico en cuestión y que, para suplir ese vacío, ofrecerá un relato acerca de la columna y los devotos que la adoran. De este modo afirma:

*Quiero realizar algo donde se señale lo que no se puede señalar, con la narración absolutamente fragmentada y sin justificaciones mayores algo así como lo que hizo el escritor de *Jacobo El Mutante*, el libro que redacté sobre una supuesta novela que el autor austriaco joseph roth fue creando cuando se encontraba ebrio. Trataré, de esa forma, de poner la cura antes de la aparición de la enfermedad* (Bellatin “En tu casa habita otro inquilino” 2013, la cursiva es del original).

“Poner la cura antes de la aparición de la enfermedad”, frase que consigna la estrategia del escritor, no se deduce fácilmente de lo precedente y está elidida de la

³⁰ Las fotografías de los vecinos vincula la propuesta con *Salón de belleza* del Cine-vivo, donde también se hizo partícipe al paisaje urbano inmediato a la residencia del autor.

versión de 2018. Una posible lectura consiste en entenderla como la propuesta del autor frente a la exigencia de que se lo coloque en posición maestro o de amo de cierto saber, una posición que rechaza en tanto escritor³¹: en cambio su respuesta es ofrecer lo real, azaroso y material, de una columna que *cura* los males físicos o alberga de los males ambientales, que viene antes de la “aparición de la enfermedad”, ¿qué enfermedad? *Lo que se supone que hay que saber*: en este caso, una docta conferencia sobre la relación entre cine y misticismo. El escritor mexicano no busca ocupar la posición de quien detenta un saber, un material docto: lo que ofrezca debe tener la forma de un saber pero, de algún modo, llegar como un don de presencia o de experiencia. Y esto puede llevarlo a cabo alguien que testifica. Para esto es útil recordar las etimologías recuperadas por Agamben. En latín hay dos palabras para referirse al testigo: la primera es *testis*, a que designa a aquél que se sitúa como tercero (*terstis*) entre dos contendientes. La segunda es *superstes*, que hace referencia a quien ha vivido determinada realidad o acontecimiento y ha sobrevivido para poder dar testimonio de él (*Lo que resta de Auschwitz*, 15). Bellatin se coloca como *superstes* de una experiencia o realidad en déficit, incompleta, para lo cual requiere un *testis*, un testigo que la confirme y la quite de esa virtualidad en la cual se encuentra. Esta figura es la “amiga”, como Eugenio en “La destrucción de Salón de belleza”. Dentro de esta versión 2013, se relata a esta amiga lo que habría de ser el relato constituido sin los andamios, sin las huellas del escritor trabajando en él. Cuando narra su llegada a la columna y reconocimiento de los miembros de la cofradía que le rinden culto, dice:

Algunos acceden a ser retratados. Me muestran los objetos que componen sus rituales. Una gran estampa enmarcada que representa la columna, un pequeño florero, una jarra para las abluciones y una humilde túnica blanca. Una de las feligresas, pero sólo una, me hace una demostración de los ritos por medio de los cuales pide la sanación a los males... ¿te convence? ... finaliza el correo electrónico que le estoy dirigiendo a la persona amiga... no quiero aparentar que poseo una respuesta al fenómeno, que trato de demostrar cómo unode los artistas más místicos-ateos-contemporáneos, por llamar de alguna manera a Luis Buñuel, sea el eje, sin saberlo y a muchos años de su muerte, de una cofradía que se forma a partir de la ruina más notoria de una de sus películas (“En tu casa habita...” 2013, el destacado es nuestro).

Ante el peligro de la inconsistencia narrativa, que se relaciona con la interferencia de elementos ajenos a los presupuestos literarios del autor –fotografías de una columna de Buñuel, pero sobre todo, el pedido para que dicte una conferencia–, el escritor apela a un *tercero* que medie en la contienda. Recordemos que el testigo, el lector a quien se

³¹ "Me sorprende que los escritores quieran opinar de todo" (Bellatin 2018).

confía lo relatado, ya aparece en *Efecto invernadero* y, casualmente o no, en la figura de una “amiga”:

La Amiga muchas veces desconfió de la certeza de esos relatos. Había detalles imposibles de saberse con tanta precisión. Pero Antonio en varias ocasiones dijo que no importaba si los sucesos eran reales. Lo fundamental era tener una historia coherente y para eso era imprescindible la Amiga como interlocutor (89).

Se definen los términos del asunto con precisión: la indiferencia ante la realidad de los sucesos, la coherencia de la narración y su dependencia de un interlocutor.

Si se excava más en el archivo del autor se pueden encontrar versiones más primitivas del relato, incluso cuando no era tal y tenía la naturaleza de un mail dirigido a una *amiga*.³² Hay un mail del autor a Graciela Goldchluk con fecha del 25 de octubre del 2006:

Hice una serie de fotos, diapositivas, para lo de simón del desierto, pero quiero hacer una cosa re-experimental, con la narración absolutamente fragmentada y sin justificaciones mayores, algo así con o el narrador de jacob, así que pondré la cura antes de que aparezca la enfermedad. y diré de antemano que no sé de la columna más de lo que no sé...la historia se resume a que después de filmar una de las películas con menos recursos de la historia del cine -la escenografía cuenta tan solo con una columna en medio del páramo-, la construcción quedó abandonada. Como la filmación había sido hecha lejos de alguna comunidad no quedó registro mayor de su ejecución. Algunos años después un grupo de personas, que huía de la gran ciudad -una suerte de parias expulsados del Distrito Federal- descubren la columna abandonada y parecen darle poderes místicos. No comprenden la razón de la existencia de una columna bíblica en medio del desierto.

La “amiga” a quien Bellatin escribe en 2013 es Goldchluk y el escritor toma gran parte de ese mail para escribir el relato. En este punto es necesario insistir en que no se indagaron las versiones previas en busca del secreto del relato, o de una pista que pueda ayudarnos a descifrar la versión de 2018, acción que tendría la lamentable consecuencia de reducir las escrituras a etapas preparatorias de la última versión. Con la convicción de que el propio objeto estudiado contribuye en su alcance metodológico, nos quedamos a nivel de la superficie, de lo que exactamente se escribió, sin buscar en una estructura profunda de lo relatado. Después de todo, es una constante de los manuscritos más recientes del autor: se puede encontrar casi la misma escritura, sin evolución o preparación, el material en bruto que los investigadores, curadores y archivistas

³² La historia de la columna de Buñuel retorna en *La realidad que intenta parecerse* (2019), relato protagonizado por Abds Salám, alter ego del autor. Allí la columna integra la serie de acciones artísticas de Bellatin (el congreso de Dobles, las puestas en escena de *Perros héroes*). No contiene modificaciones significativas que justifiquen un análisis pormenorizado en este trabajo.

llamaríamos “archivo personal del escritor”³³, pero que el autor manipula de otro modo, en virtud de que tiene una definición de archivo diferente, uno que coloca al archivo en la posición del testigo, de la “amiga”, un sistema de flujo con el cual el escritor cuenta con varias amigas y amigos. Vale recuperar esta cita donde el autor explicita mejor su relación con el archivo:

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. [...] 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” (“Entrevista a Mario Bellatin”, 1).

Estas consideraciones resuenan en la historia de la película de Buñuel. Primero hay que destacar que la columna como fragmento es, a su vez, parte de una película que quedó fragmentada. *Simón del desierto* fue, al principio, un proyecto de largometraje, pero, por razones económicas, sólo dispuso de quince días para el rodaje y diez más para el montaje. En contra del criterio del director, el productor Gustavo Alatriste decidió presentar el material tal y como estaba, un total de cuarenta y dos minutos de metraje, a la *Mostra* de Venecia de 1965. Allí fue premiado, razón por la cual Buñuel se negó a proseguir con el proyecto primigenio, que incluía una escena bajo la nieve, peregrinaciones e incluso una visita (histórica) del emperador de Bizancio (Salvador Ventura “Una imagen fílmica”, 331). Podría decirse que la premiación de la película fue, para el cineasta español, su momento de publicación. El carácter fragmentario de la película se aprecia mejor cuando leemos que, según lo entendió el propio Buñuel en términos casi bellatinianos, *Simón del desierto* bien podría ser integrada como relato en otra película como *La vía láctea*: “Hoy, me parece que *Simón del desierto* podría ser ya uno de los encuentros de los dos peregrinos de *La Vía láctea* en el sinuoso camino de Santiago de Compostela” (Buñuel *Mi último suspiro*, 206).

Bellatin no tiene los mismos escrúpulos que el cineasta español. Ya se ubique el tiempo del archivo en la primer etapa de escritura, cuando ésta se acumula en sus papeles personales, ya se lo coloque en la instancia de publicación y socialización, como afirma el autor en la entrevista de 2006, su escritura no tiene una conclusión ni una instancia de

³³ Un archivo de escritor es un conjunto organizado de elementos de diversas fechas y soportes materiales, generados y reunidos por un escritor a lo largo de su existencia, en el ejercicio de sus actividades profesionales o personales, conservados por su creador o por sus sucesores para sus propias necesidades o bien remitidos a instituciones archivísticas para su preservación permanente (Pené “En busca de una identidad...”, 29).

fijación definitiva. Con “En tu casa habita...” versión 2013 y 2018, estos dos momentos de la escritura y del archivo tienden a solaparse y el escritor ofrece directamente para su transmisión ese material de escritura sin finalidad, y así como la columna y las fotografías provienen de ese pedazo de piedra existente, el relato que nos llega proviene de escrituras realmente pronunciadas a un otro (un mail). Este es el *tiempo de la astromelia*, aquella temporalidad entre la “obtención de la esencia de los textos y su realización en forma de libro” (Bellatin *Condición de las flores*, 18).³⁴ Luego llega, entonces, la publicación, se produce el archivo en términos de Bellatin, la palabra es transmitida, lo cual habilita el recomienzo del proceso. A diferencia de Buñuel, que no continuó con su película luego de la proyección y las premiaciones, el escritor mexicano sí continúa escribiendo a partir de convertir la segunda etapa de escritura (publicada) en otra primera etapa (escritura sin finalidad). Esta es la tensión que habita todo el programa bellatiniano, que ya se lee en *Las dos Fridas*: en ocasiones parecería que busca mostrar el progreso como tal, la physis de archivo y su frágil *tiempo de la astromelia*, pero en otras requiere el testigo, el interlocutor que aporte estabilidad a ese flujo de escritura.

Esta tensión es la que singulariza la escritura de Bellatin. Su resolución por cierta crítica literaria suele ser problemática. Por un lado está la lectura expansiva, aquella que coloca al escritor bajo el nombre de “literatura expandida”³⁵ y lo convierte en un escritor *performer*, experimental, que radicaliza el *tiempo de la astromelia* hasta difuminarlo y pasa a una temporalidad en donde todo es escritura, o en donde hay un mismo lenguaje para columnas, escrituras, fotos y películas. El escritor colabora con estos análisis; después de todo, experimenta con otros registros y dispositivos bajo el presupuesto de que nunca salió de su campo de operatorias que es la escritura.³⁶ Por el otro lado está la crítica que reduce todo a la *simplicidad* de la lectura y que anula en apariencia la brecha entre “el hecho de escribir como acto físico de producir la palabra, y hacer literatura u

³⁴ Recupero la cita completa: “sospecho que existe un tiempo entre la obtención de la esencia de los textos, por llamarlo de algún modo, y su realización en forma de libro. Un tiempo que muchas veces se hace eterno, inconmensurable, lleno de subterfugios, tiempo en el cual la realidad es el mayor enemigo. Una realidad cotidiana que muchas veces logra, con su saturación de acontecimientos, velar por completo el sentido de la vida” (*Condición de las flores*, 18).

³⁵ Véase Laddaga, *Espectáculos de realidad* (2007) y Pauls, *Temas lentos* (2012).

³⁶ Afirma el escritor: “Yo hago fotos, hago cine, pero no me siento ni cineasta ni fotógrafo, para mí todo esto es escritura. Al momento de escribir lo que hago son preguntas, pero a veces el papel no me da las respuestas que quiero. Veinte años después de haber publicado ‘Salón de Belleza’ quise ver ‘Salón de Belleza’, pero desde el punto de vista de un escritor. Esto que acabamos de ver no tiene ninguna pretensión cinematográfica, yo nunca salgo de mi rol de escritor. Esto es literatura porque yo decido que es literatura” (“El cine es escritura”).

organizar ese material en forma de libro” (“Entrevista a Mario Bellatin”, 1). Según afirmamos, Bellatin apunta cada vez más a que se hagan indistinguibles la primera etapa pase de la segunda. La cuestión es si el resultado desde el punto de vista del lector no termina afectado por aquello que Barthes llama “simplicidad” de la obra literaria: el lector leerá sin importar si la obra está hablando de sí misma, si está hablando de su propia construcción, etc. Lee la obra en “primer grado”, sin los accidentes que forman parte de la primera etapa de producción (Barthes *La preparación...*, 377). Aquellos detalles tan preciosos, los que tienen que ver con lo incontrolable del proceso como evento o acontecimiento (histórico) que van desde encontrar una columna dejada por Luis Buñuel hasta el “acto físico de producir la palabra” se achatan en el resultado que viene de la organización en el libro³⁷. Este problema está en el propio relato donde queda fuera de la escritura el equívoco del lector que no reconoce la columna fácticamente abandonada; de modo análogo los *Devotos de la columna* se encuentran el pedazo de piedra y por un equívoco entendible no la reconocen y le atribuyen poderes divinos. O habría que pedirle explicaciones al autor, como ya hicimos antes, y plantear que en el relato se repite un problema *metodológico* del escritor: cómo dar cuenta del equívoco de aquellos *devotos de Bellatin* que podrían no ver la columna de Buñuel.

Ambos caminos críticos tienen problemas que ya están presentes en las propias lecturas que el autor hace de su proceso creativo. El de la “literatura expandida” sumerge al escritor en la figura de un artista o creador inespecífico, y reemplaza la escritura por un lenguaje puro sin límites, siendo la escritura un atributo accidental en la espalda de un *todo* del Arte más universal.³⁸ La lectura de simplicidad reduce *todo* a la escritura achatando sus posibilidades en favor de un *canon perpetuo* de los mismos relatos, y en desmedro de los milagros, los “puntos de lo insólito” que surgen con la escritura pero que no se reducen a *simple* escritura. Esta segunda crítica es la más difícil de evadir porque

³⁷ Como antes, aquí también el autor prepara esta lectura crítica:

“—Alguna vez has sentido el peso de ser una especie de dinamo del arte? ¿De ser Mario Bellatin, el escritor, del que se espera lo inesperado? ¿Es verdad que preferirías ser un personaje de ficción?”

“—No, por favor, qué horrible término, dinamo del arte. Yo, creo, soy un señor mexicano que escribe. De eso es de lo único que puedo dar fe. Todo lo demás son interpretaciones. No sé por qué se podría aguardar lo inesperado de mi trabajo” (“Yo, creo, soy un señor que escribe”).

³⁸ Para la cuestión del Arte con mayúsculas y su relación con las artes en particular, léase Nancy *Las musas*.

se condice con Bellatin como escritor que reduce todo a la escritura y que se separa de condiciones externas y ajenas al proceso de escritura.

Pero como ocurre con *Las dos Fridas*, ¿dónde colocamos la presencia maciza de la columna de Buñuel? ¿Habrá que amputarla, sustraerla de su contigüidad con la escritura perdiendo de este modo el gesto central de la propuesta del escritor? Con esta alternativa estaríamos coincidiendo con los propios presupuestos estéticos del autor: nos estaríamos desligando de esa molesta anécdota inicial para entregarnos al flujo de la escritura en su pureza. Si su escritura implica una sustracción de recursos y materiales, vayamos hasta el fondo y quitemos también esa columna que sorpresivamente emergió e hizo que el escritor fuera hasta ella. El problema con este camino, como ya se mencionó, es que si nos deshacemos del objeto de devoción, de la columna, perdemos no sólo lo más interesante de la propuesta³⁹, sino la escritura misma, trazada como está en base a lecturas e interpretaciones derivadas de la misma ambigüedad de algo que podría ser real o ficción. Y perdemos los quiebres, la alteridad de lo ya escrito, aquello que no surge como un juego experimental con materialidades o presencias de lo real, sino como emergencias junto a la escritura que emergen como si fuera por su propio acuerdo aleatorio⁴⁰.

Por eso es tan importante el hiato que introdujimos en la escritura: un texto es exergo de la obra y, simultáneamente, es la propia obra (condición partitiva); una obra o personaje son el nombre o título que los designa pero simultáneamente son todo aquello que niega o diverge de ese nombre (des-bautismo); o finalmente, la escritura es de archivo, con lo cual es el registro de un evento singular y, simultáneamente, es la singularidad misma. En este hiato, en esta frontera, se despliega todo un territorio cuyo tiempo es el de la *astromelia*, “un tiempo entre la obtención de la esencia de los textos, por llamarlo de algún modo, y su realización en forma de libro” (Bellatin *Condición de las flores*, 18). Sólo este tiempo es el que corresponde a la cosecha de los *milagros*: si sucede un incalculable, algo más allá de la escritura, una Frida Kahlo, será una ruptura inmanente de la propia escritura que la alterará en su *simplicidad* pero que no llegará a

³⁹ Ya sea el borramiento para tener un sitio a partir del cual se instale un “espectáculo de realidad” (Laddaga “Teatros y escuelas” 129), ya sea para que emerja más escritura o, más bien, nuevas posibilidades para esa práctica. “Parto de la nada, no tengo diálogo, no tengo color, [...] Solamente cuando no pueda decir las cosas de otra manera podrá aparecer un diálogo, un adjetivo o un lenguaje más amplio, más abierto” (Bellatin “Efecto *invernadero*: nuevo estilo...”, 12).

⁴⁰ De igual modo en la EDE, paradigma fundamental para leer la obra escrita de Bellatin, un joven escritor se frecuentaba con un escultor, no con un escritor que enseñe a escribir, para que la escritura se diera en otro lado, en un “espacio paralelo” (Bellatin *El arte de enseñar...*, 12) donde emergiera de modo aleatorio e incalculable.

ser una *expansión* a otras prácticas artísticas. Son los relieves de un territorio escritural. Si el arte de la escritura es “el arte como tejido” en su dispersión espacial según Barthes (*El placer del texto*, 104), la lógica bellatiniana se asemeja en su movimiento al de un dispositivo atolondrado que narra una historia justamente para conocer qué historia es ésta (Antelo “El archivo aturdicto”), e incluso lo hace saliendo de la propia hoja donde se escribe, porque moverse en determinado territorio no se distinguirá del movimiento y construcción de la propia escritura. Y si es cierto que el viaje como paradigma supone todo un conjunto de prácticas que determinan los modos de representación y de pensamiento (la globalización, la banalidad del turismo y la irrupción de la computadora en la vida cotidiana (Bourriaud *Radicante*, 133-134)), la escritura de Bellatin como “composición por trayecto” supone, habrá que ver si con éxito, una traza –textual y no textual– más fuerte sobre la banalidad repetitiva de aquellas trazas anteriores. Un quiebre con la retórica anestésica o, para decirlo en términos más precisos, un quiebre con el “sistema de la discursividad” presente y con las posibilidades y a las imposibilidades enunciativas que éste dispone (Foucault *La arqueología...*, 169-170), que tiene las formas de una disputa o subversión crucial que el arte sostiene en el espacio del archivo de las imágenes culturales (Tello “El arte y la subversión...”, 133).

