



University of Pennsylvania  
ScholarlyCommons

---

Publicly Accessible Penn Dissertations

---

1-1-2014

# Mario Bellatin: El Giro Hacia El Procedimiento y La Literatura Como Proyecto

Andrea Cote Botero

University of Pennsylvania, [cotea@sas.upenn.edu](mailto:cotea@sas.upenn.edu)

Follow this and additional works at: <http://repository.upenn.edu/edissertations>

 Part of the [Latin American Literature Commons](#)

---

## Recommended Citation

Cote Botero, Andrea, "Mario Bellatin: El Giro Hacia El Procedimiento y La Literatura Como Proyecto" (2014). *Publicly Accessible Penn Dissertations*. 1244.

<http://repository.upenn.edu/edissertations/1244>

This paper is posted at ScholarlyCommons. <http://repository.upenn.edu/edissertations/1244>

For more information, please contact [libraryrepository@pobox.upenn.edu](mailto:libraryrepository@pobox.upenn.edu).

---

# Mario Bellatin: El Giro Hacia El Procedimiento y La Literatura Como Proyecto

## **Abstract**

MARIO BELLATIN: THE PROCEDURAL TURN AND THE LITERARY PROJECT

Andrea Cote Botero

Director: Reinaldo Laddaga

This dissertation studies the work of Latin-American writer Mario Bellatin as a paradigmatic example of a tendency in contemporary literature that I called the procedural turn. This notion comprehends a manifestation in the art of the last three decades where artists exhibit the creative process as an artistic product in itself while engaging in the design of alternative practices that challenge the limits between artistic fields and disciplines. Through the analysis of a corpus of selected books and performances by Mario Bellatin, I explore the procedural turn that manifests in his work; particularly through the poetics of literature as a project, where individual books are seen as unfinished manifestations of a wider performance. I study his works vis-À-vis other contemporary Latin American writers and representatives of twentieth century European avant-garde. I establish a dialogue between Bellatin's proposal and an artistic tradition that critically approaches material culture of literary products as well as notions of authorship and artistic community. I finally argue that Bellatin's poetic of procedures involves, ultimately, a notion of literary language as a generator not of discourses but of experiences.

## **Degree Type**

Dissertation

## **Degree Name**

Doctor of Philosophy (PhD)

## **Graduate Group**

Romance Languages

## **First Advisor**

Reinaldo Laddaga

## **Keywords**

El giro hacia el procedimiento, Fotografía y literatura, Literatura mexicana contemporánea, Literatura y estética relacional, Literatura y vanguardias, Mario Bellatin

## **Subject Categories**

Latin American Literature

MARIO BELLATIN: EL GIRO HACIA EL PROCEDIMIENTO Y LA LITERATURA COMO

PROYECTO

Andrea Cote Botero

A DISSERTATION

in

Hispanic Studies

For the Graduate Group in Romance Languages

Presented to the Faculties of the University of Pennsylvania

in

Partial Fulfillment of the Requirements for the

Degree of Doctor of Philosophy

2014

Supervisor of Dissertation

Reinaldo Laddaga, Professor of Romance Languages (Retired)

Graduate Group Chairperson

Michael Solomon, Professor of Romance Languages

Dissertation Committee

Luis Moreno Caballud, Assistant Professor of Romance Languages

Marie Escalante, Assistant Professor of Romance Languages.

Craig Epplin. Assistant Professor of Spanish, Portland State University

MARIO BELLATIB: EL GIRO HACIA EL PROCEDIMIENTO Y LA LITERATURA  
COMO PROYECTO

COPYRIGHT

2014

Andrea Cote Botero

This work is licensed under the  
Creative Commons Attribution-  
NonCommercial-ShareAlike 3.0  
License

To view a copy of this license, visit

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/>

## **AGRADECIMIENTOS**

A Nelson Cárdenas por su apoyo incondicional, lecturas y comentarios durante el proceso de escritura de esta disertación. A Craig Epplin, por sus consejos y lecturas. A los colegas y amigos Larissa Brewer-García, Javier Sampedro, Ana María Gómez López, Laura Torres y Francisco Carrillo por su ayuda en distintos parajes de esta ruta. A mi asesor Reinaldo Laddaga por sus recomendaciones, lecturas y apoyo constante. A los integrantes del comité de tesis: Luis Moreno Caballud y Marie Escalante. A los profesores del Departamento de Lenguas Romances y a la Universidad de Pennsylvania por su aporte para el desarrollo de la investigación.

## ABSTRACT

### MARIO BELLATIN: THE PROCEDURAL TURN AND THE LITERARY

## PROJECT

Andrea Cote Botero

Reinaldo Laddaga

This dissertation studies the work of Latin-American writer Mario Bellatin as a paradigmatic example of a tendency in contemporary literature that I called the procedural turn. This notion comprehends a manifestation in the art of the last three decades where artists exhibit the creative process as an artistic product in itself while engaging in the design of alternative practices that challenge the limits between artistic fields and disciplines. Through the analysis of a corpus of selected books and performances by Mario Bellatin, I explore the procedural turn that manifests in his work; particularly through the poetics of literature as a project, where individual books are seen as unfinished manifestations of a wider performance. I study his works vis-à-vis other contemporary Latin American writers and representatives of twentieth century European avant-garde. I establish a dialogue between Bellatin's proposal and an artistic tradition that critically approaches material culture of literary products as well as notions of authorship and artistic community. I finally argue that Bellatin's poetic of procedures involves, ultimately, a notion of literary language as a generator not of discourses but of experiences.

## Tabla de Contenidos

1.	Introducción.....	1
2.	Arte portátil.....	11
3.	Un libro total.....	90
4.	La escritura como huella.....	169
5.	Bibliografía.....	223

## Introducción

Desde la aparición en 1986 de su primera novela *Mujeres de Sal*, el trabajo de Mario Bellatin (México, 1960) se ha caracterizado por la búsqueda constante de formas para generar desde su propia escritura una reflexión crítica sobre el modo en que la literatura se produce conceptual y materialmente. La obra de este escritor está determinada, no sólo por la publicación de un corpus textual de más de treinta títulos que entre novelas, relatos, ensayos, y textos colaborativos generan un universo de obsesiones y preocupaciones recurrentes; sino por haber acompañado la construcción de ese imaginario con la experimentación constante con formatos de impresión, elaboración y difusión de esos textos. La obra de Mario Bellatin se compone, por una parte, de libros en formato tradicional; por otra, incluye una serie de producciones híbridas, algunas individuales, otras, colaboraciones con fotografía, pintura, música, cine y teatro, experiencias que a menudo es posible documentar tan sólo parcialmente a través del vehículo del libro impreso. Completan el corpus de su producción actual los performances sobre escritura, la creación de una *Escuela Dinámica de Escritores* y el diseño de una editorial titulada *Los cien mil libros de Mario Bellatin*, una suerte de proyecto-marco que pretende contener dentro de un mismo sello la totalidad de los trabajos del autor.

Para acercarse a la obra de Mario Bellatin es fundamental tomar en cuenta la diversidad de formatos y materiales que su obra involucra, pues la singularidad de esta propuesta está determinada por la forma en que elementos y estrategias no verbales se



integran a su escritura. La inclusión permanente de imágenes, el uso de procedimientos creativos que provienen del teatro o la fotografía, o la elección de soportes no tradicionales de impresión, contribuyen a la formulación en su obra de una visión de la escritura en sí misma, donde ésta es presentada como un procedimiento cuyos alcances se extienden más allá del producto verbal y cuyas posibilidades expresivas se activan en la presencia de estrategias de lo que aquí llamaremos, siguiendo la nomenclatura de Graciela Speranza, “fuera de campo”. Como apunta el escritor argentino Alan Pauls en “El problema Bellatín” (2008) “cuesta imaginar a Mario Bellatín como un escritor”, la identidad literaria de este autor se basa en enfrentar de manera constante la literatura a un orden que “la saca de quicio” (2). En esta obra hay una búsqueda por explorar las posibilidades de una escritura vacía o, como Bellatín mismo la ha denominado en su prólogo al reciente tomo de su *Obra Reunida 2* (2014), del ejercicio de *escribir sin escribir*, donde “la literatura nos demuestra que se encuentra situada un punto más allá que las simples palabras.” (3)

Nos preguntamos entonces: ¿cómo estudiar un autor que nos presenta un lenguaje cada vez más escueto, al punto que el mismo Pauls ha llamado de tipo “anoréxico”, volcado a citas y reescrituras de textos propios y ajenos; al tiempo que la imagen y el performance ganan terreno dentro de su producción? La inclusión problemática de esta propuesta en el horizonte de nociones de la práctica literaria plantea una pregunta sobre los elementos de análisis que los estudios literarios ofrecen para acercarse a propuestas cuyo formato es de difícil clasificación. Para el desarrollo de este estudio me he apoyado en una serie de textos teóricos que provienen de la crítica de las artes plásticas. Los

estudios sobre arte participativo y sobre la post-producción de Nicolas Bourriaud y de Claire Bishop, así como los textos de David Joselit sobre Marcel Duchamp, han proporcionado las herramientas conceptuales para mejor integrar a una lectura de la obra reunida de Bellatin aspectos de su proyecto que no pasan por la palabra escrita. Constituyen, además, antecedentes fundamentales para la observación de esta tendencia en la obra de Mario Bellatin los apartes que al trabajo de este escritor en particular dedican Reinaldo Laddaga en el libro *Espectáculos de Realidad* (2007) y Craig Eppin en la disertación *Limits of the book: interfaces of literary culture in contemporary Latin America*.(2009).

Dentro del marco teórico de esta disertación se incluyen, además, autores clásicos de la teoría literaria como Gerard Genette, Roland Barthes y Gilles Deleuze; textos de teoría de artes plásticas y fotografía, entre los que se encuentran referencias tradicionales sobre fotografía como “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” (1936) de Walter Benjamin o *Cámara Lúcida* (1980) de Roland Barthes, y escritos más recientes de enfoque interdisciplinario como *El Beso de Judas* (2000) de Joan Fontcuberta o *Fotografía y Literatura* (2009) de Francois Brunet. Informan además el desarrollo de esta lectura, una selección de los más relevantes artículos críticos que sobre la obra de Mario Bellatin se han publicado durante la última década y un grupo de documentales, entrevistas y reseñas, la mayoría de los cuáles no se citan directamente en este estudio, pero han ayudado a consolidar la noción de que este autor plantea una propuesta estética amplia que se desarrolla y confirma en cada una de las plataformas disponibles para la construcción de su obra. La selección de recursos críticos de diversas

disciplinas me ha permitido afrontar la advertencia que hiciera Reinaldo Laddaga en su libro *Estéticas de la Emergencia* (2006) donde afirmaba que: “no sabemos, verdaderamente, cómo hablar de proyectos irreconocibles desde la perspectiva de las disciplinas –ni producciones de “arte visual”, ni de “música”, ni de “literatura”... - que sin embargo, se encuentran inequívocamente en su descendencia; producciones de las cuales es difícil decir a qué tradición nacional o continental pertenecen” (11).