6. Conclusiones:

En una entrevista que Bellatin dio para la revista *Orbis Tertius*, y que hemos revisitado varias veces, el escritor señala lo que sería una de las inflexiones en su proyecto:

Escribí *Salón de belleza* cuando escribía *Salón de belleza*, escribí *Efecto invernadero* cuando escribía *Efecto invernadero*, lo mismo con *Canon perpetuo*, pero no escribí *Flores* cuando escribí *Flores* y lo mismo sucedió con *Lecciones*. Lo que hice fue la segunda parte, la parte de construcción. Construí *Lecciones* cuando construí *Lecciones* y lo mismo con *Flores*. Con escrituras diversas, de diversos tiempos, situaciones y circunstancias. El reto era lograr que eso fuera una propuesta y formara parte de un cuerpo autónomo (“Entrevista a Mario Bellatin” 7).

La diferencia de operatorias, que va de escribir a *construir*, es lo que nombramos junto al escritor como “escribir sin escribir”. Las consecuencias se plasman en tres aspectos que analizamos en la tesis. El primero supone una emergencia cada vez más decisiva del fragmento de escritura, incluso del relato como parte de una totalidad mayor, virtual y no constatable que pudiera capturarse en el recorrido del archivo bellatiniano. Hemos intentado más de una nominación para este trabajo con los fragmentos. Llamamos *physis de archivo* a este paso de la escritura a la construcción, donde el proceso creativo sale a la superficie mostrando su dinámica como su resultado, en lugar de quedar en el aparte de un archivo secreto. Esta percepción está en el archivo y también en sus textos publicados, donde diferentes líneas narrativas y distintos relatos se yuxtaponen y la construcción de vuelve notoria. En este sentido, también hablamos de partes y de *escritura partitiva*, porque la construcción de la que habla Bellatin es posible sobre el fondo invisible de posibilidades desde el cual los fragmentos se separan pero que, simultáneamente, lo constituyen. Es un vacío muy conocido para quienes trabajan con archivos de escritores, especialmente de autores latinoamericanos: faltan elementos, siempre falta algo. Bellatin simplemente ha trasladado a su literatura este vacío estructural presente en todo archivo. A este vacío remiten aquellos *accidentes* que el autor buscaba evitarle al lector, para asegurar el avance ininterrumpido de la lectura. Es una de las inquietudes originales de la investigación. Pese a que el autor lo expresó como un reparo, como algo a evitar, hemos procedido, en líneas generales, como lo hicimos en otras ocasiones de la tesis: levantamos la palabra del autor ahí donde ya la profirió, sin importar que sea una negación o una falsedad. En este sentido, se impuso la pregunta de por qué escribe como lo hace, si no siempre con la presencia, sí con la constante amenaza de esos *accidentes*.

Si esta forma de escribir, la construcción en conjunción con los vacíos y los accidentes, no es, a su vez, un gran accidente feliz, se nos impuso otra exigencia, que fue capturar la necesidad de este fenómeno, sin referirlo a circunstancias ajenas (modas, tendencias, etc.). El análisis directo de obras recientes, donde estos rasgos se hacían más evidentes, podría haber sido suficiente. No obstante, queríamos hacer manifiesto que estábamos lejos de causalidades exteriores y circunstanciales, de modo que seguimos dos caminos. En primero lugar, abordamos una serie de propuestas que iban más allá de la escritura literaria: La escuela dinámica de escritores o El congreso de Dobles de Escritores, aparecen como iniciativas sorprendentes donde el escritor demuestra que no sólo está escribiendo obras de imaginación, sino que las pone en funcionamiento en eventos e instituciones que convocan el pensamiento y los cuerpos de los otros. Es lo que anticipamos en la Introducción como la *necesidad de la ficción*: Bellatin (y nosotros con él) se toma en serio su pensamiento, que está constituido por una rígida y consecuente lógica. En este sentido repasamos aquellas propuestas, a la espera de ver de forma más límpida y material los presupuestos de su escritura.

En segundo lugar, volvimos sobre escrituras menos accidentadas o que al menos no presentaran un excesivo trabajo con el vacío y el fragmento, para intentar captar estos impulsos en su necesidad, allí donde pudieran estar al menos en germen o en sus comienzos. Para esto recorrimos primero *Poeta ciego* (1998) y luego *Efecto invernadero* (1992) y *Salón de belleza* (1994). Son tres de las novelas que Bellatin escribe, luego de *Las mujeres de sal* (1986), que dejamos afuera del trabajo por las razones que ya consignamos: la propuesta formal de Bellatin se inicia en *Efecto invernadero*, no antes.⁴¹ La construcción y destrucción comienza con esta novela.

Con *Poeta ciego*, cercamos los límites de la escritura bellatiniana. Comprobamos que aquello imposible de nombrar, por la violencia de su manifestación, es indiscernible de una limitación propia del decir que especialmente es cierta para las pretensiones de ciertas retóricas realistas y representativas, constatación que Bellatin comprueba y aprovecha para su proyecto. Con *Efecto invernadero*, comprobamos hasta dónde podía llegar la reescritura, lo nuevo, sin desvirtuar lo ya escrito. En otras palabras, hasta dónde puede llegar a cambiar una obra sin perder su nombre original. Aquí, además,

⁴¹ Es necesario hacer mención de *Canon perpetuo* (1993). Si bien esta obra no entró en el análisis, su nombre estuvo omnipresente en todo momento: la idea general de Bellatin con las reescrituras, hacer algo nuevo con lo ya viejo, es homóloga al canon musical, donde varias voces ejecutan la misma melodía comenzando las unas después de las otras.

introducimos unos de los pilares fundamentales del pensamiento bellatiniano: el otro, el testigo, el lector u oyente *amigo*, aquel que lee y aporta una instancia de consolidación para la escritura todavía amenazada por el vacío y los accidentes.

Con *Salón de belleza*, vimos la potencia de agenciamiento de la escritura partitiva: cómo un texto no sólo es parte de determinado proyecto literario y de sus circunstancias de producción, sino que a su vez encuentra nuevos contextos, *parte* realidades siempre nuevas, así como nuestras formas de entenderlas. Como sucedió con *Efecto invernadero*, también pudo verse el límite de la reescritura y de la interpretación, la materialidad del vacío: no puede hacerse cualquier cosa con la novela, su trasposición en otros registros artísticos, trasladaba exigencias y apremios de origen, porque según el autor (y en esto tiene toda la razón) no se respetaron los vacíos y silencios.

Con esta última novela y su versión en el Cine-vivo se desprende la figura de Bellatin curador, autor que construye además de escribir. La emergencia de la parte de escritura es correlativa a la figura del escritor que expone, cataloga y reordena. Cercano a las maniobras del curador y del archivista, Bellatin construye además de escribir; deconstruye también, des-bautiza sus obras anteriores, que se ven alteradas por nuevas edificaciones y recolecciones.

Sobre este panorama es que la propia construcción de la tesis, que en un principio fue encarada desde la lectura de su archivo, ve confirmada la necesidad de su enfoque en la propia operatoria del autor: Bellatin curador y constructor de partes escriturales es, pertinentemente, abordado por alguien que trabaja con su archivo de documentos personales, que no sólo rastrea el recorrido del escritor, sino que también desfamiliariza la presunta evidencia de tal recorrido. Un des-bautismo de una obra literaria que es gestado por la convocatoria de manuscritos archivados, de nuevas reescrituras y reediciones, y la emergencia de nuevas experiencias en el trabajo con la escritura (el Cine-vivo, el teatro). Todo esto, que replica el proceder del escritor, expande su archivo al mismo tiempo que enriquece su propuesta literaria.

Parte de este archivo está siendo exhibido en el sitio de *Arcas*, al cual tendrán alcance los cada vez más numerosos estudiosos de la obra del autor. La digitalización de las imágenes acompañó el tramo final de la escritura de esta tesis. Como fue usual a lo largo de la misma, la razón accidental de cada fenómeno trataba de ser puesta en relación con una razón de necesidad. En este mismo sentido, podemos decir que no fue accidental que la percepción de un escritor curador se nos haga evidente al tiempo que se realizaba

la selección y ordenamiento de manuscritos para Arcas, una operación de legítima curaduría.

7. Bibliografía

Obras de Mario Bellatin consultadas

- (1995). *Tres novelas*. Lima: Ediciones El Santo Oficio.
- (1992). *Efecto invernadero*. Lima: Jaime Campodónico.
- (1996) *Salón de belleza y Efecto invernadero*, Ediciones del Equilibrista/CONACULTA, México D. F.
- (2001). *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- (2002). *Jacobo el mutante*. Buenos Aires: Interzona.
- (2004). *Escritores duplicados/Doubles d'écrivains*. Paris: Landucci Editores.
- (2005). *La escuela del dolor humano de Sechuán*. Buenos Aires: Interzona.
- (2005). *Obra reunida*. México: Alfaguara.
- (2005). *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama.
- (2006) *Pájaro transparente*. Buenos Aires: Mansalva.
- (2006). (coord.) *El arte de enseñar a escribir*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- (2007). *El gran vidrio: tres autobiografías*. Anagrama.
- (2008). *Condición de las flores*. Buenos Aires: Entropía.
- (2008). Tener a la mano lo que no está llamado a existir. *Museo travesti del Perú* (Campuzano ed.) Lima: Institute of Development Studies.
- (2008). *Las dos Fridas*. Consejo nacional para la cultura y las artes.
- (2009). *Salón de belleza*. México: Tusquets.
- (2009). *Biografía ilustrada de Mishima*. Buenos Aires: Entropía.
- (2010). *Poeta ciego*. Buenos Aires: Mansalva.
- (2012). *El libro uruguayo de los muertos*. Madrid: Sexto Piso.
- (2013). *Obra reunida 2*. Madrid: Alfaguara.
- (2013f). El Cardenal y el Tapacamino: un vacío poblado de nada. *Letras libres*.
- (2014). *Flores*. La Paz: Perra Gráfica Taller.
- (2014). *El hombre dinero*. Montevideo: Criatura Editora.
- (2014). *Jacobo reload*. Madrid: Sexto piso.
- (2015). *Salón de belleza*. Malisia: La Plata.
- (2018). "En tu casa habita otro inquilino. El milagro de Buñuel. *Revista de la Universidad de México*, pp. 83-87. Disponible en <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/beb7ab25-7777-4c51-b20d-43815cda4904/en-tu-casa-habita-otro-inquilino>.
- (2019). *La realidad que intenta parecerse*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
- Bellatin, M., & Iturbide, G. (2008). *Demerol: sin fecha de caducidad*. Galería López Quiroga.

Entrevistas y conferencias del autor

- (1992) Efecto invernadero: nuevo estilo en la novela de Mario Bellatin. *El Comercio Cultural*. Lima.
- (1993). (Juan Yépez, entrevistador). Sólo sé hacer novelas. *El peruano*.
- (1994). El salón de la muerte. Mario Bellatin publica su cuarta novela: *Salón de belleza*. *El Mundo*. Lima.
- (1995). “Deseo la ambigüedad: Mario Bellatin y *Salón de belleza*” (entrevistador: Jorge Coaguila). *La República*: 25-6.
- (1995). Chino de risa. *El Mundo*. Lima. Entrevista.
- (2000). (Goldchluk, G. entrevistadora). *Mario Bellatin, un escritor de ficción*. Entrevista a Mario Bellatin, 7. Disponible en: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/bellatin-un-escritor-de-ficcic3b3n.pdf>.
- (2005). “Yo hago todo lo posible para que los lectores no me crean”. *Página 12*. (Entrevistadora Silvina Frieria)
- (2005). Mario Bellatin. Dos libros y una visita. *Los inrockuptibles*.
- (2006). Hay como una búsqueda constante de escribir sin escribir, de resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias. Entrevista a Mario Bellatin (Ezio Neyra, entrevistador). *Chile: Proyecto Patrimonio*. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/mb240606.htm>.
- (2006). Entrevista a Mario Bellatin (Ramiro Larrain, entrevistador). *Orbis Tertius*, 11(12).
- (2006). Los nuevos libros de Mario Bellatin (Álvaro Matus, entrevistador). *El Mercurio*. Chile.
- (2012). “Cien mil veces Mario Bellatin.” *El País*. Disponible en https://elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340190798_287117.html. (Del Llano, Pablo, entrevistador).
- (2012). *La memoria en “Salón de belleza”*. México. Cátedra Alfonso Reyes. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ThLjFH5w5gA>.
- (2013). Mario Bellatin: ‘La escritura es lo único que tengo en la vida’. *La Nación*. Costa Rica. En línea: <https://www.nacion.com/viva/cultura/mario-bellatin-la-escritura-es-lo-unico-que-tengo-en-la-vida/6TRFLMIC6VGIJFYPIJKHIR6RXB4/story/>
- (2013). “Escribir está por encima de todo” (Óscar Garduño, entrevistador). *Replicante. Periodismo digital. Cultura crítica*.
- (2013). "Bola negra", una metáfora de una ciudad que se devora a sí misma” *El informador.mx*. s/p. En línea: [https://www.informador.mx/Entretenimiento/Bola-negra-una-metadora-de-una-ciudad-que-se-devora-a-si-misma-20130104-0126.html](https://www.informador.mx/Entretenimiento/Bola-negra-una-metфора-de-una-ciudad-que-se-devora-a-si-misma-20130104-0126.html).
- (2014). Yo, creo, soy un señor que escribe. *Buen salvaje*. (Conrado Chang, entrevistador)
- (2014). Mario Bellatin: “Me siento escritor, cuando voy describiendo” (Alicia Ortega, entrevistadora). *Spondylus*. Universidad Andina Simón Bolívar. Recuperado de <https://www.uasb.edu.ec/web/spondylus/contenido?mario-bellatin-34me-siento-escritor-cuando-voy-describiendo-34>

- (2014) “Mario Bellatin: El hombre dinero y por qué escribir para olvidar”. *Animal político*. Entrevistador Manu Ureste. Disponible en: <https://www.animalpolitico.com/2014/03/mario-bellatin-el-hombre-dinero-y-como-escribir-para-olvidar/>.
- (2014) Mantener el no-tiempo y el no-espacio. Una conversación con Inés Sáens. *Revista Fractal* N° 72. Disponible en: <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal72MarioBellatin.html>
- (2015). Mario Bellatin: “El hecho literario no sirve”. Entrev.: Fuenzalida, E. *El Comercio*. Disponible en: <https://elcomercio.pe/eldominical/entrevista/mario-bellatin-hecho-literario-sirve-252698-noticia/>.
- (2015). El cine es escritura: Mario Bellatin. *Zócalo*. México. Disponible en: <https://www.zocalo.com.mx/el-cine-es-escritura-mario-bellatin/>
- (2017). Mario Bellatin se despoja de todo. Entrevistadora Marcela Ayora- *La Nación*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/mario-bellatin-se-depoja-de-todo-nid2094201/>.
- (2017). Conferencia del escritor Mario Bellatin: “Escribir sin escribir”. Université de Montreal. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=B8_2cbKsY1A.
- (2018). Mario Bellatin: “Me sorprende que los escritores quieran opinar de todo”. *La Nación*. Buenos Aires. (Daniel Gigena, entrevistador). Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/mario-bellatin-me-sorprende-escriitores-quieran-opinar-nid2164278/>.
- (2018). Mario Bellatin: “Las redes sociales son fangosas” (Entrevistador: Juan Calderón Baiocchi). *Perú 21*. En línea: <https://peru21.pe/cultura/mario-bellatin-redes-sociales-son-fangosas-417979-noticia/>.
- (2018) Mario Bellatin: “El problema de la literatura en Latinoamérica es su repetición”. *Mundo UTREF*. En línea: <https://www.untref.edu.ar/mundountref/mario-bellatin-coloquio-literatura-margen>.
- (2018). Mario Bellatin: “Quiero dejar de escribir”. *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/01/25/actualidad/1516919191_800521.html.

Bibliografía crítica sobre Bellatin

- Baró, Carlos Olivares (20 mar. 2020). “Némesis, La peste, Decamerón y hasta La Biblia; los libros en tiempos de coronavirus”, en *La Razón*. Disponible en <https://www.razon.com.mx/cultura/nemesis-la-pesto-decameron-y-hasta-la-biblia-los-libros-en-tiempos-de-coronavirus/>.
- Garay, M. (1992). *Estética del distanciamiento*. *El peruano*. Lima.
- Mujica Pinilla, R. (1992). Bellatin: vanguardia tormentosa. *Expreso*. Lima.
- Arévalo, J. (1992). *Efecto invernadero: nuevo estilo en la novela de Mario Bellatin*. *El comercio Cultural*. Lima.
- Betanzos, J. (1992). Reseña de *Efecto invernadero*. *Revista Caretas* N 1242. Lima.
- Cámara, M. (2020). Mario Bellatin y sus comedias del arte: repetición y variabilidad. (Ed. Héctor Jaimes) *Mario Bellatin y las formas de la escritura*. The University of North Carolina Press.

- Chauca, E. (2016). Fanatismo en tiempos de guerra y neoliberalismo: *Poeta ciego* de Mario Bellatin y *Un ejército de locos* de José B. Adolph. *Hispanófila*, (178), 37-50.
- Cherri, L. (2018). Un nuevo vacío para la loca: *Salón de belleza* y la literatura latinoamericana. *Bellatin en su proceso: los gestos de una escritura* /Alejandro Palma Castro... [et al.]. Buenos Aires: Prometeo.
- (2019). Experiencia y fotografía: Shiki Nagaoka de Mario Bellatin. *Orbis tertius*.
- Colares, M. (2015). Una liebre muerta: Mario Bellatin y Joseph Beuys. *III Jornada de Creación y Crítica Literaria*. Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires.
- Conde, L. (2013) Mario Bellatin: Una escritura tridimensional. *VI Jornadas de Filología y Lingüística*, 7 al 9 de agosto de 2013, La Plata, Argentina. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3847/ev.3847.pdf.
- Cote Botero, A. (2014). *Mario Bellatin: el giro hacia el procedimiento y la literatura como proyecto*. Publicly Accessible Penn Dissertations. <http://repository.upenn.edu/edissertations/1244>.
- (2015). Primero publicar, después escribir o del giro hacia el procedimiento en tres ejemplos de la literatura latinoamericana contemporánea. *Revista Anales* (Vol. 1, No. 373, pp. 445-456).
- Cuartas, J.P., Rasic, E. (2013). Leer en la maleza. El pasaje hacia Moro desde el seno bellatiniano. *Cuadernos del sur*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur (73-88).
- Cuartas, J. P. (2013) “Mario Bellatin, ¿Qué clase de espanto puede generar una escritura semejante?” [en línea]. *VI Jornadas de Filología y Lingüística*, 2013, La Plata, Argentina. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3848/ev.3848.pdf.
- (2014) *Los comienzos de Mario Bellatin: Tiempo y consistencia en Efecto invernadero* (Tesis de grado). UNLP. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1044/te.1044.pdf>.
- (2020). Salón de belleza de Mario Bellatin: la preparación de la novela. *Orbis Tertius*, 26 (33) : e191. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12769/pr.12769.pdf
- Encinas, D. R. (2014). Efecto invernadero o el acto de poseer un cuerpo. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 16(2), 145-169.
- Eppin, C. (2012). Mario Bellatin y los límites del libro. *La variante Bellatin*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- (2015). “Mario Bellatin: Dobles y Descartadas”, *The Bar Buenos Aires review*. Disponible en <http://www.buenosairesreview.org/es/2015/05/mario-bellatin-dobles-y-descartadas/>
- Fernandes Cipreste, K. (2018). Mario Bellatin: lo anómalo y lo animalesco trabsfigurados en erotismo. En Palma Castro, A [et al.] *Bellatin en su proceso. Los gestos de una escritura*. Buenos Aires: Prometeo.