Dos conceptos fundamentales guían mi aproximación a la obra de Mario Bellatin a lo largo de esta disertación: la noción de literatura como proyecto y el giro hacia el procedimiento. Por *proyecto* debe entenderse aquí una doble acepción: por una parte, la representación de una reunión, suma de piezas y elementos individuales que hacen parte de una misma totalidad y persiguen un mismo propósito. Por otra, una lógica de construcción: la acción misma de *proyectar*: visionar, trazar o lanzar, donde dicha reunión de elementos se organiza como la manifestación de un ejercicio en proceso, del que cada libro es apenas una “entrega”, como les denomina la crítica Diana Palaverschi en el prólogo a la *Obra Reunida* del autor (2), esto es, la huella de una experiencia más amplia.

Llamo al conjunto de la producción artística de Mario Bellatin “proyecto” porque el término permite referir los elementos constitutivos de su poética. Por una parte, la idea tantas veces expresada por el autor en prólogos, ensayos y entrevistas de que su producción debe ser vista como una reunión donde todos los libros son el mismo, “cada uno de ellos un aspecto de uno que vengo redactando desde niño” (*Condición de las flores*, 13). Por otra parte, el “proyecto” es también una lógica de la creación donde la

obra es apenas un elemento de la experiencia que en ella recomienza siempre y donde escribir es registrar parcialmente los elementos de esa ocurrencia. El libro, entonces, antes que contenedor absoluto, aparece como un archivo parcial, una huella de una labor de escritura que se extiende más allá de los límites del objeto.

El concepto de literatura como proyecto que aplico en este estudio se apoya en la noción expresada por Roland Barthes en sus seminarios de *Preparación de la novela* (2005), su idea de que la literatura es algo que empieza siempre antes de su realización, en el “querer-escribir” (185), que es la ambición sin sosiego. *Escribir* se presenta allí como una trayectoria que acontece desde la pulsión misma y no requiere llegar a la acción o resolverse en palabras para ser apreciada. Barthes propone pensar la ruptura donde: “escribir ya no fue, o ya no solamente fue, una actividad “normal”: intención+objeto, intención adaptada al objeto”, plantea observar el momento “aquí y allá”, donde escribir ha sido una tendencia, cuyo objeto importa menos que la riqueza del *tender-hacia*” (201). En esa apertura se abre espacio para otra formulación, otra gramática –incluso- en el “pasaje de escribir + complemento objeto – sin complemento objeto”, donde *escribir*, en un “sentido absoluto”, finalmente opera como “un verbo intransitivo” (205).

La segunda noción instrumental para este estudio es la idea de un giro hacia el procedimiento en la obra de Mario Bellatin; esto es, el modo en que su proyecto se preocupa por involucrarse creativa y reflexivamente en instancias de la producción literaria que exceden el espacio de la escritura misma y alcanzan etapas como edición y distribución, normalmente asociadas a otros actores del proceso. A través de la

intervención creativa de estos espacios se pretende abrir posibilidades para una escritura que estructural y simbólicamente rompa con las limitaciones de los soportes y dinámicas de difusión en uso. De allí la obsesión particular con el diseño experimental del libro como objeto y la búsqueda de soluciones alternativas para la presentación y distribución de estos mismos. La *Escuela dinámica de escritores*, uno de los trabajos que abordo en el primer capítulo, es el proyecto de Mario Bellatin que más claramente presenta este asunto, pues se trata de un diseño institucional basado en la experimentación constante con las dinámicas y estrategias de otras artes por parte de escritores que se reúnen en un espacio donde “la única prohibición es la de escribir” (*El arte de enseñar a escribir*, 9). El propósito de este tipo de espacios es ensayar las posibilidades que para la creación literaria plantea el independizar el procedimiento mismo de escritura de la producción de un resultado verbal. De este modo el arte no es concebido como dinámica de producción de objeto sino como generador de experiencias.

El giro hacia el procedimiento en la obra de Mario Bellatin constituye una manifestación de una tendencia más amplia en el arte de las últimas décadas donde los artistas se involucran cada vez más en la elaboración de obras en las que el procedimiento de preparación adquiere un valor de exhibición en sí mismo. En su libro *Artificial Hells: Participatory Arts and the Politics of the Spectatorship*, (2012), Claire Bishop llama la atención sobre un auge a partir de la década de los noventa en el terreno de las artes plásticas de un tipo de arte participativo que se involucra en el diseño de estrategias de convivencia y formas de asociación humana, alternativas a los diagramas socio-económicos y disciplinarios. En este tipo de iniciativas de arte colaborativo, arte

contextual, de la intervención o de la comunidad “the artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than a collaborator and producer of situations.”

(3). La tendencia de la que habla Bishop tiene sus raíces en las vanguardias de principios del Siglo XX, pero manifiesta un nuevo florecimiento en el pasado reciente, luego de la caída del socialismo de Europa Oriental y ante el quiebre de discursos colectivos de identidad basados en la nación. En este contexto el arte aparece para experimentar modelos de organización en que sobrevive un interés político, pero ya no centrado en utopías sociales idealistas y teleológicas sino en soluciones locales para pensar lo social (241).

Esta tendencia se manifiesta en la cultura literaria reciente de diversas maneras, de las que destaco tres principalmente. La primera, en el auge de proyectos editoriales independientes, en que autores son gestores de una cultura de producción basada en arreglos locales para la elaboración y socialización del libro. Un ejemplo de tales proyectos está dado por la proliferación de las editoriales cartoneras en Latinoamérica, una red de cooperativas de producción de textos en papel reciclado, que se originó en el año 2003 en la ciudad de Buenos Aires con Eloisa Cartonera y que se ha extendido globalmente. Por otra parte, el giro hacia el procedimiento se manifiesta también en la elaboración de proyectos literarios colaborativos que se movilizan, ya no sólo a propósito de la difusión de autores específicos sino de la formación de una determinada comunidad, que se define alrededor de la práctica literaria. Ejemplos de esta tendencia están dados por la proliferación de *colectivos literarios*, denominación general para agrupaciones de escritores que a través de medios impresos y digitales difunden el trabajo de los

integrantes pero también el set de principios y actividades que rigen la formación y sostenimiento de una comunidad. En ambas manifestaciones prima la búsqueda de formas de intervenir el presente de la literatura modificando ya no sólo los temas y las estructuras sino los formatos de presentación, las herramientas de difusión, los discursos a propósito de los cuales se socializa la literatura y el diseño de la comunidad.

Finalmente, el giro hacia el procedimiento se manifiesta también en autores individuales cuya obra se organiza alrededor de la noción de proyecto, estos presentan, antes que una reunión de productos específicos, el diseño de un sistema, determinado por la aplicación de un grupo de estrategias, herramientas y principios que destinan a un dominio determinado, asociado a un nombre de autor. En la poética de escritura de estos proyectos, contar historias ya no es el anhelo central de la actividad literaria, el acento está puesto en un principio cuya ambición más exacta quizás sea aquella expresada por el escritor argentino Cesar Aira en su ensayo “La nueva escritura” (1998) donde afirma que: “los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran” (2). Es dentro de este último grupo que ubico el trabajo de Mario Bellatin, como una de las manifestaciones más relevantes en la literatura latinoamericana contemporánea de la construcción de un modelo de la práctica basado en las nociones de giro hacia el procedimiento y de la literatura como proyecto. A lo largo de tres capítulos, este estudio intenta observar los elementos principales que en la producción del autor permiten hablar de la construcción de dicha poética, atendiendo además a rasgos temáticos y formales a través de los cuáles se construye la singularidad de su lenguaje literario.

El primer capítulo: *Arte portátil*, parte de la observación del diseño editorial *Los cien mil libros de Mario Bellatin*. A través de una comparación entre este proyecto con la *Boîte-en-valise* (*Caja en una maleta*, 1935-1941) de Marcel Duchamp, observo cómo funciona en ambos artistas la lógica del ready-made y el arte de la post-producción, en tanto mecanismo generador de un retraz(s)o que ofrece el ritual de elaboración y el gesto como producto artístico en sí mismo. Me detengo también en las implicaciones que el establecimiento del ritual de elaboración como obra tiene para la construcción de una poética del procedimiento en el trabajo de Bellatin y contemporáneos como Cesar Aira, autores que intervienen protocolos de elaboración para generar posibilidades de escritura. Finalmente, relaciono la importancia de estas nociones con la reciente tendencia en las artes en que los artistas se tornan gestores culturales, figuras alrededor de las cuáles se aglutinan comunidades artísticas que ensayan formas de convivencia.

En el segundo capítulo: *Un libro total*, observo la formulación misma del plan de escritura en la obra de Mario Bellatin, identificando, en primer lugar, elementos de relación entre la visión de todos los libros como uno mismo y la tradición de la novela por entregas de finales del Siglo XIX. Este capítulo se detiene en la enunciación de un macro relato de escritura que ubica ficciones, performances y ensayos dentro de una misma pulsión, articulando la ficción misma de la obra como proyecto. Así también, estudio en esta sección el circuito de relaciones internas, las formas de referencia, repetición y copia que entre las distintas producciones del autor construyen un modo particular de intertextualidad que llamamos del “sistema Bellatin”. Se trata de un principio de coherencia que articula las relaciones entre las partes de la obra y que está



determinado por tres elementos fundamentales: la existencia de un macro relato de escritura que llamamos el libro-plan; las relaciones de intertextualidad entre las distintas piezas; y la figura del autor como función de cohesión entre las diversas materialidades del proyecto.

En la tercera y última parte de esta disertación: *La escritura como huella*, analizo la relación entre fotografía y literatura en la obra de Mario Bellatin. A través de un recorrido por distintos usos de este medio, observo el modo en que la fotografía se convierte en modelo para una representación basada en la tensión entre ocultamiento y revelación. En este capítulo dedico una sección al tratamiento del cuerpo anómalo en la obra de Mario Bellatin, para mostrar que alrededor de la ficción del cuerpo extremo se articula un principio de apertura creativa fundado en la búsqueda de una forma inclasificable. La fotografía aparece aquí para asistir esta reflexión sobre un límite de la representación basado en la clasificación de las formas. Así también, como observo a través de distintos ejemplos, es ella misma la que proporciona la escena para pensar una escritura que se activa en presencia de su otro semiótico, en el límite justo donde la escritura es siempre la huella de otra cosa, quizás de una potencia visible solamente en su efecto.