- Flores, G. (2020). “Los virus y las epidemias, contadas en cinco novelas de ficción”, en *El Comercio*. Disponible en <https://www.elcomercio.com/tendencias/virus-epidemias-novelas-ficcion-enfermedades.html>.
- García, M. (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*, 27, 56-66.
- García Arias, J. A. (2018). *Esbozos de una poética de la novela corta en la obra de Mario Bellatin* (Tesis). Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Giusti, A. (2014). Un cuerpo al borde de la muerte (prólogo). *Efecto invernadero*. Lima: Ediciones Copé.
- Goldchluk, G. “Lecciones de realismo para una liebre muerta (sobre la obra de Mario Bellatin)”, en Caballero Vázquez, Miguel, Rodríguez Carranza, Luz, Soto van de Plas, Christina (eds.). *Imágenes y realismos en América Latina*. Leiden: Almenara, 2014.
- (2019). El gran vidrio: un espejo imposible de identidades inexistentes plantado en medio del desierto literario. *Deconstrucción del espacio literario en América Latina: 1996-2016*. Poitiers: EAC.
- Gras, D. (2017). Shiki Nagaoka: la postfotografía como estrategia bioficcional del fake. *Literatura y lingüística*, (36), 177-204.
- Íñiguez, E. (2018). Cuerpo masculino, erotismo y muerte en *Salón de belleza* de Mario Bellatin. *Bellatin en su proceso: los gestos de una escritura* /Alejandro Palma Castro... [et al.]. Buenos Aires: Prometeo.
- Klein Jara, P. (2020). Una aproximación a la (in)materialidad del cuerpo en la obra de Mario Bellatin. (Ed. Héctor Jaimes) *Mario Bellatin y las formas de la escritura*. The University of North Carolina Press.
- Kobayashi, M. A. (2014). Los héroes disecados de Mario Bellatin. *Estudios avanzados*, (21), 69-90.
- Laddaga, R. (2007). Teatros y escuelas. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Buenos Aires: Ed. Hidalgo.
- Larisch, S. (2015). Mario Bellatin's *Salón de belleza* and the Production of Space. *Revista de estudios hispánicos*, 49(3), 503-524.
- Lemus, R. (2007). La jornada de la mona y el paciente, de Mario Bellatin. *Letras libres*. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/la-jornada-la-mona-y-el-paciente-mario-bellatin>.
- López Alfonso, F. J. (2015). *Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*. San Vicente del Raspeig: Universidad de Alicante.
- Lücke, H. S. [seudónimo Diego Sánchez Aguilar] (2011). Mario Bellatin y Joseph Roth: una docena de huevos cocidos. *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura, «Mario Bellatin: el experimento infinito»*.
- Mente, B. (2013). *Salón de Belleza de Mario Bellatin: Las huellas de la reterritorialización. VI Jornadas de Filología y Lingüística*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3868/ev.3868.pdf.
- Martinetto, V. (2016). Mario Bellatin o la subversión de la autoficción: unas reflexiones a partir de *Disecado*. *INTI*, (83/84), 174-184.

- Martínez Caballero, O (2011). La vertiente barroca de la literatura de Mario Bellatin. *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*. “Mario Bellatin: el experimento infinito”.
- Mujica Pinilla, R (1992). Bellatin: vanguardia tormentosa. *Expreso*. Lima.
- Nuyts, T. (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*, 34(2), 37-51.
- Oliveira, E. J. D. Ficciones de la animalidad en América Latina: las formas animales en la literatura y en las artes visuales. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. VII, n.º 1 (invierno 2019), pp. 79-96, ISSN: 2255-4505.
- Ortiz, M. P. (2017). El concepto de heterotopías de Michel Foucault en dos novelas de Mario Bellatin: *Salón de belleza y Damas chinas*. *Hispania*, Volume 100, Number 2, pp. 191-201.
- Pacheco Colín, R. (2003). “Estrenan la obra *La Escuela del Dolor Humano de Sechuán*”. *Crónica-com.mx*.
- Palaversich, D. (2003). Apuntes para una lectura de Mario Bellatin. *Chasqui*, 32(1), 25-38.
- (2008). Repensando a Frida Kahlo en el centenario de su nacimiento. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura—Journal of literary criticism*.
- Panesi, J. (2018). Cámara de vacío. La escuela del dolor humano de Sechuán (Mario Bellatin). *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. Este texto fue pronunciado en MALBA, en 2005, con la presentación de *La escuela del dolor humano*.
- Pardo, K. (2015). El cuerpo teratológico en la novela *Flores* del autor Mario Bellatin. Universidad Central del Ecuador.
- Pauls, A. (2005). El problema Bellatin. *El interpretador*, 20(2005), 10-11.
- (2012). *Temas lentos*. Selección y edición de Leila Guerriero. Santiago de Chile, Chile: Universidad Diego Portales.
- Quesada Gómez, C. (2011). Mutatis mutandis: de Severo Sarduy a Mario Bellatin. *Boletín hispánico helvético*, (17/18), 297-320.
- Quintana, C. “La biografía ilustrada de Shiki Nagaoka”, en Bellatin en su proceso. Los gestos de una escritura. Buenos Aires: Prometeo libros. 2019.
- Quintana, I. “Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 2009, 487-504.
- Ríos, C. (2007). La estrategia del dolor. *Bazar americano*.
- Ríos, M. C. (2018). La escritura dinámica de Mario Bellatin: del texto al teatro y del teatro al texto. *La Palabra*, (32), 99-116.
- (2018b). *Figuraciones del arte en narraciones contemporáneas de César Aira, Diamela Eltit, Mario Bellatin y Gabriela Cabezón Cámara e Iñaki Echevarría* (Tesis doctoral). Buenos Aires: UBA.
- Ríos Baeza, F. (2018). El jardín del señor Bellatin: un lenguaje secreto en Flores y Registro de las flores. *Bellatin en su proceso*. Buenos Aires: Prometeo.

- Rocca, P. (2012). “La insoportable levedad del yo. Iturbide y Bellatin”. *El Baño de Frida Kahlo*. *Filología* /XLIV.
- Rodríguez, M. (2013). Bola negra, el musical de Ciudad Juárez, un homenaje a jóvenes víctimas de grupos de poder. *La Jornada*, s/p. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2013/01/16/espectaculos/a10n1esp>.
- (2013). Bola negra: una forma de repensar Ciudad Juárez. *Vértigo Político*. Disponible en <http://www.vertigopolitico.com/articulo/2486/Bola-negra-una-forma-de-repensar-Ciudad-Jurez>.
- Rodríguez-Abrunheiras, P. (2014). Enfermedad, identidad y simbolismo en *Salón de belleza*, de Mario Bellatin. *Letras (Lima)*, 85(122), 237-246.
- Saénz, Inés. “Hacer zapping de sí mismo: Bellatin y el yo hipermoderno.” en Julio Ortega y Lourdes Dávila, eds. *La variable Bellatin. Navegador de lectura de una obra excéntrica*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2012, 135–161.
- Sarduy, S. *Obra completa*, 2 vols., ed. crítica a cargo de Gustavo Guerrero y François Wahl (coord.). Madrid: ALLCA XX, 1999.
- Schettini, A. (2005). La escuela del dolor humano de Sechuán. *El interpretador*.
- Schmitter, G. (2017). Construir sentidos en el umbral. El formato texto-foto-amalgama de Mario Bellatin. *Pasavento: revista de estudios hispánicos*. Vol. 5, n. 1 (2017), pp. 19-36.
- Talavera, J. (2011) “Retrata Mario Bellatin el mundo real y surrealista de los escritores”. *Crónica.com.mx*.
- Tarifeño, L. (2002). *Flores de Mario Bellatin. Letras Libres*. Disponible en <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/flores-mario-bellatin>.
- Torres Ceballos, P. (2016). El espacio heterotópico del Moridero en Salón de Belleza de Mario Bellatin. *Theuth. Revista de Humanidades* ISSN 0719-8280. Número 2, 81-94.
- Vergara, P. (2010). “El vacío como gesto representación y crisis del sentido en la obra de Mario Bellatin”, en *Revista Laboratorio*, ISSN-e 0718-7467, N°. 2.
- Volpi, J. (2004). Epílogo. Mario el mutante. *Escritores duplicados/Doubles d'écrivains*. Paris: Landucci Editores.

Bibliografía general

- Adorno, T. (1962). *Prisma*. Barcelona: Ariel.
- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Madrid: Pretextos.
- (2005). *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- (2006). *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos.
- (2007). *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- (2010). *El sacramento del lenguaje: arqueología del juramento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- (2017). *Lo que resta de Auschwitz*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Alegria Polo, M. (2013). “De la verdad y el secreto en la consignación alegría”. *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ediciones UNL. CRLA Archivos.
- Alexiévich, S. (2015). *Voces de Chernóbil*. Buenos Aires: Debate.
- Altuna, E. (1994). César Moro: escritura y exilio. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 109-125.
- Antelo, R. (2001). Política de archivo. En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVII, Núm. 197, pp. 709-720.
- (2006). *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- (2013). Para una archifilología latinoamericana. *Cuadernos de literatura*, 17(33), 253-281.
- (2015). *Archifilologías latinoamericanas: Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim.
- (2017). El archivo aturdicto. *VIII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y II de Crítica Genética "Las lenguas del archivo"*. La Plata, UNLP. Goldchluk, G. y Ennis, J. (Coords.). (2021). *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Colectivo Crítico 7). Recuperado de <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/174>
- (2020). Como poesía, filología. *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*. Buenos Aires: UNTREF.
- (2020). “Presentación” Dossier: Filologías latinoamericanas. *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*. Buenos Aires: UNTREF.
- (2021). La potencialidad del archivo (en prensa).
- Asensi Pérez, M. (1998). *Historia de la teoría de la literatura (Desde los inicios hasta el siglo XIX) Volumen I*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Badiou, A. (2004). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- (2011). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- (2016). *En busca de lo real perdido*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bal, M. (2006). Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting. *The Cultures of Collecting*. Londres: Reaktion Books Ltd.
- Báez, F. (2002). El bibliocausto nazi. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid*. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero22/biblioca.html>.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- (1993). *El placer del texto*. México: Siglo XXI Editores.
- (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós.

- (2005) *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benítez, A. (2016). El concepto de ironía en la estética de Friedrich Schlegel: contexto y recepción. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, nº 67.
- Benjamin, W. (1989), *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- (1991). “Ausgraben und Erinnern” (*Exhumar y recordar*). *Gesammelte Schriften*, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, Suhrkamp, tomo IV: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*; 400. Traducción de Juan A. Ennis.
- (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Buenos Aires: Taurus.
- (2010). “La tarea del traductor”. *Ensayos escogidos*, Buenos Aires: El cuenco de plata, 1923.
- Bergson, H. (1963). *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar.
- Berman, Antoine (2015). *La era de la traducción. “La tarea del traductor” de Benjamin. Un comentario*. Buenos Aires: Dedalus Editores.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Grupo Planeta (GBS).
- Blixen, C. (2017) *Viaje y escritura en Tierras de la memoria de Felisberto Hernández. Amerika*.
- (2011) Felisberto Hernández y una media ilusión. *Revista de la Biblioteca Nacional. Escrituras del yo*. Época 3, Año 3, Nº 4-5, Montevideo.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Buck-Morss, S. (1993). Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte. *La balsa de la Medusa*, 25, 55-98.
- (2001). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. A. Machado Libros.
- Buntinx, G.; Torres, S. (2008). Micromuseo («al fondo hay sitio»). *Museo travesti del Perú* (Campuzano ed.) Lima: Institute of Development Studies.
- Brucart, J. M. (1997). Concordancia ad sensum y partitividad en español. *Contribuciones al estudio de la lingüística hispánica. Homenaje al profesor Ramón Trujillo*, 1, 157-183.
- Buck-Morss, S. (1993). Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte. *La balsa de la Medusa*, 25, 55-98.
- Bugnone, A. (2021). *Hacia el paradigma del archivo de artistas y escritores* (en prensa).
- Buñuel, L. (2009). *Mi último suspiro*. Barcelona: Cayfosa.
- Calvente, P., & Calvente, V. Los cuerpos de un archivo. La construcción como modo de afectación del archivo/ Colla, Fernando, Graciela Goldchluk y Verónica Bernabei (eds.). *El archivo como política de lectura*. Poitiers: CRLA. En prensa.
- Campuzano, G. (2008). *Museo travesti del Perú*. Lima: Institute of Development Studies.
- Canguilhem, G. (2004). *Vie et mort de Jean Cavallès*. Paris: Editions Allia.

- Carranza, L. R. (2009). El efecto Duchamp. *Orbis Tertius*, 14(15).
- Chejfec, S. (2009). Cuadros de una instalación. *Bazar Americano*, 26. En línea: <http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=223&tabla=resenas&que=Chejfec>
- Colla, H. F. (Ed.). (2005). *Archivos: cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos.
- Comay, R. (2011). *Mourning Sickness. Hegel and the French Revolution*. Stanford University Press.
- Coyné, A. (2015). “Cayó la cortina de tinieblas...”. En *César Moro, Obra poética completa*. Edición crítica André Coyné, Daniel Lefort, Julio Ortega. Poitiers, Francia; Córdoba, España: CRLA, Alción Editora. Colección Archivos.
- Debray-Genette, R. (2007). Génétique et poétique: le cas Flaubert. Paris: *Institut des textes et manuscrits modernes* (ITEM).
- De Man, P. (1990). Conclusiones: La tarea del traductor de Walter Benjamin. *Resistencia a la teoría*, 115-162.
- (1991) “La autobiografía como desfiguración”, en *Suplementos Anthropos XXIX*, págs. 113-118.
- De Olmos, C. (2019). Archivos del horror: lo que se resiste a la ficción. El caso del archivo de la madre de una desaparecida durante la última dictadura militar. *Lo que los archivos cuentan: 7*. 221-239. Biblioteca de Montevideo.
- Deleuze, G. (2009). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- de Olmos, C. (2019). Archivos del horror: lo que se resiste a la ficción: el caso del archivo de la madre de una desaparecida durante la última dictadura militar. *Lo que los archivos cuentan*. 07.
- Deotte, J.L. (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Derrida, J. (1985). “Desvíos de Babel”. *Differance in translation*. Cornell University Press. Traducción de Jorge Panesi.
- (1986). *De la Gramatología*. México: Siglo XXI Editores (1967).
- (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1967.
- (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- (2000). *Introducción a "El origen de la geometría" de Husserl*. Buenos Aires: Manantial.
- (2003). *Papel Máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Madrid: Trotta.
- (2013). Archivo y borrador. G. Goldchluk y M. Pené (Comps.). *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ediciones UNL–CRLA-Archivos.
- Derrida, J.; Ferrer, D.; Contat, M.; Rabaté, J.M. y Hay, L. (1998). Archive et brouillon. *Pourquoi la critique génétique*, 189-209.
- Derrida, J., Soussana, G., & Nouss, A. (2006). Decir el acontecimiento, ¿es posible?: seminario de Montreal. Arena Libros.
- Di Pego, A (2015). La ambivalencia de la narración en Walter Benjamin. Naishtat, Francisco; Gallegos, Enrique G.; Yébenes, Zenia, editores. *Ráfagas de dirección*

múltiple: Abordajes de Walter Benjamin. México : Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. pp. 137-163. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.593/pm.593.pdf>.

-Díaz, J. P. (1981). *Introducción a Felisberto Hernández. Obras completas 1*, Arca/CALICANTO.

----- (2014). *Felisberto Hernández. Vida y obra*. Buenos Aires: Cuenco del plata.

-Didi-Huberman, G. (2005). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

----- (2012). Didi-Huberman, Georges. «El archivo arde». Traducción de Juan Ennis para uso interno de la cátedra de Filología Hispánica, UNLP. Traducción de “Das Archiv brennt”, en: Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*, Berlin: Kadmos, pp. 7-32.

----- (2013). *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. Sans Soleil Ediciones.

-Diéguez, I. (2016). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Universidad Autónoma de Nuevo León.

-Driver, A. (2015). *More Or Less Dead: Femicide, Haunting, and the Ethics of Representation in Mexico*. Arizona: The University of Arizona Press.

-Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1964.

-Eagleton, T. (2016). *Cómo leer literatura*. Buenos Aires: Ariel.

-Eco, H. (1965). *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Seix Barral.

-Eliot, T.S (2000). *Ensayos escogidos*. Universidad Nacional Autónoma de México. 1921.

-Espósito, R. (2007). *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu.

-Ferraris, M. (2012). *Manifiesto del nuevo realismo*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones.

-Ferrer, D. (2007). “Algunas observaciones sobre la pareja intertextualidad-génesis”. Traducción de Diego Braquet para uso interno de la cátedra de Filología Hispánica, UNLP. «Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse», en Paul Gifford et Marion Schmid (coord.). *La création en acte. Devenir de la critique génétique*. Amsterdam; New York: Rodopi, “Faux Titre, 289” ; 205-216. Disponible en la página de I ITEM. <http://www.item.ens.fr/index.php?id=384049#Citer>

-Foster, H. (2004). Archivos y utopías en el arte contemporáneo. Ponencia presentada en *Resistencia, Tercer simposio internacional de teoría sobre arte contemporáneo*, Patronato de arte contemporáneo, México.

----- (2016). El impulso de archivo. *Nimio* (N.º 3), pp. 102-125.

-Foucault, M. (1999). Espacios-otros. *Estudios de Comunicación y política*, (9), 15-26. Originalmente, “Des espaces autres” (“De los espacios otros”), conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (París: octubre de 1984), págs. 46-49. Foucault no autorizó la publicación de este texto, escrito en Túnez en 1967, hasta la primavera de 1984.