## Capítulo uno: Arte Portátil

*Everything important that I have done can be put into a little suitcase.*

—Marcel Duchamp

En el año 2012, con motivo de la exposición internacional de arte *Documenta 13* que tiene lugar cada cinco años en Kassel, Alemania, Mario Bellatin presentó su pieza-proyecto de escritura: *Los cien mil libros de Mario Bellatin*. Se trata de un ejercicio editorial que involucra todos los libros hasta ahora publicados por el autor así como aquellos que aún está por escribir. Los textos son impresos, exhibidos y distribuidos de un modo particular: la producción tiene lugar en su estudio en la Ciudad de México y a los títulos reeditados se irán adicionando paulatinamente otros, hasta completar un número de cien, cada uno de los cuales, elaborado en una tirada de mil ejemplares, tendrá su parte en la pieza total. Para almacenar los libros se ha acondicionado el estudio del autor con una estantería diseñada a medida de los volúmenes. Para la exhibición y venta fuera del estudio se ha construido una maleta de madera que le permite al autor transportar, mostrar y vender su obra. Dicha maleta sirvió a Bellatin para exhibir y ofrecerles a los asistentes de *Documenta 13* los títulos publicados hasta ese momento de su colección.

En términos de su diseño editorial es determinante el que la apariencia de *Los*

*Cien Mil* sea estrictamente uniforme: el diseño de las tapas, la caligrafía de los títulos, el sello que les identifica como parte de un proyecto único, la frase grabada en la segunda página: “Este libro no es gratuito” y la huella digital de Bellatin en cada contratapa son rasgos distintivos de la colección. El único elemento que varía de ejemplar a ejemplar es un número serial que lo identifica como pieza única. El diagrama interior de los libros también tiene un aspecto invariable: no encontramos párrafos o capítulos divididos por espacios o signos de puntuación. En los lugares en que el texto original incluía una separación entre párrafos se encuentra ahora la imagen de unas tijeras que actúan como suerte de pausa, que no es tal, pues a la vista se impone la visión de un bloque de palabras sin respiro; una cinta tapiz que se ha cortado en ciertos puntos.

Las tijeras, la maleta, la huella digital y los estantes del estudio son rasgos de identificación de esta pieza pero son, además, inscripciones simbólicas de la práctica literaria de Bellatin en general. Si nos detenemos en cada uno de los atributos que identifican al proyecto de *Los Cien Mil* veremos que éste funciona como pieza-síntesis de los principios a propósito de los cuales se construye una noción de la literatura en Mario Bellatin.

La maleta que transporta *Los cien mil libros* de Mario Bellatin me obliga a pensar en la *Boîte-en-valise* (caja en una maleta, 1935-1941) de Marcel Duchamp, así como la recuerda la novela del escritor español Enrique Vila-Matas: *Historia abreviada de la Literatura Portátil* (1985) que narra una serie de eventos alrededor de la creación en la década de los veinte en Europa de una sociedad artística conocida como “La Conspiración Shandy o Sociedad Secreta de los Portátiles”. Este grupo, del que habrían

hecho parte personalidades como Marcel Duchamp, Georgia O'Keefe o Walter Benjamin, tenía como principal requisito de admisión que: “la obra artística de uno fuera portátil, es decir, que no fuera pesada y pudiera ser fácilmente trasladable en un maletín”. Esta condición sería responsable de la elaboración de algunas piezas notables, entre las que destaca *Boîte-en-valise* de Duchamp, la más representativa obra del arte de los portátiles, que a su vez habría estado inspirada en “la maleta-escritorio con la que Paul Morand recorría en trenes de lujo la iluminada Europa nocturna” (9).

La obra que sirve de referencia a la novela de Vila-Matas fue un proyecto realizado por Marcel Duchamp entre 1935 y 1941 que consistió en incluir sesenta y nueve reproducciones miniatura de sus más conocidas obras en una caja que se transporta en una valija, que además hace las veces de “museo portátil”. La fabricación del artefacto requería gran cantidad de trabajo artesanal del cual se ocupó el mismo Duchamp, quien inicialmente ensambló un total de veinticuatro valijas (de un número proyectado de 300) que al desplegarse se transformaban en estanterías de exhibición para las mini-piezas<sup>1</sup>.

Esta obra de Duchamp podría ser el sustrato para la creación de la maleta que transporta *Los cien mil libros de Mario Bellatin*, mucho más si recordamos la referencia constante a este artista, manifiesta ya en los títulos *El Gran Vidrio* (2007) o *La novia desnudada por sus solteros...Así* (2010) cuyo contenido, no obstante, en absoluto refleja las piezas de las que toma su nombre. Por el contrario, aunque sin una mención directa a

---

<sup>1</sup> En cada una de las primeras 20 cajas de lujo de la producción inicial se incluyeron 71 piezas, una de las cuales constituía una obra de arte original. La última de las versiones del proyecto cuya producción inició en el año de 1955 y que fue ensamblada por Jacqueline Monnier contenía 12 piezas adicionales, algunas de las cuales fueron elaboradas después de la aparición del primer grupo de maletas.