- (2007). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia* (Vol. 3068). Katz editores.
- García Pérez, M. (2010). Fragmentación del lenguaje. Exorcismo a través del silencio: Voces de Chernóbil. *Revista de Antropología Experimental* nº 10. Texto 7: 133-147.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común: Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.
- (2016). Obsolescencia, archivo. Políticas de la sobrevivencia en el arte contemporáneo. *Cuadernos de literatura*, 20(40), 56-68.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Giordano, A. (1992). *La experiencia narrativa: Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*. Beatriz Viterbo Editora.
- Goldschmit, M. (2004). *Derrida, una introducción*. Buenos Aires: Nueva visión
- Goldchluk, G. (2013). Archivo y domicilio: el lugar del archivo. *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística 7 al 9 de agosto de 2013 La Plata, Argentina*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.
- *El libro de la vieja en tiempos de archivo*. Santa Fe: Vera cartonera (en prensa, saldrá en 2022)
- Goldchluk, G., & Stedile Luna, V. (2012). Sintaxis del futuro, vestigios de lo porvenir. (El archivo como política de lectura). *III Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana "La toma de la palabra"*.
- Goldchluk, G., & Pené, M. (Eds.). (2013). *Palabras de archivo*. Ediciones UNL.
- Goldsmith, Kenneth (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gros, F. (2004). «De Borges a Magritte». *Michel Foucault, la literatura y las artes*. Actas del coloquio de Cerisy, junio 2001. París: Kimé. En francés en el original, la traducción me pertenece.
- Groys, B. (2011). El curador como iconoclasta. *Centro Teórico Cultural CRITERIOS*, 23-25.
- (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.
- (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires: Caja negra.
- Gumbrecht, H. U. (2005). *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. Universidad Iberoamericana.
- Hamacher, W. (2011). *Para la filología. 95 tesis sobre la Filología*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- (2012). *Lingua amissa*. Buenos aires: Miño y Dávila.
- Harman, G. (2012). The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism. *New Literary History*, 2012, 43: 183–203.

- Hernández, F (2017) *Obra incompleta*. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur.
- Hirschhorn, T. (2009). The Headless Artist: An Interview with Thomas Hirschhorn on the Friendship Between Art and Philosophy, Precarious Theatre and the Bijlmer Spinoza-festival. Ross Birrell. *ART & RESEARCH A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. Volume 3. No. 1. Winter 2009/10 ISSN 1752-6388, sin página. Disponible en <http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/hirschhorn2.html>.
- Incaminato, N. A. (2013). El archivo resiste. *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y I de Crítica Genética* (La Plata).
- Jacobs, C. (1975). The Monstrosity of Translation *MLN*, Vol. 90, No. 6, Comparative Literature: Translation: Theory and Practice, Johns Hopkins University Press, pp. 755-766.
- Jameson, F. (2010). *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2016). *Marxismo y forma. Teorías dialécticas de la literatura en el siglo XX*. Madrid: Akal.
- Jay, M. (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (2008). *El seminario 16. De otro al otro*. Buenos Aires: Paidós.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Laplanche, J.; Pontalis, J.B. (1996). *Diccionario de psicología*. Buenos Aires: Paidós.
- Lazzarato, M. (2006). *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Lefort, D. (2015). "Introducción de los coordinadores", en César Moro, *Obra poética completa*. Edición crítica André Coyné, Daniel Lefort, Julio Ortega. Poitiers, Francia; Córdoba, España: CRLA, Alción Editora. *Colección Archivos*.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul Endymion.
- Lilla, Mark (2004). La seducción de Siracusa. Letras libres. Disponible en <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-seducion-siracusa>.
- Link, D. (2015). *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lois, É. (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales: introducción a la crítica genética*. Edicial.
- (2005). Las distinciones orientaciones hermenéuticas de la investigación geneticista. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. CRLA Archivos.
- (2012). La crítica genética y la salvaguarda de la inscripción de la memoria escritural latinoamericana. *Lo que los archivos cuentan*. Biblioteca de Montevideo.
- Lynch, D. (2017). *Lynch por Lynch* (Chris Rodley ed.). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- MacMasters, M. (2013). Montan ópera para voltear de nuevo la cara hacia el horror en Ciudad Juárez. México: *La jornada*. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2013/10/26/cultura/a04n1cul>.

- MacMasters, M. (2013). Montan ópera para voltear de nuevo la cara hacia el horror en Ciudad Juárez. *La Jornada*. México.
- Malabou, C. (2011). *La plasticidad en espera*. Palinodia.
- Meillassoux, Q. (2007). *Después de la finitud*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Monegal, E. (2003). *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1945.
- Morey, M. (2014). *Escritos sobre Foucault*. Madrid: Sexto piso.
- Muscarsel Isla, M. (2020). Melancolía del futuro. *Latfem*. Disponible en: <https://latfem.org/melancolia-del-futuro/>.
- Nancy, J.L. (2006). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2008). *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, J. L., & Lacoue-Labarthe, P. (2012). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Niño, D. M. P. (2017). *La noche de los proletarios* de Jacques Rancière como posibilidad para pensar en otro tipo de comunidad. *Universitas Philosophica*, 34(68), 243-262.
- Palaversich, D. (2008). Repensando a Frida Kahlo en el centenario de su nacimiento. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*.
- Panesi, J. (1993). *Felisberto Hernández*. Rosario: Beatriz Viterbo
- (2012). *Temas lentos*. Selección y edición de Leila Guerriero. Santiago de Chile, Chile: Universidad DiegoPortales.
- Pené, M. (2013). En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura. Goldchluk, G., & Pené, M. (Eds.). *Palabras de archivo*. Ediciones UNL.
- Rancière, J. (2009). *La palabra muda*. Buenos Aires: Entropía.
- (2010). *La noche de los proletarios*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- (2010). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- (2012). *El tiempo de la igualdad: diálogos sobre política y estética*. Barcelona: Herder Editorial.
- (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Manantial.
- (2013). *Bela Tarr. Después del final*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- (2015). *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*, Manantial.
- Rodríguez Carranza, Luz (2009) "El efecto Duchamp" en *Orbis Tertius*, año XIV, n° 15.
- Sabot, P. (2006). Los juegos del espacio y del lenguaje: heterotopía, isotopía, caligrama. *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (40), 33-44.
- Salvador Ventura, F. (2007). Una imagen filmica rigurosa de la Antigüedad tardía:" Simón del desierto" de Luis Buñuel. *Habis*, 38, 329-343.
- Singh, S. *El último teorema de Fermat*. Buenos Aires: Sigilo.
- Speranza, G. (2006) *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona : Anagrama.

- (2012) *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.
- Spieker, S. (2016). Archive and Erasure. *Language-Culture-Communication-An International Handbook of Linguistics as a Cultural Discipline*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- (2017). El gran archivo. El arte desde la burocracia. *Cuadernos de Literatura*, 21(41), 15-29.
- Tello, A. M. (2015). El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis*, (58), 125-143.
- Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Premia, México.
- Vignale, S. (2011). Experiencia y narratividad en Walter Benjamin. *Páginas de Filosofía*, Año XII, N° 15, pp. 5-16
- Voloshinov, V. (1997). La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica. M. Bajtín. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos-Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 1926.
- Zarzycka, M. (2006). 'Now I Live on a Painful Planet' Frida Kahlo Revisited. *Third Text*, 20(1), 73-84.
- Zizek, S. (2015). *Menos que nada. Hegel y la sombra del materialismo dialéctico*. Madrid: Akal.
- (Ed.). (2006). *Lacan: Los interlocutores mudos*. Madrid: Akal.
- Zupancic, A. (2013). *La sexualidad en los límites de la mera razón*. Santiago de Chile: Palinodia.

Anexos

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 Garay
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 "Sf"

"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."

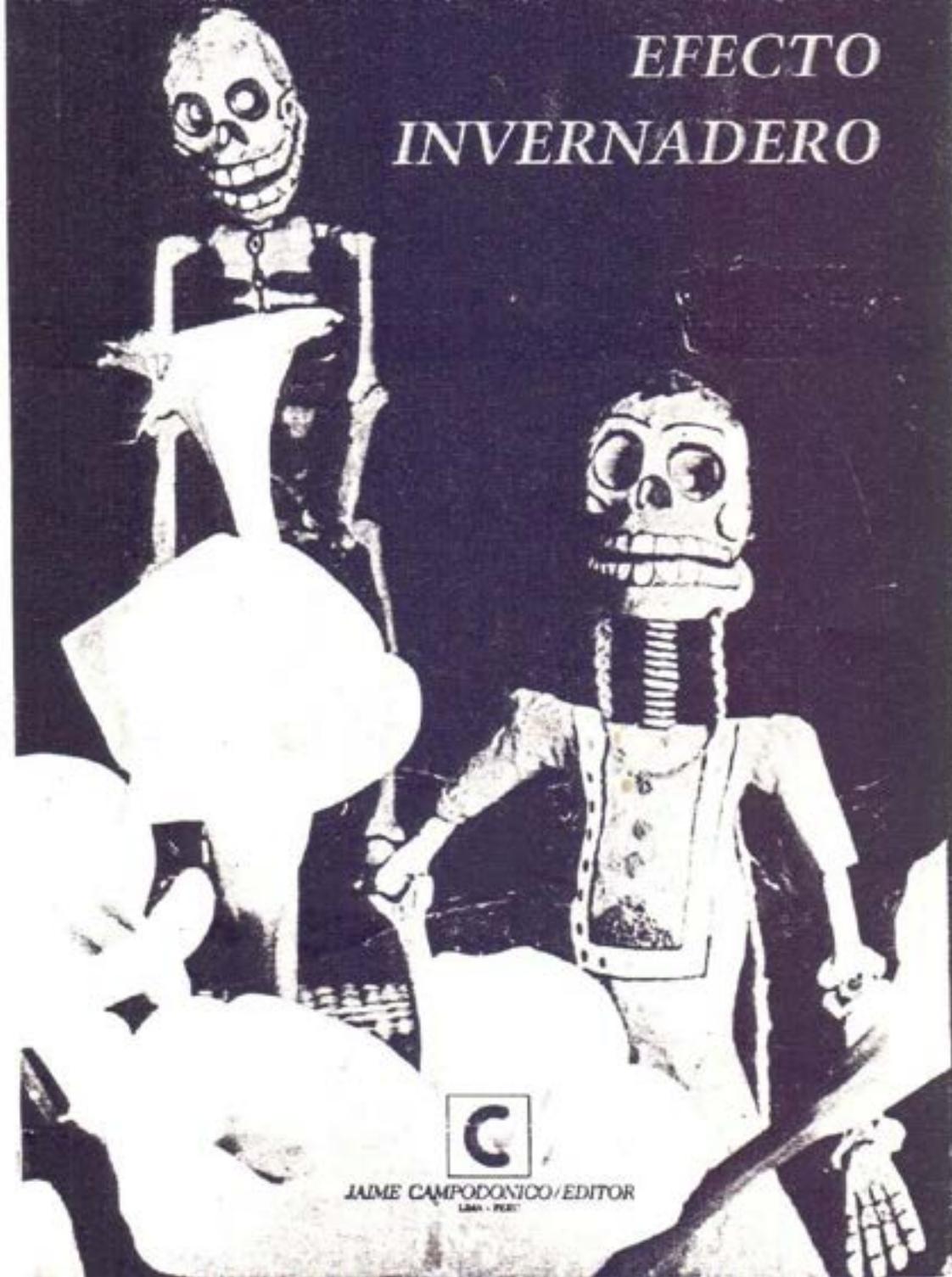
Jorge Cornejo Polar
Diario "La Crónica".

"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".

MARIO BELLATIN

EFFECTO
INVERNADERO



JAIMÉ CAMPODONICO/EDITOR
LMA - PERU

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 hastiado veletorio de un artista y de sus cotidianas pero complejas relaciones personales. La particularidad más saliente en este libro es la prosa predominantemente neutra, seca e impersonal con que ha sido escrito.

-¿Esta forma de escritura te preguntamos al autor- escucha como la sistsps 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 constituyendo 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 a la época, la situación por la que atravesamos, no da lugar para la

retórica. He querido que la forma vaya con el contenido, y creo que la utilizada es perfecta para estos personajes que están encerrados en sí mismos y que son tan enigmáticos.

-El lenguaje utilizado es pertinente sólo a esta novela o es un estilo que estás desarrollando?

-Es un estilo. La otra novela que estoy trabajando 'Canon Perpetuo' está 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 hacían los juglares. Solamente cuando no pueda decir las cosas de otra manera podrá aparecer un diálogo, un adjetivo o un lenguaje más amplio, 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 debe a partir de la función que

cumple respecto al protagonista, se llaman 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 sólo a uno, que es el central, y se lo doy por algunas razones, entre ellas por un 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 Nito de Guzmán ha señalado, en la contrapaja del libro, que la novela trata de un personaje importante en la historia del arte peruano de ese 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 ¡qué muerte tan interesante y a la vez que cotidiana! Por eso he re-creado 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 especie 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', para 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 meterte en las profundidades, sin miedo, porque es un espacio como sagrado. Sí. La novela es un espacio de reflexión y de aprendizaje. (J. Arévalo).

as

Praxis
La puras
vez más su

estarán a dispo-
viva del público
nero del '93, en el
ario: lunes a sáb-
9 p.m. Siempre en
Martín 689, Ba-



ación metafísica a a

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, superpersonaje aparentemente protagónico—. *Efecto Invernadero* podría ser, con justificación, el libro de Iván Thays, el germen de una nueva narrativa peruana, de un nuevo modo de encontrarnos 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 resalta 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 escueta 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, esmerándose en hacerlo saber, entrevé las siluetas de los per-



sonajes, confundiéndolos pero, claro está, muy consciente de cada una de sus escenas. El acto del *vejar* estará presente a lo largo de toda la novela, porque para nosotros no es una *novelle*, 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 confundidos las ocurrencias en tercera persona. Este recurso técnico nos recuerda las viejas fábulas de origen celta o es-

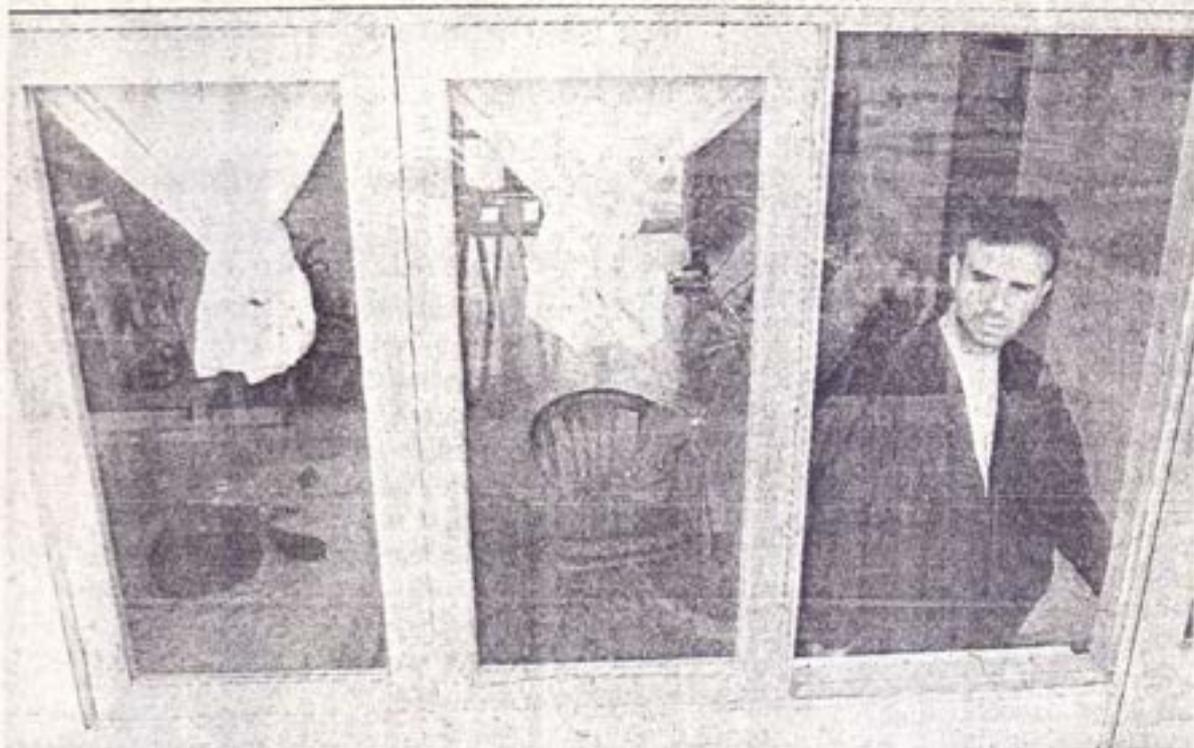
andinavo, o también podría remitimos al *suodo* en que el bardo transmite los conocimientos a los miembros más jóvenes de la tribu.

Esta atmósfera *frustrada*, y quizá 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 piensan que se trata de una novela de la muerte y afilén el morbo en pos de la consabida moraleja a la que nos conducen las alegorías sufrirlé 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, bobo, 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 dísimas en una constante tensión que atrapa al 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 *frustrado* y que revela un extraordinario dominio del lenguaje, sobre todo sin efectos gratuitos y profundamente auténtico.

(Mauricio Medo)
Efecto Invernadero
Colección del Sol Blanco.
Jaime Campodónico/Editor,
Lima-Parí, 1992
54 pp.



Mario Bellatin

DETESTO A LOS ESCRITORES MORALES

Por ROCIO SILVA
SANTISTEBAN

“Sobre Mario de bruceas 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.



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 peruanos 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 arrebatarse 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, éso.

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 aburrída 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 discusiones 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,

*Bellaín 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.

Ibargüengoitea, 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 Olfe 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 oscuras» 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 casi miniaturista de Bellatin por resaltar detalles del entorno, por detenerse en las sensaciones casi de piel de su protagonista, por identificar nudos psíquicos no resueltos, quebrar, 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 Quispe Asín (1903-1956), mejor conocido como César Moro. Su seudónimo en la novela parte de un poema suyo titulado *Autonio*. 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. Incluso, el mismo Bellatin aparece camuflado entre sus propios personajes, espionando los interiores de la casa abandonada de Moro, en la Bajada de Barranco.

Bellatin, quien nunca conoció a Moro, hace que el poeta presienta 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 pintura».

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 desgarró 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 tormento 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 Prensario
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 pulimento 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 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.

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 masas 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, cue 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 si debían de asumir los narradores de generaciones anteriores, especialmente de las 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 Bellatín 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 *nouvelle*- 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 duermevela 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 verídico en su ficción pura y real, escribe su sueño donde fabula vidas íntimas 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.

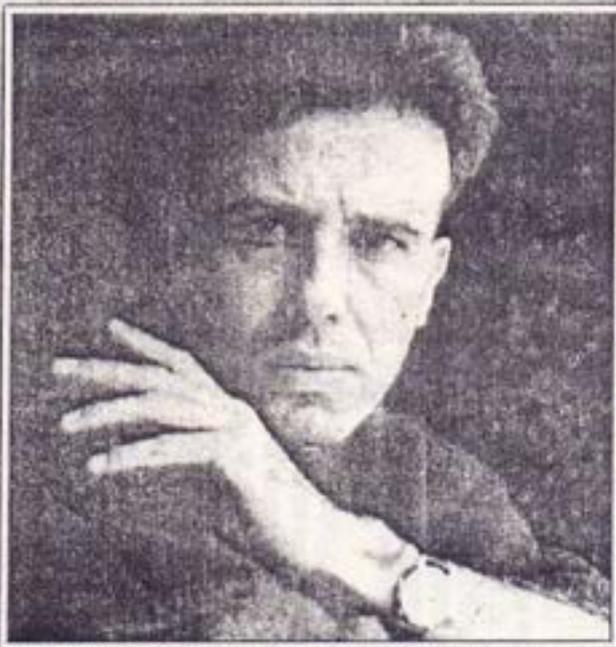
Lo real en Mario es un poema que proviene del campo onírico. El recurso de poetizar, de dejarse llevar hacia donde lo conduce la creación, pasa inadvertido, se espera que pase inadvertido precisamente porque ese recurso es pasivo. Adivinamos el poema, está ahí, oculto, apenas nombrado. En un espejo de 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 cruzar el espíritu del poema, sin el poema, lo rescata. 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 Bellatín. Aquí reside todo el secreto de esta bella cuenvela donde Mario sueña que tenía un sueño en que soñaba...