Duchamp, el proyecto de los *Los Cien Mil* sí posee una serie de elementos que permiten hablar de su relación directa con la *Boîte-en-valise*. A la manera Duchamp, también Bellatin ha diseñado un artefacto que permite referirse tanto a las relaciones internas en su obra, como a la manera en que ésta se sitúa críticamente en un campo más amplio, que en este caso sería el de la literatura. Para explorar esta idea me referiré a algunos de los aspectos que permiten comprobar la relación entre el proyecto de *Los Cien Mil* y la *Boîte-en-valise*, el primero de los cuales sería, sin duda, la maleta en sí, en tanto evidencia de comparación y símbolo de lo portátil.

Como la *Boîte-en-valise*, la maleta de *Los cien mil libros de Mario Bellatin* representa una totalidad. La maleta es en los dos casos un contenedor nodo cuya carga puede variar. Para su valija Duchamp escogió sesenta y nueve obras en las cuales consideraba que se hallaba: “lo más importante que he hecho” y las puso en un mismo lugar gracias al procedimiento de miniaturización. Bellatin, por su parte, empleó como recurso de su proyecto nodal la creación de un sello editorial que permite uniformar la identidad de las obras: ya no hay imágenes en la portada, no hay fechas ni ciudades de publicación o números de edición, el texto desnudo hace las veces de la miniatura de las anteriores versiones.

Pero la cercanía que observo entre la *Boîte-en-valise* y la *Maleta de Los Cien Mil* se basa sobre todo en la existencia de un contenedor que hace las veces de marco de asociación entre las partes. En la *Boîte-en-valise* se hacía posible llevar a ciertos

espectadores la experiencia de una retrospectiva en la trayectoria contraria a la del edificio-museo. La maleta de Bellatin, con sus paneles desarmables es capaz de volcarse en plataforma de exhibición en lugares inesperados. El autor lleva consigo una efímera librería que temporalmente se alza entre locales disímiles, ya sea una conferencia profesional o en el andén de una estación de metro, donde se ha visto a Bellatin con su *puesto* de libros, ensayando la imagen del escritor ambulante.

La maleta es el nodo simbólico, la bisagra del proyecto en la que confluyen las figuras de escritor, editor y vendedor. En ella estriba la verdadera posibilidad de hacer de este un *arte portátil*, esto es, simbólicamente desatado de otras economías de la circulación literaria: formas de legitimación editorial, lugares de exhibición o economías de producción. El precio de los libros de esta colección, por ejemplo, depende de la circunstancias de encuentro con el cliente; varía según el país, la moneda o la posibilidad de intercambiar bienes o servicios en lugar de dinero. Bellatin, probablemente sin saberlo, ha entrado con esta pieza a la sociedad imaginaria de los portátiles, logrando un dispositivo capaz de transportar en sí mismo el diagrama de una práctica literaria.

Del mismo modo en que Duchamp hacía una re-colección de algunas de sus obras, Bellatin realiza un gesto de retrospectiva similar al compilar los elementos de lo que hasta el momento constituye su obra publicada. También el autor ha perdido acceso a las primeras ediciones de sus libros y ante títulos agotados no tiene agencia ninguna, extranjería que en ocasiones no le permite vender o regalar su propio libro. En parte por eso realiza el ejercicio de re-apropiación. Varias veces Bellatin ha señalado en entrevistas acerca del surgimiento de *Los Cien Mil* que parte de la motivación del proyecto se

encuentra en no saber “el camino que han tomado sus libros”. El catálogo de existencias es entonces un inventario de originales, sólo que, como veremos luego, éste incluye no solamente los libros escritos sino también los libros por venir.

La re-producción de los textos que han sido ya publicados y cuya ruta se desconoce, provee un camino de regreso de éstos al presente. Por una parte porque vuelven a estar en circulación relatos que antes había que tratar de localizar en librerías de viejo o bibliotecas. Por otra parte porque la re-edición implica aquí una suerte de reescritura. Los relatos son sometidos a algunos pequeños cambios visuales para su nueva publicación: *La Novia desnudada por sus solteros... Así* (2012), por ejemplo, es en verdad una re-inscripción de la primera sección de *El Gran Vidrio* (2007): “Mi Piel Luminosa”, que ahora se publica de forma independiente y aumentada. Ese tipo de “actualización”; sin embargo, no es distinta a la que Bellatin venía realizando desde antes con la ayuda de distintas editoriales que habían publicado ya versiones cambiadas de un mismo relato, ya fuera con un título nuevo, recortado, ampliado u organizado de distinta manera. Lo que hace particular el proceso de re-escritura a partir de *Los Cien Mil* es que el autor mismo toma aquí el lugar del editor y productor y se incorpora efectivamente en la manufactura del libro.

Sin embargo, la intervención personal que realiza Bellatin sobre sus textos no necesariamente involucra una modificación del carácter fundamental de la pieza. La posición como editor e impresor de estos textos le brinda una distancia probablemente equiparable a la que podría tener al intervenir creativamente los textos de otro autor. Es decir, frente a tales trabajos, Bellatin tomaría el lugar de un artista de la *post-producción*,

para quien una serie de operaciones llevadas a cabo sobre un producto previamente terminado pueden constituirse como una acción artística en sí.