Mario Bellatín: *Efecto invernadero*. Editorial del Sol Blanco. 1992.



Mario crea una nueva ficción que se aproxima a la realidad de un sueño.

BELLATIN EN SU INVERNADERO

Perdidas en el límite entre dos distritos con una dirección que nadie conocía y con un calor insoportable 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 Bellatin. No contábamos con un personaje más: Pongo, un perro chino "buena gente".

Mario Bellatin publicó recientemente su segunda novela "Efecto Invernadero" en la colección Sol Blanco de Campoamérica "A partir de la muerte de César Moro ficcióné. 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 Bellatin 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, quisiera 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, Bellatin publica "Las Mujeres de Sal", que define como "un ejercicio de estudiante", y actualmente se encuentra terminando un nuevo trabajo "Canon Perpetuo".

Carina Moreno



Das personajes de novela: Bellatin 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 meras, desusado hijos, programando entornos y recordando su origen. Nunca son rebajados a los diálogos y no conocemos su voz o su cara, sino la inimitable 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 músculos 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 fundacionales 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. Cuelto)

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 empenó 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 - Nº 1242 - Foto CARLOS BENDEZU



● **"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

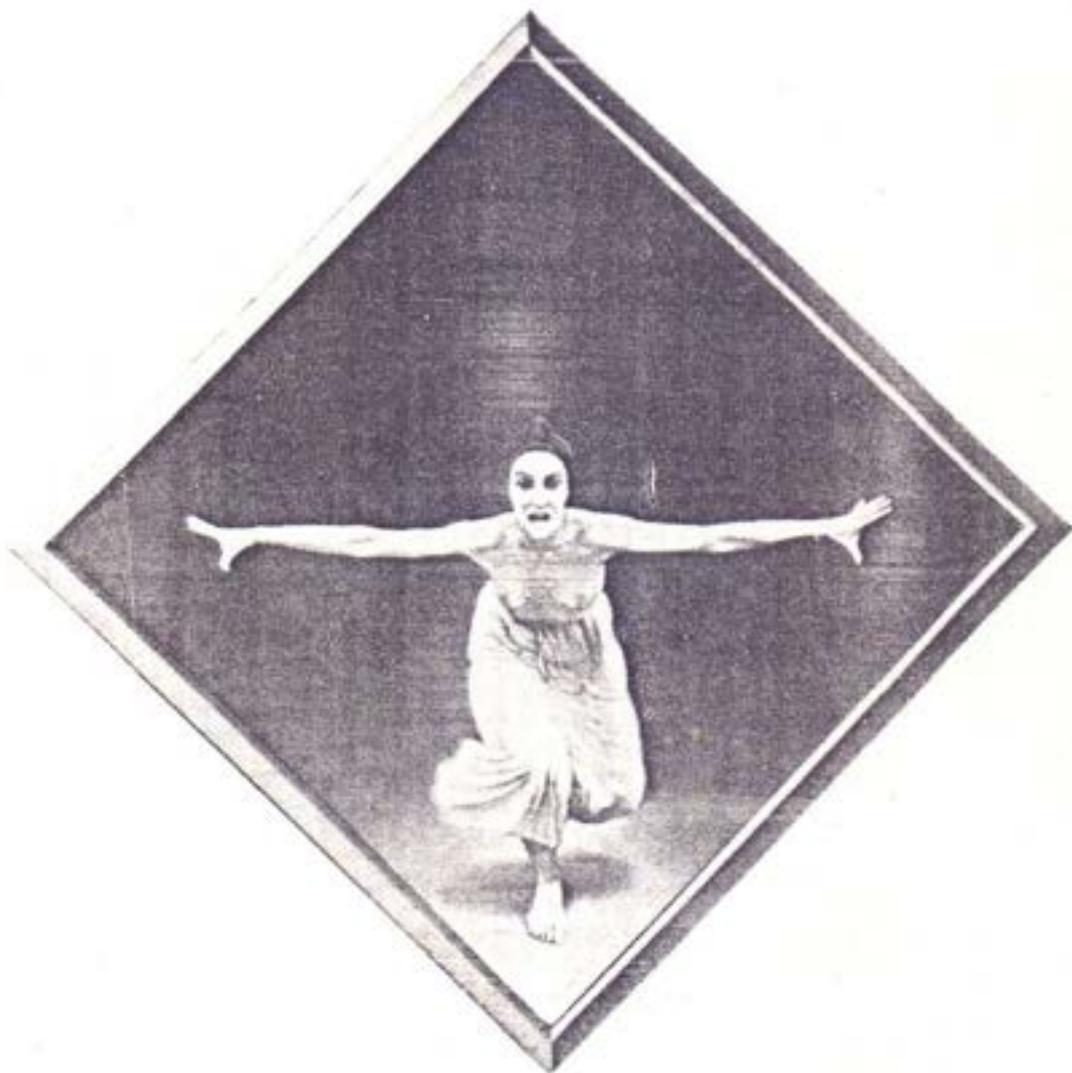
crónicas



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



Lumen Editores

Las mujeres de Bellatín

Mario Bellatín, joven autor, acaba de lanzar al mercado su primera novela que ha salido de las galeras de Lluvia Editores. 'Las mujeres de sal' es el título de esta nueva experiencia emprendida por Bellatín, 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, Bellatín ha emprendido seriamente su vocación literaria. 'Las mujeres de sal' es un honesto y profundo intento de experimentar con la estructura narrativa.

Rodrigo 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 Bellatín se define como un escritor disciplinado por raschas, 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 Bellatín- 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.

Bellatín 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



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 -consciente 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 sin ninguna duda se inscribe dentro de las mejores de la narrativa mundial. Nivel técnico que es la culminación del rápido aprendizaje que se inició 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 (Lluvia 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.

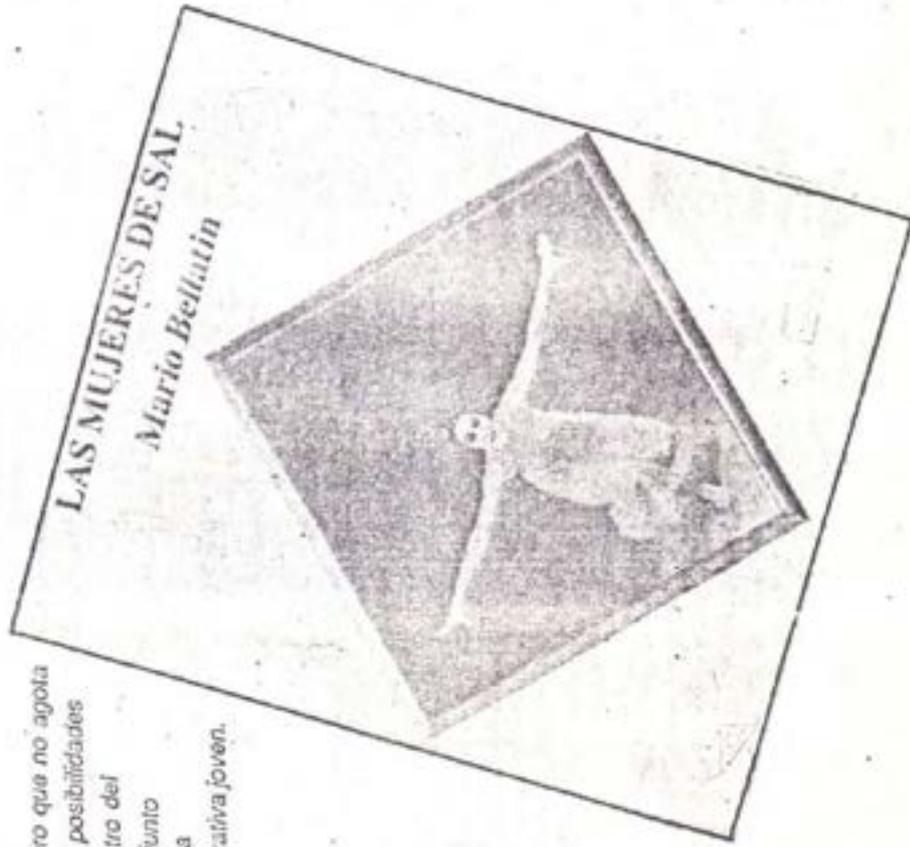
Hay en **Las Mujeres de Sal** algunos bloques narrativos donde el narrador, sin justificación, abandona la narración en el llamado pasado activo (verbos en pasado o imperfecto) y adopta para continuar narrando un presente de indicativo que sólo logra romper el ritmo de la narración.

Mario Bellatin ha logrado en **Las Mujeres de Sal** entretener 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 salteña.

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 el 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, María: *Las mujeres de sal*. Llavina Ediciones, Lima, 1980, 105 pp.

Toda novela nos propone no sólo el discurso de la ficción sino también la posibilidad de relación con la realidad. La primera novela de María Bellatín, *Las mujeres de sal*, recientemente aparecida da la ocasión de reflexionar en torno a la angustia existencial, a la vacuidad que, presente en el libro como estructura y contenido, alude a la realidad cotidiana que se vive en esta época de crisis y violencia.

La novela, pulcramente editada por Llavina Ediciones, exige su comprensión y, en gran medida, impetosa la recepción de su propia intriga captando la atención gracias a muchos referidos por primera vez en la narrativa peruana. Mérito este que aunado al desconocimiento que, aparejado con el deseo de conocer el comienzo o 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 desorienta en el juego de su producción, en su productividad irracional, nuestra propia imagen de vacío, de insincieridad donde aún no hallamos como volver al pasado y entendido un recibir la irreflexible sanción de una Historia, de una vida, que día a día discurre hacia el absurdo o la barbarie.

Esa mala fortuna, esa "saladera" en lenguaje popular, que parece haber impregnado la vida diaria de infinitud de seres en ese país, donde por más que uno intenta resulta atrastrado 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 Dorila*.

La rutina de los personajes sometidos a un devenir enajenado, donde asumen papeles de vida y proyectos o de vida contrarios a sus aspiraciones, parece, impulsada por factores y elementos claves, atravesados por un indefinido e incoherente principio-rector que jamás accede a definir su universalidad, su sentido orientado más allá de lo 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 propuesta se resuelve a nivel global en la estructura del libro, cuyo desarrollo podemos, fallas o rupturas en un texto donde el enajenado recoge al mismo tiempo la imposibilidad e intética de la sociedad connotada estructuralmente; imposibilidad de dotar al devenir individual de un sentido, de una trascendencia que logre la realización humana sustantiva e indudable.

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 sintetizada con la vida de los propios personajes, que terminan viviendo o asumiendo proyectos de vida diferentes y hasta contrarios al que se propone con 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 espectacularización y temporalización variable otorgan al relato una circularidad, una vacuidad donde las avanzadas de la acción que nos ha capturado en la lectura, no coinciden con una sensación liberada eructos al plano exterior, al discurso como relajo mediatizado de una búsqueda social aún no coronada. Esto es la propia alienación de la vida cotidiana, de su aspecto agotador e insalvable: la vida no se puede volver a vivir.

Una lectura atenta nos revelará también que los cambios de punto de vista, la vocación suaria en la narración y la indirecta intrusión a una salida para la crisis esencial de nuestra vacuidad por medio de un retorno a lo natural, representado en la jardinería o el arte ingenuo, lepto de constituirse en defectos contribuyen a proyectar transmutamente la tensión crítica con que está inculcado los mejores pasajes de la obra.

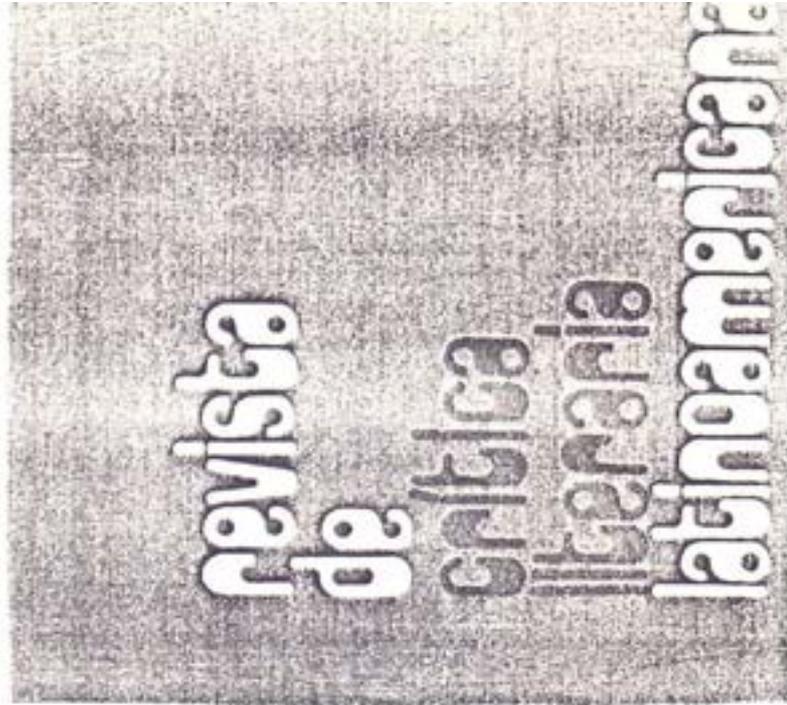
Solo este atido de un retorno a la naturaleza simbolizada en la jardinería, el mar, el arte ingenuo o la sexualidad que ahora totalmente se presbida de su hallazgo como para poder sacar las lecciones de existencia, por encima del delito o el dominio del pasado, nos dan una pista de posible salida, que no llega a cumplir. Entendemos así la futilidad de los personajes femeninos, pues no en vano la mujer es el calabón más débil donde se quiebra la coherencia del poder: el social y el individual. Dorila torturada en las noches por Santos, su esposo taciturno o Beatriz consuada y víctima del dardo son en realidad aquellas mujeres de sal que por volver o intentar volver la vista hacia atrás para dar unidad a su vida son biblióticamente ataraxicos 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 desamparo, la violencia o cualquier otra cosa. El nuestro singular de la novela de Bellatín radica precisamente en que nos aboca, a través de la ficción, en el centro del drama actual de nuestra Historia, de nuestro devenir histórico: en la enajenación donde lo individual se ve arrastrado por lo social. En la enajenación de nuestro espacio cotidiano, sometido a las necesidades de sobrevivencia, y la urgencia, el dramatismo pretérito, de nuestra sociedad que pareciera enajenada en

no enmascarar el camino que la aparte del sal, vejante o la violencia.

Las mujeres de sal de María Bellatín, pese a ciertos aporamientos en su relación sobre todo en lo referido a ligeros deslices de estilo y estructura, se constituye en una propuesta valiosa que cuyo desarrollo estaremos atentos.

Miguel Ángel Huamán V.



CASA

DE LAS AMERICAS

NUMERO 123

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 Crasa (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.



Bellatin estudiará cine en La Habana.



El bostezo del lagarto

Miguel Almercyda

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 entregués más esporádicas e irregulares en nuestro medio, por ello siempre es de saludar cada nueva publicación de este género, máxime 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 Bellatin 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 extraña 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 argentina 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 Bellatin desarrollará una narración plena de rápidas acciones y sucesos que, a pesar de ciertas confusiones espacio-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.

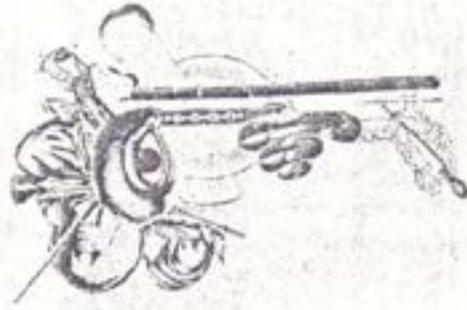
En *Las mujeres...* hay una profunda comprensión del peso de la existencia, pero desde un ángulo que desprecia todo atisbo de solemnidad, que atiende, por el contrario, a la dimensión real —maravillosa de la vida cotidiana; este texto no quiere decir nada en especial, pero desentraña muchas cosas. Es 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 detalles siempre se dan en ámbos

Claudio Fabián Baschuk

tan diversas como el catichacán y la venta de muebles, 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 inoperado, 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 gustan de la prosa imaginativa, en este caso de un joven narrador que como Mario Bellatin —en palabras del destacado crítico literario Raúl Bueño— es ya más que una promesa.

I. BELLATIN, Mario; *Las mujeres de sal*. Lluvia Editores. Lima 1986.



de estas dos mujeres no es contada a catedral, 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 kitsch (cf.

Lima, 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, como 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

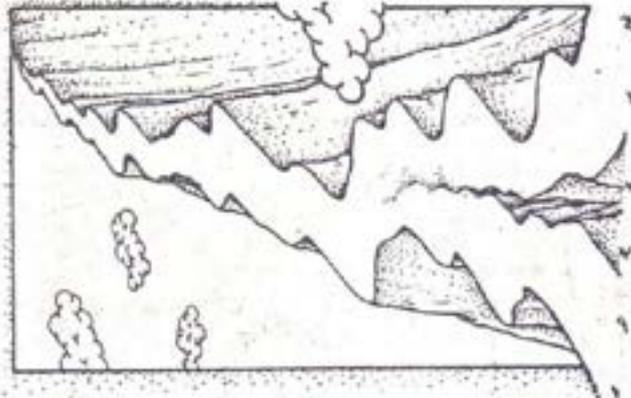
Si fuera necesario describir Las mujeres de sal, la primera novela de Mario Bellatín, a uno de los casilleros de esa antigua clasificación que agrupaba a las obras del género novelesco en novelas de personaje, de ambiente y de acción, sin duda que el membrete que le correspondería sería este último. 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 la historia (las historias) que el autor 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 habfan 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 sus destinos extraños, 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).

Afirmámbamos 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 el lector, para que sea éste quien, haciendo uso de su propia y libre imaginación acabe de trazar la peripecia personal de cada uno de los protagonistas. ¿Qué pasará con el extraño trío Dorila, Santos, el Chemo? ¿Y con Francisco, el jardinero y su relación con Beatriz? ¿Desenlazará ésta 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 a que los invita el novelista— 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 avanzamos 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. Luvva Editores, 1986.

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.



Impecables Munilibros.



A treinta años de su muerte.

SABOGAL

● Este miércoles (7 p.n.) 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). ■

MARIO BELLATIN

Las mujeres de sal y la pura invención literaria



Mario Bellatin, autor de "Las mujeres de sal", se creando a medida que accionan sus personajes.