El crítico francés Nicolas Bourriaud ha redefinido el término de *post-producción*, que originalmente designaba una serie de procesos “efectuados sobre un material grabado: el montaje, la inclusión de otras fuentes visuales o sonoras” (4). Bourriaud afirma que se trata de: “un conjunto de actividades ligadas al mundo de los servicios y del reciclaje, la post producción pertenece pues al sector terciario” (4); y adopta esta noción para referirse a aquellos artistas que emplean los materiales previos para la elaboración de obras basadas ya no en la producción de objetos, sino en el diseño de protocolos y plataformas de manera tal que elementos ya existentes puedan generar escenas y experiencias auténticas:

Desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. Ese arte de la post producción responde a la multiplicación de la oferta cultural, aunque también más indirectamente respondería a la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas. Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original. (5)



En el corazón de la definición del arte de *post-producción*, reconoce ya Bourriaud, se encuentra la lógica del *ready-made* y, por consiguiente, la visión artística de Marcel Duchamp, quien habría puesto en marcha la que constituye la primera manifestación verdaderamente clara de un arte conceptual anclado en la idea del uso de materiales previos para producir nuevas obras de arte.

Llama la atención una vez más la vigencia que las ideas y prácticas de Duchamp presentan para el arte de las últimas décadas, cuyas características en mucho recuperan los postulados del artista francés. Esta afirmación no es cierta tan sólo para el mundo de la plástica sino que lo es también para el de la literatura. En su libro *Fuera de Campo* (2006), Graciela Speranza estudia la forma en que una amplia gama de procedimientos y principios de la escritura contemporánea recuperan postulados de Duchamp, al punto en que observar la obra de este artista se ofrece como una ruta para pensar las preocupaciones de las artes del presente en general:

De un lado al otro del Atlántico, es evidente, la obra de Duchamp ha marcado la historia del arte del siglo y su nombre emerge como única fuente de unidad por detrás de la aparente heterogeneidad de prácticas estéticas que responden a nombres diversos: neodadá, nuevo realismo, pop art, *assemblagee*, *happenings*, arte conceptual, crítica institucional, post producción. Su legado se resiste a una descripción totalizadora y una

evaluación unívoca, pero la potencia de un incontestable “efecto Duchamp”  
recorre las artes de las últimas décadas, como un catalizador de por lo  
menos tres rasgos notorios de las prácticas estéticas de la segunda mitad  
del siglo: el impacto irreversible de la reproducción en el arte, los  
movimientos decisivos de las artes hacia afuera de sus campos específicos  
–literalmente, un *hors du champ*- y, sobre todo, un giro claro de una buena  
parte de las artes hacia la *cosa mentale* o, más precisamente, un giro  
conceptual. (21-22)

Speranza señala en su libro el impacto que las propuestas artísticas del francés tuvieron de forma directa e indirecta en autores fundamentales del siglo XX argentino como Macedonio Fernández y Borges, entre otros. Dentro de los casos de estudio incluidos en *Fuera de Campo*, me interesa particularmente el del escritor Cesar Aira, contemporáneo de Bellatin y de Enrique Villa-Matas<sup>2</sup>, autores que coinciden en mencionar constantemente el nombre de Duchamp y cuya obra dialoga temática, conceptual y procedimentalmente con el legado de ese artista.

Aira posee un prolijo proyecto escritural, lleno de instancias autoreflexivas que explican los motivos y principios de su escritura. En ellas el autor construye narrativas de

---

<sup>2</sup> *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), por ejemplo, podría ser vista como el relato de aplicación extrema de los principios de la obra del francés a todos los aspectos de la vida cotidiana. En este texto, además, Villa-Matas explora las posibilidades narrativas de materializar en la imagen de una conspiración una serie evidente de coincidencias entre las búsquedas de la literatura y la plástica en los primeros años del siglo XX.

su poética que dialogan metafóricamente con los principios del arte de Duchamp, particularmente con la lógica del *ready-made*. Sucede así en el relato “Particularidades absolutas” donde Aira refiere sus inicios como escritor en Coronel Pringles y afirma: “es como si hubiera sentido que no se puede escribir sino lo que ya he escrito. Que sólo se avanza hacia lo nuevo por el camino de la repetición y la redundancia” (289)<sup>3</sup>.

La aplicación literaria de los principios duchampianos se relaciona así en el caso de Villa-Matas, como en el de Aira y también en el de Bellatin, con la pregunta por la elaboración de una literatura donde la repetición no sea un problema sino una condición de posibilidad y el sustrato más claro de este cuestionamiento dentro de las artes plásticas es, por supuesto, la lógica del *ready-made*. Cesar Aira es un autor que se pregunta enfáticamente por el imperativo de la innovación literaria y por eso apunta en su ensayo sobre Alejandra Pizarnik: “La obtención de lo nuevo es el *sine qua non* para seguir escribiendo”. Y sin embargo, agrega luego: “*Lo nuevo* es el gran *ready-made* en cuya fabricación se ha especializado nuestra civilización” y “el *ready-made* es la mejor solución para encontrar *lo nuevo*, que por definición es aquello que no puede buscarse porque es lo que ya ha sido encontrado” (*Alejandra Pizarnik*, 15).