Emilio Barrantes invitado al Japón

El Dr. Emilio Barrantes ha sido invitado como expositor en la Primera Conferencia Internacional de la Civilización y Ocio 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 — hacia el establecimiento del siglo veintiuno". Entre los invitados está el célebre orientalista Donald Keene.

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.

—¿Que problema ético propone hoy 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 hermanas

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 ligue a esta novela. Son símbolos distraídos 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 en 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 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.

—¿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.

Editan a Bellatin en México



ción de un universo propio con las metáforas de Bellatin.

Luego de la presentación de su reciente obra *Damas Chinas*, Mario Bellatin, uno de los escritores de los 90, se encuentra próximo a viajar a México para asistir a la presentación de sus *Tres novelas*, en una edición del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de ese país.

"Será una oportunidad para que mis libros se acerquen a un público diferente. Las historias que narro no se desarrollan en un lugar determinado, esa indeterminación del espacio fue pensada desde el primer momento. Para crecer como escritor creo que debo ya rebasar las fronteras. No es casual que haya iniciado mi carrera en el Perú, ni que haya decidido escribir mis primeras novelas aquí".

Mario Bellatin regresó a nuestro país luego de haber estado buen tiempo en Cuba y México para dedicarse de lleno a la literatura. Han pasado nueve años desde que de-

cidí convertirme en un escritor en serio y crearme una tradición propia que no le debiera a nadie. Crear un lenguaje propio, una historia literaria personal, todo un universo. Hacer que mi obra sea reconocible".

Y es algo que ha logrado paralelamente a lo largo de las novelas que nos ha entregado hasta ahora. No quiero hablar de una novela en sí. *Damas Chinas* por ejemplo. Mi obra se ha ido constituyendo por acumulación. Cada una de las cinco novelas está relacionada con alguna anterior. Un mismo tema se abonda y se presenta desde un ángulo diferente. Quiero crear una obra total, integrada por innumerables libros en los que las preguntas de uno tengan respuesta en otro. Aunque para mí la literatura es sólo plantear las preguntas, es el lector quien debe buscar sus respuestas".

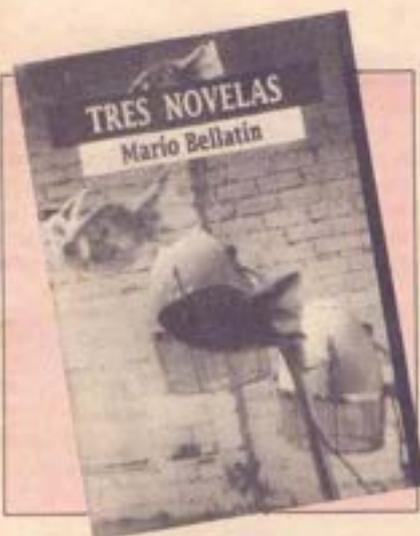
Estas referencias intertextuales ofrecen posibilidades como la publicación de *Efecto*

Invernadero, *Canon Perpetuo* y *Salón de belleza* en un solo volumen, *Tres novelas*, que tuvieron gran aceptación entre el público limeño.

En cada una de ellas existe una enorme capacidad para seducir al lector no sólo con las palabras, sino con la sugerencia de ideas. "Pese a la aparente simplicidad del lenguaje, mi preocupación por lo formal es enorme. Cada palabra, cada frase está en el lugar preciso por un motivo en especial. Nada es gratuito. Busco crear una suerte de grandes novelas miniaturizadas. Llevar al máximo la economía de recursos. Desarrollar juegos literarios pero sin hacerlos evidentes. A diferencia de los grandes escritores latinoamericanos no expongo mis recursos, sino que busco ocultarlos".

Una nueva novela está en la mente del escritor. El fanatismo, un poeta ciego y algunos temas ya tratados serán los ejes de esta obra.

-CARINA MORENO



● *Tres Novelas*. Mario Bellatín. Ediciones El Santo Oficio.

El lector escrupuloso podría sentirse sorprendido: las letras de las 230 páginas de este libro son más grandes que las mentiras de Manrique. Pero las tres nouvelles o cuentos grandes que contiene

son un ejemplo de maestría. Bellatín es un orfebre. Y estas tres miniaturas inundadas de sórdido lirismo son un ejemplo de lo que uno de nuestros narradores más talentosos puede hacer. "Salón de belleza", "Canon perpetuo" y "Efecto invernadero" ya fueron publicadas antes en volúmenes separados, pero agotadas de las librerías, era pertinente una reedición, que en este caso es además corregida. Bellatín es acaso el escritor joven de moda, pero más allá de eso, la sensualidad minimalista y fría de su prosa, sus personajes marginales y que se detienen a contemplar detalles hermosos de una vida que se acaba, hacen de sus historias un rito de muerte y belleza. La nouvelle más lograda, "Salón de belleza", es en ese sentido un símbolo: un peluquero travesti transforma en moridero para enfermos terminales su salón de coiffure. Las otras dos obras versan acerca de los ritos preparatorios de la muerte de César Moro y de las tribulaciones de una posible cubana en una posible Cuba. Pero Bellatín es discreto y evita nombres y lugares propios. Y busca la ambigüedad, como corresponde no sólo al escritor, sino en este caso al buen artista. (Carlos Torres).

BOOKS

EL POETA HERNANDEZ

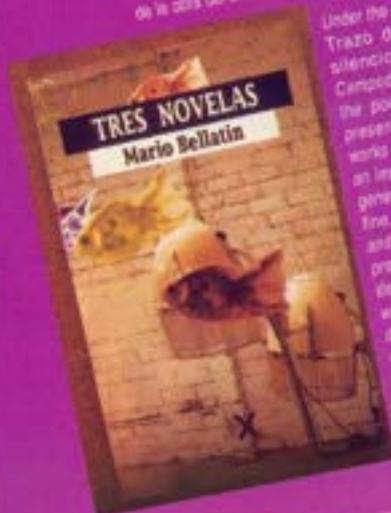
Es el hermano tufo *Trazo de los dedos silenciosos* (Jaime Campodónico/Editor, el poeta Edgar O'Hara trae una nueva antología de la poesía completa de Luis Hernández, figura emblemática de la generación del 60, poeta fino, irónico, heterodoxo, informal, cuya prematura y misteriosa muerte lo catapultó inmediatamente a la inmortalidad. O'Hara entrega una obra serena, bien informada y que propone una lectura distinta de la obra del entrañable autor de *Voz hormona*.)

Under the suggestive title *Trazo de los dedos silenciosos* (Jaime Campodónico/Editor), the poet Edgar O'Hara presents the complete works of Luis Hernández, an important figure of the generation of the 60s. A fine, ironic, heterodox, and informal poet whose premature and mysterious death contributed to his wide recognition. O'Hara delivers a serious and well-informed volume, proposing a different reading of the poetry of this adored author of *Voz hormona*.

BELLATIN

Ediciones El Santo Oficio ha tenido el acierto de reunir en un solo volumen las tres últimas novelas de Mario Bellatín. Después de su presonable *Mujeres de sal*, Bellatín ha ido consolidando un estilo sumamente original, donde a la economía del lenguaje y mesura en la prosa se añade una suerte de perversidad e ironía a sus contenidos, que lo hacen uno de los escritores más interesantes del momento. Los personajes de Bellatín carecen de nombre específico: se los llama *La Amiga*, *El Amante*, *La Madre*, *La Protegida* o *Nuestra Mujer*, y a veces ni eso. Esta frialdad y distanciamiento en el tratamiento de sus personajes es conscientemente contradictoria con la prolijidad con que describe los detalles de su entorno: las sensaciones que experimentan los protagonistas, las que sólo se puede dar un lector que domina los secretos de la prosa. En *Tres novelas* se incluyen *Electo*, *Invernadero*, *Canon perpetuo* y *Salón de belleza*.

Ediciones El Santo Oficio has had the good idea of publishing in one volume the three latest novels of Mario Bellatín. After his dispensable *Mujeres de sal*, Bellatín has developed a very original style with economy of language and controlled prose. He imbues a sort of perversity and irony on his subjects, making him one of the most interesting writers of the day. His characters are not given a specific name: they are called *The Friend*, *The Lover*, *The Mother*, *The Protegée*, or *Our Woman*, sometimes not even that. This distance and detachment in dealing with his characters contrasted the detail with which he describes their environment or the sensations the characters experience, demonstrating he masters the secrets of prose writing. The Novels include *Electo*, *Invernadero*, *Canon perpetuo*, and *Salón de belleza*.



CULTURAL

EL MUNDO

B8 Lima, jueves 14 de diciembre de 1995

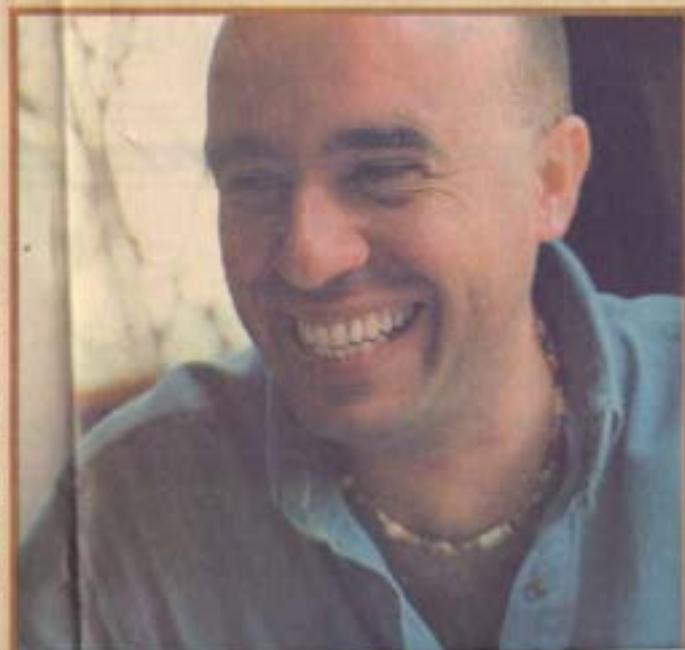
Chino de risa

El escritor Mario Bellatín presenta mañana *Damas chinas*, novela editada por El Santo Oficio, inaugurando la librería La Casa Verde en el Olivar de San Isidro.

MUJERES de sol fue la primera novela publicada por el escritor en 1986. Como él la califica, "fue un libro de fines de semana". Después de pasar algunos años fuera del país, Mario Bellatín regresa con una propuesta y un lenguaje diferentes. Escríbe *El hijo varonero*, *Canon perpetuo* y *Solís de solista*, editadas primero individualmente y

después en Cuba, lugar ideal, para leer, escribir y tratar de hacerse una rutina, un oficio. Tuvo que luchar contra sí mismo, para crear un régimen propio de trabajo. Eso duró tres años. Años en los que el hecho de publicar no era lo más importante, sino más bien, encontrar la propia voz.

Fue muy interesante percibir cómo se movía la gente cultural. Al margen de todas las instituciones de publicidad y propaganda cultural. Nunca me acerqué a La Casa de las Américas, a la Unión de Escritores ni a esas instituciones totalmente obsoletas. Los artistas trabajaban por ellos mismos, en una especie de movida alternativa o paralela a la burocracia de la cultura. Era gente que había establecido vínculos con el exterior, Europa, Nueva York, sin que su obra pasara por el discurso político cubano. Nada que ver con el rollo latinoamericanista. En ese sentido, fue curiosa su reacción. Al llegar yo con mi libro *Mujeres de sol*, dijeron: "Aj, otro librito bonito más de un latinoamericanista". Es que la



su obra, *Dioses chinos*, novela narrada con un estilo que permite entrever, bajo la apariencia de fría asepsia, el mundo inconsciente de pasiones, inscripciones y obsesiones que mueve no sólo a los personajes de ficción sino también a cualquiera de los lectores, capturados por el texto desde el primer párrafo.

Siendo el código literario del escritor, severamente heróico -no exento de belleza- y de rigor casi matemático en el uso de adjetivos y otros recursos, deja, sin embargo, sutil intención por donde el lector, despreviendo aún ante el sobrio empleo del lenguaje, termina colándose como un personaje más. Enigma intrigante y lúdico el que deja la lectura final de la novela, ¿hermoso resultado con los personajes, o el escritor, espasmo en misteriosa disonancia muestra sueños, ha terminado por rotar la clase del universo crítico archivado desde siempre en el lugar de los textos impudicos?

No sé. En todo caso, quedó la respuesta impuesta poco. Como el tratar de solucionar una compleja ecuación, entre la alcoholada y un beso. Queda, luego de la lectura de *Dioses chinos*, el placer de haber visualizado el espacio prohibido para la razón pura. El placer de no entender cómo estamos entendiendo.

Años de silencio

"Mujer de su obediencia al sistema literario que se estaba en aquella época: la del escritor ocasional, de fin de semana", explica Mario mientras conversamos estofado verde y zanahorias en el Govinda.

"Esa fue la novela que más mientras vivía, estudiaba y trabajaba, sin ningún criterio ni búsqueda de un estilo particular. Largo me fué. Conseguí una beca para la escuela de cine de Cuba. Hice amigos artistas y escritores. En esa época, la movida cultural cubana estaba en un buen momento. Aún no se sentía la crisis económica con la fuerza de ahora. Lo que me llamó la atención fue el serio compromiso de los autores con su obra. Totalmente radical, profesional y serio. Echevete de cualquier otro tipo de actividad. Esa actitud me motivó y contribuyó a aclarar los dudas que tenía con respecto a lo que quería estudiar: guión de cine o hacer literatura. Allí afronté seriamente la disyuntiva: o soy escritor o no soy nada. Y si soy escritor, tengo que ser uno competente y profesional. Alguien que no sólo sabe lo que quiere decir, sino cómo lo quiere decir. Luego hubo un encierro dentro de mí mismo, como parte de un período de búsqueda.

Fiel al sistema propio

"Para mí el estilo es lo fundamental. Para construir, no es lo mismo que receta o fórmula, sino algo mucho más personal. Lo intenté a lo que puede aspirar un creador. En ese sentido, me molesta lo arbitrario. Recuerdo, por ejemplo, la época de los talleres de creación literaria en la Universidad de Lima. Les decía a los chicos: 'Ya, hagan un cuento'. Ellos, inmediatamente, incluyen un diálogo. Al preguntarles por qué, la respuesta era: 'No sé, porque así son los cuentos'. ¿Quién pone las reglas? Las novelas no tienen que ser largas ni los cuentos cortos, ni en todo discurso narrativo tiene que haber diálogo.

"Por eso recurrí a la tercera persona en mi aceptación más pura. Me inventé una especie de historia, en la que el diálogo fuera una figura



"En este libro intento recoger al inconsciente colectivo y ponerlo en una forma determinada."

literaria más, un descubrimiento al que se tiene que llegar, de acuerdo a la distancia interna de la obra. En ese sentido, no sigue más reglas que las que yo mismo me impongo. Caprichosa, arbitraria quizá, pero que responde a un instinto el cual se va perfeccionando en

cada libro. Entonces, la idea de libro es que sea totalmente fiel a ese sistema. Fiel a sí mismo. Y que al mismo tiempo, cada libro pueda establecer con respecto al otro, un vínculo tan particular, que genere la distancia de la novela total.

Está va variando también de acuerdo a cada libro. No es esclavismo gratuitamente a una estructura que se puede construir a su voluntad sin salida. Se trata, sencillamente, de no dejar nada al azar.

¿Ese es el punto de distancia con respecto al surrealismo?

—Por ejemplo, en *Dioses chinos* siento que hay escenas realmente narradas. Pero lo que trato de hacer es llevar al lector de la mano a esas escenas, sin sacrificar el mensaje, el estilo de cierta literatura experimental. Con este libro, intento recoger el inconsciente colectivo que está como flotando en el aire, armarlo y ponerlo en una forma determinada.

¿El uso de frases cortas te obliga a ser más puntual?

—Trato de economizar recursos. De no usar, sin verdadera necesidad, elementos que no me hacen falta. Si empleo frases cortas puedo decir lo que quiero, para qué las oraciones largas. También busco evitar otro problema que es el de la revalorización del lenguaje.

¿A qué público apela?

—Cada lector debe encontrar su propio libro. Como en el caso de *Salón de belleza*, que puedes leerla como una novela social, urbana, peruana, y al mismo tiempo con un alegato contra el ministro de salud, porque no hay una política contra el SIDA. También lo puedes leer como un relato medieval, acerca de los monjes.

¿Qué proyectos tienes en México?

—He firmado un contrato con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, uno de los editoriales más grandes de Latinoamérica, para la edición masiva de los tres novelas. ocho mil ejemplares.

La otra Casa Verde

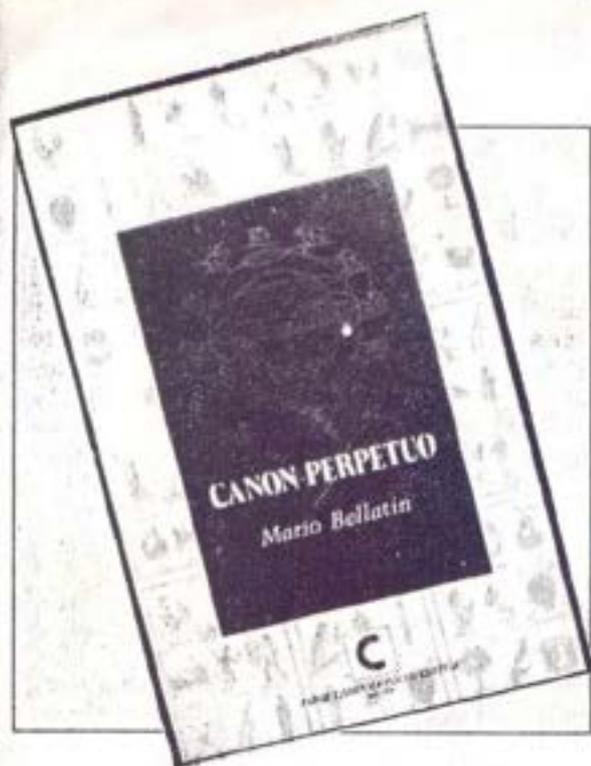
JUSTO en la coyuntura actual, cuando el impulso carterista del T3 por ciento sigue haciendo el impulso de los jóvenes editoriales peruanos, a Teresa Gruenberg, mujer apasionada por la literatura y las artes, se le ocurre abrir una librería en el Olayo de San Isidro: La Casa Verde. "Soy de una generación que no tuvo a la televisión como compañía. Entonces así siempre. Mi vida fueron los libros. Ahora que dispongo de más tiempo, me he lanzado a esta aventura, complicada pero interesante. Por eso he tratado de trabajar con los mejores editoriales de la

librería más, un descubrimiento al que se tiene que llegar, de acuerdo a la distancia interna de la obra. En ese sentido, no sigue más reglas que las que yo mismo me impongo. Caprichosa, arbitraria quizá, pero que responde a un instinto el cual se va perfeccionando en



Teresa Gruenberg nos muestra algunas de sus valiosas colecciones.

► Museo de
Ene 2400
inspección
artista col
► Siglos 1
María José
guil Parlo
► Frías,
Sociedad p
de cine,
► Trampol
en. Ene 2
Cuba y J
tas
► Museo P
pa 4000.
Jays y c
cuarta, m
romana.
► Salas 1
Aspasia
ción p
en teatro
► Cecilia
Himno d
lugos de
► 2 V's. La
ta del E
de Arte. C
gris, b
món libe
Tahirov.
► Odiar
flores. La
grabado
Ana Urb
► Museo
Javier Pr
culturas
latinoam
terrestre.
► Asociac
ad". Av
María. D
por los
nuestro
► TE
► PD: Esp
sus mil
za de Mo
la Patric
de Cuat
en). Ar
baso, m



● *Canon Perpetuo*, Mario Bellatin. Jaime Campodónico Editor, Lima.

Siguiendo la línea trazada por su anterior libro, Mario Bellatin acaba de publicar este relato de prosa decantada y cautivante trama, en el que describe la peripecia de una mujer que decide perseguir una última ilusión,

luego de haberlas perdido todas, en medio de una sociedad maniatada por el control —táimado o público— de las instituciones de un Poder organizado como estructura policiaca. Y al igual que toda compulsión delirante enfrentada a un férreo principio de realidad, el derrotero de la protagonista va construyendo una atmósfera misteriosa, acechante, hasta culminar en la inevitable colisión que, vista a través de la bruma de tenue onirismo con que trabaja el autor, cobra el contorno de una distendida pesadilla. Sin la complejidad de caracteres y situaciones de *Efecto Invernadero*, estos dos breves volúmenes posibilitan en cambio la aproximación a una tradición literaria que pocas veces ha sido enfrentada con solvencia en nuestro país, aunque, ciertamente, cabe mencionar *Morgana* (Colmillo Blanco, 1988), del arequipeño Carlos Herrera, también tributario de esta narrativa que privilegia climas y texturas, cuya exponente más conocida es la francesa Marguerite Duras. La de Bellatin es pues una obra muy profesional en su deliberado tono menor y que mantiene la expectativa en una voz que todavía tiene mucho por decir. (Oscar Malca).



Por
ISAAC
LEON
FRIAS

Ojo al cine

El momento

Director: Robert Rodriguez

Videos

El Pez de Pasión

Poco conocemos a Sayles, estimado director negro ('Matewan', 'Polvo', 'Brother Sam'). Pero podemos disfrutar de su última película, 'El Pez de la Pasión', un video-romance drama casi televisual que establece una relación sentimental y erótica de telenovela entre una mujer de silla de ruedas y un hombre negro. Sayles no se conforma con la intimidad, sino que evita los excesos comunes al género de los reneones. En esta película hay que anotar la mano de las hermanas refunfuños de los actores inteligentes y cada línea sujeta gracias a la mano de McDonnell. Un

Tv.

JUEVES

'Rojo atardecer' con Deborah Kerr y Yul Brynner. 7 p.m.

'Yankee Doodle' con James Cagney, gangster y actor. Ganó un Oscar por su papel en el filme 'Patton'.

VIERNES

'Cyrano de Bergerac' con Jean-Paul Belmondo. Ganó un Oscar por su filuda nariz.

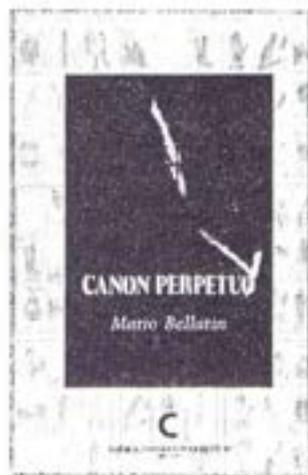
'Sid y Nancy' con Gary Oldman y Christian Slater. Contracorriente. Sex Pistols y sus canciones. 12 p.m.

SABADO

En busca de la voz de la infancia

Canon bellatiniano

Jaime Campodónico acaba de publicar *Canon perpetuo*, tercera novela del joven escritor peruano Mario Bellatín (México, 1960), que tanto diera que hablar el año pasado con *Efecto invernal* —recreación de la vida y muerte del poeta César Moro—. Con *Canon perpetuo* Bellatín logra afianzar un estilo que, a través de un lenguaje deliberadamente objetivo y distante, logra en el lector la sensación de estar frente a un mundo extraño pero verosímil. El libro se presenta este viernes a las 10 de la noche en *Parafarmacia* (González Prada 419, Surquillo).



En *Canon perpetuo*, última novela de Mario Bellatín, una mujer de la que nunca conoceremos el nombre (a la que el autor llama *Nuestramujer*) busca, angustiada y sin rumbo, la Casa en la que, según le ha sido prometido, podrá escuchar la voz de la infancia a manera de compensación y redención de un sistema totalitario y asfixiante, como único acto de libertad que le queda antes de dejar de luchar. Con un adecuado manejo de sus recursos, Bellatín ha logrado construir en este breve relato una atmósfera misteriosa, por momentos delirante y de pesadilla, que cautiva de inmediato a quien se embarca en sus pocas páginas. Es evidente que lo que más llama la atención en esta *nouvelle* es el estilo: estilo en el que se puede encontrar reminiscencias del *nouveau roman* a través de la influencia más clara de Bellatín, que es uno de los epígonos más destacados de la escuela de la mirada: Marguerite Duras. Pero esa característica —el registro minucioso a manera de una cámara de cine— que constituye su fuerza llega también a ser una debilidad: en ciertos momentos el estilo parece hacerse demasiado explícito, dejando visible el andamiaje que sostiene el edificio y haciendo que la "forma" sobre pase y opaque el "fondo".

Pero más allá de esto, *Canon perpetuo* es un relato que, construido con una prosa cuidada y precisa y una trama cautivante, logra atrapar al lector de principio a fin. Con una obra de deliberado tono menor, hecha hasta el momento de tres novelas cortas (género poco explotado en nuestro medio) y que está construyéndose, Mario Bellatín es uno de los mejores narradores jóvenes del país. Un nombre al que debemos prestarle atención.

KARIN ELMORE

d
a
n
z
a

PER GUSTAVO FRIGERIO : Tel.: 5807411

Lima, 7 giugno, 1993

Carissimo Gus:

Siamo seduti in cucina cercando di deffinire il nostro progetto. Hó finito con "Rosa Canina" la niña dulce y asesina solo cinque giorni fá; mi é piaciuto lo spettacolo, ma purtroppo, non mi rimane nulla, il video é venuto una schifezza e dovró rimontare tutto per poter vendere lo spettacolo.

Bene, il título del nostro spettacolo é inizialmente "Desdeñoso semejante a los dioses", in italiano sarebbe qualcosa come "Sprezzante uguale agli dei", ma non há la poesía che há in spagnolo. La frase é stata presa da un vals criollo, cioè un valzer super kitsch, con influenze moderniste, é un genere di musica popolare qui in Perú.

Lo spettacolo é sulla malattia, intesa come metáfora de la condicione sociale, umana. L'idea é quella di portare il linguaggio scientifico e quello quotidiano agli estremi per creare una poetica della distanza; c'è un eroe, che sembra un antieroe perche lotta contro il male, ma la sua arma é l'ironia, l'ironia e l'orrore de la condicione umana. E' uno spettacolo che propone un linguaggio anti ideológico, l'ironia come salvezza, come allontanamento dallo tragico (ideologia, anni 70). ed esagerati

Nella recitazione immagino uno stile distante, freddo, inespresivo, in un ambiente e con un testo estremisti. Mario sta lavorando alla prima scena che sarebbe più o meno così :

Dialogho fra due persone:

Tù y tu ganglio estrellado.
Tù y tu dislocación a los vasos cervicales.
Tù y tus piernas inquietas.
Tù y tu parálisis saturnina.
Tù y tu espasmo facial.
Tù y tu sarcoma de la bóveda craneal.
Tù y tu encefalitis americana de San Luis.

Pensiamo a qualcosa come una estètica iper realista onírica, se può esistere. Le nostre domande sarebbero, Quando parti e per quanto tempo?, Per quando dovrebbe essere pronto il testo? (Mario vorrebbe, una volta che tú l'hai letto, discutere con tè, e anche sapere se ci sono delle cose da modificare); Vuoi recitare ? Questo sarebbe perfetto, perche siamo due donne, e penso che ci vuole un uomo, e anche perche qui piaciono molto i biondi. Scò cercando teatro per la fine di Ottobre, quindi prove da settembre. Dai cai, ora o mai; sarà molto bello se vieni. Fammi sapere qualcosa al più presto,

baci, baci,





POETA A LA CARTA

■ *Fama es la sobriedad, la economía de recursos de la elegante prosa del joven, aunque muy cotizado, narrador Mario Bellatin. Sin embargo creo que esas virtudes, trasladadas sin más a la cocina, pueden dar escuetos resultados. Cuando me invites a cenar, amigo Mario, si es que me invitas, te ruego que me cites en algún restaurante. Gracias.*

«Después de dar mil vueltas alrededor del fenómeno gastronómico, he llegado a la triste conclusión de que nunca está demás ir hacia lo simple y lo seguro. La seguridad se logra echando mano a los múltiples recetarios existentes en el medio y lo simple evitando un número excesivo de ingredientes o de complicados cocimientos. Lo lamentable de este procedimiento son lo poco apetitosos que suelen ser los resultados así obtenidos. Como muestra de esta especie de castigo hacia nuestros estómagos, castigo que se puede hacer en nombre de la crisis anímica que azota el país, allí va esta receta que estoy seguro nos será sumamente útil en ciertos momentos de nuestras vidas:

Sopa de arroz

Ingredientes:

- 2 pastillas de cubo concentrado de carne.
- 8 tazas de agua,
- 4 cucharadas de arroz blanco lavado,
- 2 papas blancas medianas peladas y
- media cucharada de perejil picado.

Modo de preparación:

■ Calentar el agua con las pastillas del caldo concentrado, añadir las papas y el arroz. Hervir hasta que esté todo cocido. Para servir echar el perejil a manera de ornamento.»

LA MESA TENDIDA

Hasta hace unos cuantos años la antigüedad y fama de la costa norte empezaba y terminaba con una sola referencia: la ciudad de barro de Chan-Chan. En los últimos tiempos, los descubrimientos de las pirámides de Túcume, de los fabulosos señores de Sipán, Sicán y Olleros han puesto en la palestra, a todo trapo, este universo milenario de refinados orfebres y audaces navegantes de la Mar del Sur.

En el nombre del Señor (BPP y SIDEA, 1994), editado por el antropólogo Luis Millones y el psicoanalista Moisés Lemlij, marca un nuevo hito en este saludable afán por los estudios norteños. Once ensayos de disciplinas varias, arqueología, antropología, psicoanálisis, historia, religión, conforman una plena y renovada visión del curanderismo en esas regiones

que se bambolean entre los arrozales, los médanos y el mar.

Desde el brujo Tuno, popularizado en un libro del narrador González Vialta, hasta la compleja iconografía de los mochicas, pasando por las experiencias rituales de salud o los sesudos estudios de gabinete, sirven para recordarnos que hoy, como hace miles de años, los chamanes más poderosos, dueños de ángeles y demonios, habitan en el norte del Perú.

Un par de apostillas: 1) El texto introductorio de Luis Millones, aunque breve, merece mención aparte por su fulminante claridad. 2) Hubiese sido deseable considerar en el volumen un estudio propiamente médico, ya que se trata en muchos casos, más allá de la magia o de la historia, de formas útiles y vivas de una muy vigente medicina tradicional.



LE PEGABAN CON UN PALO Y UN

A cabo de leer Hoteles literarios de Nathalie Saint Phalle. El libro es nada menos que un largo, delicioso y documentado viaje por los interminables hoteles donde vivieron, pernoctaron o murieron muchos de los autores más célebres de nuestro tiempo. De Damasco a París, de Nueva York a Nairobi.

Los escritores mencionados suman varios centenares y, sin embar-

go, César Vallejo, un conspicuo habitante de pensiones y hoteles, brilla por su ausencia. Esta misma sensación de vacío la tuve en el famoso Café La Rotonde de París. Los manteles de papel con que cubren las mesas están atiborrados por facsímiles de las firmas de los muchos artistas de pluma y pincel que frecuentaron el local en las primeras décadas del siglo. La firma de Vallejo, que

Mario Bellatín da cauce definitivo a su sangre de novelista, a golpe de prosa alta. Canon perpetuo es una cuervela que no intenta persuadir y se limita a mostrar, muestra y no explica; sin embargo, debemos vencer la resistencia del tiempo que, deliberadamente, se reduce a veinticuatro horas. En este sentido, Bellatín es un narrador de historias antes que un explorador de estilos.

Canon perpetuo es un manifiesto ajeno a las preocupaciones de novelas clásicas o contemporáneas: el Dios de Mauriac o el monólogo interior de Joyce no son tomados en cuenta para, más bien, recurrir a la exterioridad, no a la objetividad sino a la exterioridad mediante la cual se renuncia al narrador omnisciente y se recurre a una fingida ingenuidad.

Bellatín también se aparta de la moral del Boov: de la denuncia vargasuianista o de la soledad garciamarquiana. La moral lleva estampada un sello de desconfianza, característica que ya era evidente en *Efecto tornados*, su anterior cuervela.

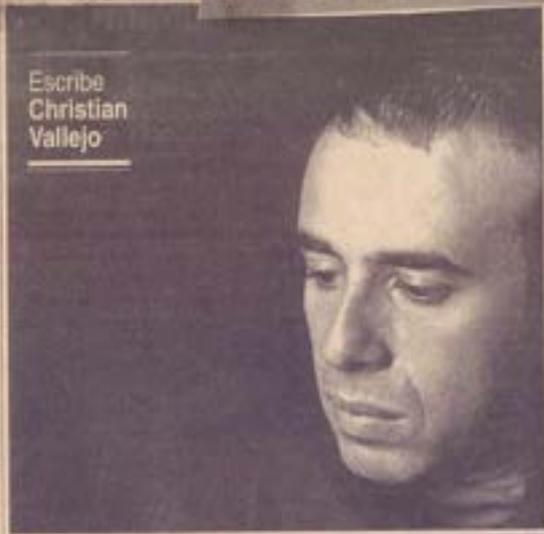
Encontramos, eso sí, puntos de contacto que trasladan a algunas escritoras a 1993: Franz Kafka o, más claramente Maurice Blanchot, y Albert Camus.

Nuestra Mujer, el personaje, no es un arquetipo ni un símbolo. Como el José K. de Kafka en *El proceso*, se encuentra atrapado en un engranaje y, como el K. de *El castillo* o como el Amidán de Blanchot, inicia una búsqueda que la conduce a ninguna parte; de Camus encontramos el absurdo y el corte de frase (prestado de Hemingway) que constituyen la trama y el estilo de *El extranjero*.

Nuestra Mujer ha cometido una falta que rechaza y que está fuera de los movimientos establecidos por un mecanismo anónimo: es descubierta, más por la regularidad del mecanismo que por la magnitud de la falta; el fallo, entregado como por una computadora, se cifre a un programa; la sentencia no es justificada pero es ejecutada. El des-

Mario Bellatín, autor de la novela *Jeve*.

Escribe
Christian
Vallejo



El azar subjetivo

rrullo posterior sugiere que Nuestra Mujer es irremediable desde el punto de vista del engranaje.

Bellatín nos habla de un régimen totalitario al que no se da nombre y del que deja sólo rastros, aquí y allá, para ser ubicado geográficamente.

Yo puedo escribir: "El la aparraba mientras ella se mecía rítmicamente, las caras se unían, las piernas se rozaban, la cintura de ella cobraba una vida particular". Y estamos en el mundo de Bellatín, el mundo de lo inhumano. Es suficiente que se le agregue música a la escena para que la descripción del baile recobre su significado dentro de nuestro propio mundo.

En resumen: el argumento nos remite una y otra vez a esas escenas donde el humor, con toda su acidez, se hace presente. La esclera de emer-

gencia del edificio, donde vive Nuestra Mujer, se ha convertido en una escultura mohosa que nos recuerda más a un monumento; los viejos que hacen ejercicios en el parque nos hacen pensar en una parodia de la exterioridad.

Bellatín parece haber elegido deliberadamente esta técnica, precisamente para describir lo inhumano. Observamos lo inhumano y sabemos que lo inhumano nos observa, como si fuéramos seres psicológicos, desde las páginas del libro.

Entre este juego de autómatas y el final en la Casa, donde debe recuperar la voz de su infancia, ocurre un asesinato que no quiebra el equilibrio, que trastoca los medios con los fines, que, incluso, se justifica desde el punto de vista de la cuervela.

Nos encontramos, pese a todo, fren-

te a una obra de denuncia.

Pues bien, ya es tiempo de decirlo: Podría ser Cuba, por las referencias, la prosa es olfateada por el detective, en la libreta de racionamiento, en la cerranía al océano, en los pequeños trasiegos.

Nuestra Mujer ha nacido bajo un sistema capitalista, probablemente la Cuba de Batista, y el engranaje no conoce de los sentimientos (la voz de la niñez es descrita como una serie inasible de halluzos que recuerdan los reflejos condicionados).

En este momento en que se admira el arte de Bellatín y se comprende que la elección podría haber sido la de los campos de concentración o la de las zonas de emergencia, o nuestro propio mundo, lo que hubiera imposibilitado la comprensión de la denuncia ya que se hubiera recurrido a nuestra vida cotidiana que difumina lo inhumano, y, aquí, la escritura adquiere toda su importancia.

Debemos, pues, estar atentos a la postulación de una nueva moral.

Bellatín es antisagnático, no puede someterse a reglas, y encuentra tan ridículo simbolizar el capitalismo como el comunismo. De ahí, una técnica que toma la opacidad para los significados: la de *El extranjero* de Camus.

Mario Bellatín encuentra, con los poemas de Rosío Siles Santisteban, con los de Jessica Merades, que las convenciones sociales (mecánicas como la de los viejos o degradadas como las del publicista) aplastan con su mecanismo de engranaje. Nos las vemos ante una sociedad caduca que conduce al suicidio metafísico, en Rosío, y al infierno tan deseado, en Jessica) y es menester encontrar una alternativa en la individualidad.

Nuestros caminos se separan: admiro el arte de Bellatín, pero su dialéctica permanece en el segundo paso, el de la contradicción, y es menester superarla. El cuestionamiento, en sí, es válido.

Este cuestionamiento convierte a Bellatín en un novelista que debe ser tomado en cuenta y una mayor aplicación lo puede convertir en el escritor que la década de los 90 reclama.



No escribir más allá de lo que se ve, propone Mario Bellatín.

Habla Mario
Bellatín

Sólo sé hacer novelas



Mario Bellatín acaba de presentar *Canon perpetuo*, novela publicada por Jaime Campodónico. A continuación declaraciones sobre sus propuestas literarias y sus libros: *Las mujeres de sal* (1986), *Efecto invernadero* (1992) y *Black out* (inédito).

Las mujeres de sal

“E

s una novela de aprendizaje total y yo no era, entonces, un escritor lo suficientemente “profesional”, capaz de asumir el reto que significaba escribirla”.

Cuba

“Fue providencial irme a Cuba después de publicar *Las mujeres de sal*. Recién allí comencé a buscar un lenguaje propio. Nada nuevo ni diferente, simplemente propio. Tuve que apartarme de todo lo anterior y empezar desde cero”.

Efecto invernadero

“A partir de *Efecto invernadero*, hay un cambio en el lenguaje, un aferrarse a la reconstrucción de una historia literaria propia. No hay diálogo, todo es tercera persona, no hay color”.

Técnicas narrativas

“No tengo necesidad de la utilización de diálogo, como tampoco tengo de la utilización de la tercera persona, el monólogo interior o alguna otra técnica. Quiero demostrar que mediante un pro-

yecto literario propio, puedo decir lo que quiero”.

“Cuestionarlo todo, desde poner o no poner una palabra. Trabajar el texto y asumir el riesgo de hacerlo como si fuese un poema”.

“Lo que me distinguiría de otros grupos, es que en ningún momento trato de sacrificar al lector y el aspecto de la comunicación. Busco la transparencia. Quiero que cada página hable por sí sola”.

Canon perpetuo

“En *Canon perpetuo* he asumido una falsa inocencia, que consiste en decir los hechos como aparentemente suceden; una gran distancia, pero de hechos domésticos, muy cotidianos, lo que pasa un día en la vida de una persona. He buscado también darle una dimensión mayor que sencillamente reafirme a la situación en Cuba”.

Black out

“Mi recurso en *Black out* es estar presente en todas las escenas y no ver más de lo que veo. Pretendo ser objetivo”.

Futuro

“Escribir una novela por año y no solamente eso, sino publicar una teniendo otra concluida”.

“Pulir *Black out* y escribir, luego, sobre un caso periodístico”.

Mario Bellatín:

'Canon perpetuo' tiene una identidad libre de denominaciones

No existe dudas de que la literatura que está produciendo Mario Bellatín es muy interesante. Su última novela corta 'Canon Perpetuo' ha recibido los más diversos y opuestos comentarios, algunos de los cuales comenta oblicuamente en esta entrevista.

- Básicamente, 'Canon Perpetuo' es la historia de una periodista cleptómana, aparentemente recreada en un ambiente totalitario que... ¿es Cuba?

- En primer lugar, en ninguna parte del libro menciono que se trata de Cuba. Lo que sí es evidente es que la novela se desarrolla en un estado de carácter policíaco. Tampoco se puede determinar el tiempo en el cual la acción transcurre. Perfectamente podría tratarse de una sociedad futura y de allí que el título sea 'Canon Perpetuo'.

- En los ambientes literarios, algunos autores distinguen entre escritores frente a la realidad y escritores de espaldas a la realidad. Esta clasificación, bastante demagógica por cierto, ¿crees que te sitúa entre los que dan la espalda porque no escribes pronunciando la palabra Perú?

- En realidad es falso que el libro no se desarrolle en el Perú. Es cierto que no hago mención a la avenida Abancay o a un barrio de El Porvenir, pero el libro se puede identificar con ciertos momentos que ha vivido o que está por vivir el país. Por otro lado, le tengo aversión a los encasillamientos, como eso de novela social, policial o de ciencia ficción. Generalmente los libros válidos son los que escapan a estas fórmulas. Creo que mi libro tiene una identidad libre de denominaciones.

- ¿Piensas en quienes te van a leer cuando escribes?

- El estilo que desarrollé permite que

hasta un niño pueda acceder al universo que describo. La técnica que utilicé trató de ocultarla para que el lector no se sienta manipulado o asombrado por artificios evidentes. Trato de facilitar, aparentemente, las cosas y, de acuerdo al tipo de lector, éste se sentirá gratificado de distintos modos. Es un estilo que vengo desarrollando desde 'Efecto Invernadero', mi segundo libro.

- La protagonista del libro (Nuestra Mujer) asesina a la administradora del lugar donde vive (La presidente) en una bronca por un balde. La escena es de tragicomedia...

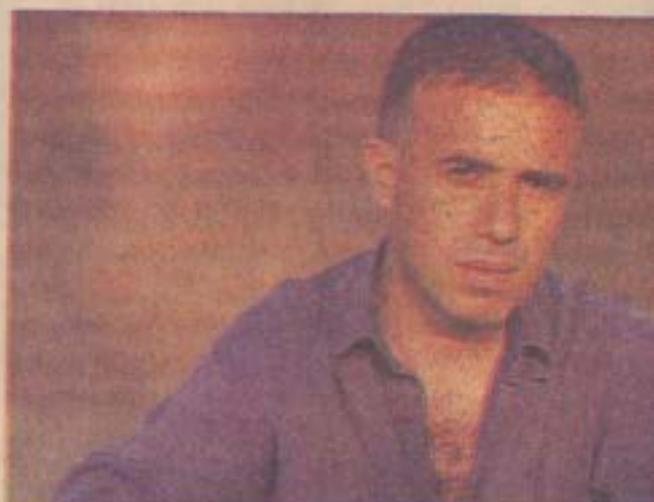
- Me divertí mucho escribiendo una escena tan dramática y cómica como la del crimen. Dentro del libro, aquella escena marca el final de la primera parte donde el personaje, por oscuras razones, ha estado recluido por meses. A partir de entonces Nuestra Mujer sale a enfrentarse a un mundo tan absurdo, cómico y cruel como el que ha vivido interiormente.

- ¿Y este personaje es, en definitiva, una loca, o el libro es todo el producto de un sueño?

- Como narrador me limito a describir y no argumento una posición ni otra. Hay aquí un juego de ambigüedad, o como me gusta decirlo, de Falsa Inocencia de parte del narrador. Las interpretaciones que mencionas no dejan de ser válidas, como tampoco propuestas que afirman todo lo contrario.

- ¿Tu posición frente a la escritura te hace creer que otras formas de asumir lo literario no son válidas?

- Hacer eso sería caer en un totalitarismo despreciable. Creo que, históricamente, eso hace varias décadas ha sido superado. (J. Arévalo).



Sobre su novela 'Canon Perpetuo', dice Bellatín: "perfecto sería tratarse de una sociedad del futuro"



Hoy estrenan 'Black out'

Ha despertado gran interés el estreno de 'Black Out', obra de Mario Bellatin, a quien vemos en fotografía de Ailma Jara. El propio Bellatin oficiará de narrador en la versión teatral.

El título es largo y sugestivo: 'Black Out. Los cadáveres valen menos que el estiercol'. Se trata de una novela inédita de Mario Bellatin que presenta en producción teatral Karin Elmore. El estreno es esta noche, en el auditorio de uso múltiple del Museo de la Nación y hay gran expectativa por lo que sucederá.

Como ya se ha informado, para dirigir esta obra ha venido desde Italia Gustavo Frigerio quien utiliza, en su escritura escénica, diversas disciplinas como danza, música, imagen y canto.

La historia se refiere a una secta virtual que no existe más que en la imaginación del autor y de los

personajes. La obra está estructurada en cuadros de gran movimiento y fuerza visual, planteada como un juego de enigmas.

En la obra participan la misma Karin y el autor de la obra, quien oficiará de narrador, los actores Oswaldo Fernández León y Maritza Gutti, las bailarinas Maruvel Llewellyn Jones y ocho niños debutantes en escena.

¿Realmente los cadáveres valen menos que el estiercol?, será la pregunta que tendrá respuesta (o tal vez no) a partir de esta noche. La temporada continuará hasta el 28 de este mes. Posteriormente pasará al legua de Miraflores.

EL HALLAZGO DE BELLATIN

Por: Jorge Coaguila

Basada en la vida de César Moro, seudónimo del poeta surrealista peruano Alfredo Quispe Asín (1903-1956), se presenta **Efecto invernadero** (Lima, Jaime Campodónico Editor, 1992; 54 pp.), breve novela de Mario Bellatin.

Los detalles de la vida real, tomados en el libro, son los siguientes: Nacido en Lima, siendo muy joven, parte a París para estudiar ballet. A su regreso, luego de su relación amorosa con un crítico literario francés, por publicar una revista, es perseguido políticamente. En México, adonde huye, se enamora de un oficial del ejército, a quien le dedica varios poemas y que no le corresponde. Al retornar a Lima, instalado en Barranco, dicta clases de gramática. Enferma y, asistido por el crítico francés, muere.

En torno al protagonista Antonio giran la Madre, la Protegida, la Pianista, la Amiga, el Amante. Como el checo Franz Kafka, en *El castillo* (1926), y el irlandés James Joyce, en *Finnegans Wake* (1939), Bellatin no identifica a sus personajes con nombres propios. Sólo lo hace en función al desempeño y a la condición que tienen ante Antonio, el protagonista y único que tiene nombre propio. Ramón Mujica Pinilla, en un comentario publicado en 'Expreso' (30 DIC 1992), identificó a André Coyné como el Amante y a Alina de Silva, prima de Moro, como la Pianista.

En el capítulo 5, al desconfiar la Amiga de lo que Antonio le contaba de su infancia, dijo que varios detalles eran imposibles de saberse con tanta precisión. Antonio, en respuesta, explicó que no importaba si los sucesos eran reales. «Lo fundamental era tener una buena historia coherente y para eso era imprescindible la Amiga como interlocutor» (p. 28). Para existir, la literatura no necesita expresar verdades históricas, pero sí apoyarse en ellas. La Amiga, en este sentido, debe ser tomada como el lector que acomoda su ánimo para considerar verosímiles las ficciones.

La novela, en su primera versión, alcanzó unas 400 páginas. Bellatin consideró, entonces, oportuno condensar su obra a lo

mínimo. El resultado es una prosa sin adornos, escueta. Los adjetivos empleados son secos, de una esterilidad emotiva, pues su autor pretende ser objetivo. La narración, hecha en tercera persona, aspira ser neutra, alejarse de todo sentimiento y pensamiento del autor. Un antecedente claro de esta técnica del narrador invisible se tiene en *Madame Bovary* (1856), novela del francés Gustave Flaubert. Los diálogos, utilizados en los párrafos un poco largos, se presentan en forma indirecta, de esta manera: "dijo



que" y jamás a través de guiones o comillas. Este recurso comprime la narración al límite.

En un guiño al lector, Bellatin aparece en un pasaje de la novela como un voyeur (curioso sin autorización de ver). En su taller de pintura, ubicado cerca a su casa de la Bajada, Antonio observaba a un hombre que lo espiaba con dificultad y que al caer, del lugar donde observaba, se lastimaba el pie. "Antonio nunca pudo descifrar el origen ni el simbolismo de la aparición, que se repetía cuando pasaba varias horas seguidas trabajando en su pintura".

Dividida en once capítulos numerados en arábigos, la novela presenta un argumento bastante desordenado. El lector, en su afán de completar el rompecabezas, avanzará reteniendo datos para entender mejor la historia. Bellatin usa con frecuencia flash-backs (saltos hacia atrás) en un ritmo cortante, de frases breves, opuesto al barroquismo, a la exuberancia, a la verbosidad de, por ejemplo, *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), novela del francés Marcel Proust que tiene casi cuatro mil páginas.

Sin localismos, la literatura de Bellatin está alejada de las convulsiones sociales y del momento histórico, características de anteriores generaciones. Ello no lo descalifica, pues los autores tienen urgencias diferentes.

Una de las lecturas que se desprende del libro es ser un ataque directo a la sociedad opresora. La Madre, enterada de que su esposo tenía una querida, concibe a Antonio creyendo tener una relación homosexual.

Esta experiencia no lo animará a tener más hijos. Nacido en el pecado, Antonio sufrirá siempre la vergüenza y el rechazo de la Madre, quien, beata y moralista, consideraba la obtención de un hijo como el suyo un castigo divino. La novela se lee, de esta manera, como un análisis de la condición del homosexual y del artista en una sociedad prejuiciosa y hostil. El norteamericano Raymond Carver ha tratado también la agonía y la muerte de un artista homosexual, basado en la vida del cuentista ruso Antón Chéjov, en el cuento "Las tres rosas".

Mario Bellatin Cavigliolo, nacido en México en 1960, estudió Literatura en la Universidad de San Marcos y Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima. Gracias a su primera novela, *Las mujeres de sal* (1986), obtuvo una beca para seguir en Cuba cursos de guión cinematográfico. En México, poco después, estudió una maestría en Literatura Comparada. Luego de publicar *Canon perpetuo* (1993), su tercera novela, se adaptó una pieza teatral en base a su cuarto libro: *Black-Out (Los cadáveres valen menos que el estiércol)*, inédito hasta el momento.

En una demostración de economía verbal, Bellatin, con una prosa parca, impersonal y pulcra, demuestra que hay diversos rumbos narrativos, alcanzando un estilo singular, identificable únicamente como suyo. Un gran logro de este narrador que se erige, con *Efecto invernadero*, como una de las voces más valiosas de las nuevas generaciones.

Pero ocurre que "Nuestra Mujer" decide acudir a la cita y el elemento extraño se empieza a introducir imperceptiblemente: un rutinario baño de sol "sazonado" con el aceite de una conserva a falta de Coppertone, la descripción de un departamento que ostenta parte del techo roto y marcos sin vidrios, un "altar" de recuerdos del pasado, discreta cleptomanía, un poeta sin idioma, dos hombres de gabán etc. van configurando una atmósfera enrarecida, algo hostil y quizás paranoide.

Lo extraño, o raro de las situaciones y de los personajes que empiezan a aparecer alrededor de "Nuestra Mujer" se acentúa y adquiere otra dimensión gracias a la "falta de asombro" de un narrador anónimo que asume la única voz del relato y se instala -casi a lo largo de toda la narración- fuera de la protagonista a una distancia que en el cine equivaldría a un plano medio o, a veces, a un plano general. Sólo en ciertos pasajes el narrador se bica en la conciencia de "Nuestra Mujer", pero aun ahí parece distanciado y objetivo.

Este narrador, cuya concepción es responsable de la originalidad de *Canon perpetuo*, bien puede responder a la categoría del que "no sabe, no opina". En efecto, a medida que el desconcertado, pero a la vez ávido lector -pues la necesidad de saber qué pasa es impostergable- avanza en la lectura, va comprendiendo que está frente a un relato signado por la ambigüedad entre lo real-*verosímil* y el elemento fantástico; ambigüedad que no logra despejar en virtud de ese narrador que, o no sabe más que aquello que cuenta, o que es tan frío y

mezquino que se niega persistentemente a opinar, comentar, o expresar una cierta sorpresa ante hechos perturbadores.

Aparentemente, el relato registra la vida de "Nuestra Mujer" a lo largo del día que comienza con la llamada telefónica y termina con la cita acordada. Pero es evidente que todo ello no es sino la superficie, y el lector empieza a descubrir que en esta novela es más importante lo que no se dice, lo que se sugiere. Así, aquello que es preciso imaginar, completar o deducir a través de la escasa información que el narrador deja entrever, se constituye en el verdadero sentido de la novela.

Habría que preguntarse entonces sobre cuál es ese sentido. Me temo -así como a la vez me alegro- que la novela desdeña la posibilidad de una sola respuesta, o de una respuesta correcta. Hay quienes reconocerán a La Habana como la ciudad que habita "Nuestra Mujer", y encontrarán en la novela una crítica al castrismo desde una perspectiva original: la vida cotidiana, la falta de agua; la exacerbación de la mezquindad a partir de la lucha encarnizada por un balde o la posesión de un libro; el control policiaco representado por la Presidenta del edificio que administra la luz, el agua, y espía a los inquilinos; el deterioro de los servicios esenciales, la supervivencia, el contrabando de poca morita.

Otros verán todo ello como una metáfora de la soledad, o del despojo o de la incomunicación. También es posible asignarle el registro de literatura fantástica y decidir al final si todo ello, aunque extraño, bien pudo haber sucedido tal como se cuenta. O, haciendo una lectura realista, determinar qué *Canon perpetuo* narra la historia de un personaje con serias alteraciones mentales, y la prueba de ello sería que la "casa de las voces" no es sino la metáfora de un manicomio.

Lo interesante de *Canon perpetuo* no es sólo que puede responder a toda esta variedad de registros de lectura, sino a la manera como consigue dotar de ambigüedad -sin perder la coherencia anclada en la realidad cotidiana- a un material peligrosamente simbólico. Eso, surrado a un lenguaje signado por la economía tanto verbal como narrativa, consolida una propuesta literaria que sin desdeñar la anécdota quiere seducir al lector por el misterio, lo extraño y perturbador de una ficción capaz de crear un universo sólido y consistente que trasciende los límites del realismo.

Giovanna Pollarolo

Más allá del realismo

Canon perpetuo.

Mario Bellatín.

Colección del Sol Blanco. Jaime Campodónico/Editor. Lima, 1993

Una protagonista tan despojada de todo que ni nombre tiene, y a quien el narrador llama "Nuestra Mujer", recibe una extraña llamada telefónica que la cita, para esa noche a las ocho, a un lugar donde podrá escuchar "la voz de su infancia", tal como ella lo había solicitado. Como el motivo de la llamada resulta sorprendente tanto para el lector como para la protagonista, el relato parece optar por una clave realista y asumir la narración de una historia que terminará despojando el misterio de la llamada y la extraña oferta.

Foto: Alina Jara



Mario Bellatín

LIBROS

Bellatín y el sonido infinito

Mario Bellatín, pese a la crisis, vive verdaderos momentos de euforia creativa. El narrador que, hace un año, sorprendiera a la crítica con *Efecto Invernadero*, vuelve a hacer noticia estos días: su último libro, *Canon perpetuo*, es una novela corta y contundente. Tiene mucho de autobiográfico, donde el dolor y la suerte cotidiana se entremezclan con ambiciones que nos circundan a todos. El lenguaje preciso del escritor -que, hoy, entrevistamos- permite asegurar que Bellatín ha ingresado a su periodo de madurez literaria.

-¿Qué persigues como escritor?

-Consolidar un estilo y lenguaje totalmente propios.

-¿Y en qué parte del camino te encuentras?

-Empezando a divertirme.

-Pero, ¿adónde quieres llegar?

-A la transparencia.

-¿Te es difícil ser escritor?

-No me lo he preguntado nunca, pero no sabría hacer otra cosa.

-¿Cuáles son tus dificultades en el medio?

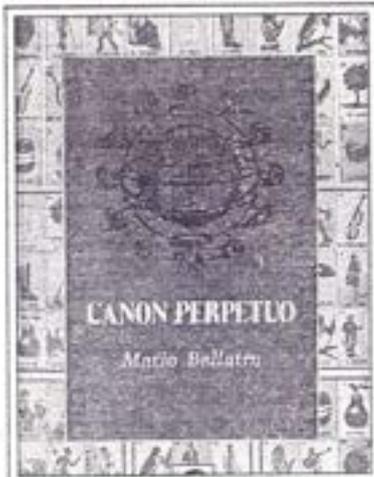
-Son tantas que, de pronto, dejan de existir.

-¿A quiénes de tu oficio admiras?

-A muchos, y superlativamente; pero ahora pienso en Thompson y Thomas Mann.

-¿Por qué *Canon perpetuo*?

-Es un término musical: hay una fuerte presencia auditiva en el libro y, por otro lado, pienso en la infinita repetición de



los sistemas totalitarios en el mundo.

-¿Hombre feliz?

-Sí, pero a veces me duele el estómago.

-¿Qué es lo que más temes?

-Al encasillamiento, que no te permite apreciar lo diferente. (Sabet Abi-Roud)