Los proyectos de Aira y Bellatin se encuentran en este interés particular por hacer de los recursos de la copia y la repetición una posibilidad para la escritura. Pero me llama particularmente la atención que la creación a partir de lo dado no incluye aquí solamente

---

<sup>3</sup> En otras ocasiones el argentino prescinde de la metáfora y declara de forma directa la filiación entre su proyecto de escritura y el de Duchamp: “los modelos que yo quise emular cuando empecé a escribir eran obras como el “Gran Vidrio” de Duchamp, el “Pierrot Lunaire” de Schonberg, las películas de Godard... Mi formato fue siempre el libro por simplificación, por fatalidad, a la larga por convicción”.

la recuperación de elementos ya presentes en la cultura, otros autores o la historia literaria, sino que atañe también a los elementos generados por su propia escritura. Es decir, la repetición sistemática de motivos y fragmentos entre las novelas del mismo autor se realiza en presencia de una lógica en la que toda escritura pasada se vuelve indefectiblemente ajena y es reapropiada por la misma lógica del *ready-made*. Se trata de un *auto-ready-made*, que, como expondré más adelante, supone un gesto adicional que, al menos en el caso de Bellatin es puramente físico y, utilizando herramientas de elaboración manual, permite pensar la noción de un arte que, antes de ser objeto o idea, es acto.

### ***Tijeras***

*Para él, miniaturizar significaba también hacer inservible: lo que está reducido se halla en cierto modo liberado de significado.*

*Historia abreviada de la literatura portátil* (Enrique Vila-Matas)

Las tijeras que reemplazan los espacios y signos de puntuación en los ejemplares de *Los cien mil libros de Mario Bellatin* son como bisagras entre los fragmentos textuales y semejan las líneas punteadas que indican por dónde cortar los bordes en los libros de dibujos para niños. Al mismo tiempo, dichas tijeras marcan una suerte de pausas que en tempranas versiones de los mismos títulos de Bellatin llevaban signos de puntuación, indicando también que en ese lugar preciso se han unido los retazos de palabra. Las

tijeras son, en términos más generales, el símbolo de una textualidad que se sabe fragmentaria, desmontable y decididamente portátil.

El imperativo de movilidad de las secciones textuales asiste la construcción de varias versiones de un mismo texto o de nuevas publicaciones basadas en pasajes de obras ya publicadas, lo que favorece un mecanismo de intertextualidad apoyado en las repeticiones. En la obra de Mario Bellatin hay un sistema de recurrencias al que me referiré en detalle más adelante y que en términos muy generales podría dividirse en: circuito de formas auto-referenciales, una comunidad de temas que suponen la construcción de un sistema de insistencias y el de la *copia*, entendida ésta, no como imitación sino como re-creación de un segmento. Se trata de un movimiento de replicación y reaparición de fragmentos idénticos en distintos libros o entre las secciones de un libro específico, como sucede en el caso de textos como *Libro sin Tapas* (2009) o *El Libro uruguayo de los muertos* (2012) donde páginas completas se repiten, como si de una falla de impresión se tratara.

La actividad de copiar, en tanto supone el repetir efectivamente la materialidad de un signo sin alterarle, se encuentra profundamente afincada en la poética de Bellatin como un sinónimo de la labor de escritura. Copiar, como acción física que se confunde con la escritura, aparece muy pronto dentro de los textos de este autor que se refieren a la práctica literaria. A lo largo de esta obra encontraremos una amplia gama de referencias al tema, así como ejemplos de la práctica permanente de copia y reescritura, no sólo al interior del sistema de libros del mismo autor; sino también con textos de otros autores. De acuerdo a un fragmento del libro *Underwood Portátil, Modelo 1915* (2008) esta

yuxtaposición entre copiar y escribir en Bellatin coincide con el inicio de su proyecto literario:

Siempre me ha deleitado el sonido que surge de las teclas. El olor de la tinta sobre el papel, la lucha que, de cuando en cuando, debía establecer contra la enredada cinta bicolor de la máquina Underwood portátil modelo 1915 con la que escribí mis primeros textos. En ciertas ocasiones me descubrí copiando páginas enteras del directorio telefónico o fragmentos de los libros de mis escritores preferidos. (13)

La continuidad entre el acto de creación verbal y de la replicación es automática por causa del involucramiento físico en ambas, pero especialmente porque equiparar dichas acciones supone aquí asumir una posición frente a la escritura literaria como tal, que a partir de este momento no implicara ya, necesariamente, la producción de nuevos contenidos ni tampoco de contenidos originales en términos de autoría:

“Escribir fue desde el comienzo un simple recurso para ejercer, de manera un tanto hueca, el mecanismo de la creación. Tal vez por este motivo copió sin cesar desde que era niño, los textos que aparecían en los frascos de alimentos o de medicinas que se encontraran en su casa. También fragmentos de libros de otros autores” (*Disecado*, 15).

Así también, si el sistema de replicaciones puede extenderse desde la propia escritura hacia el afuera, a la escritura ajena, es sobre todo porque, como sugiere ya este pasaje sobre el personaje Mario Bellatin en su novela *Disecado* (2011), el contenido es subsidiario. El escritor intercambia lugares con *el copista* medial pues propone que el centro de su actividad creativa no está en la profundidad del contenido sino en la acción de escritura misma. Las dos figuras, *escritor* y *escribiente*, se encuentran aquí al mismo nivel con respecto al texto, aún a pesar de que etimológicamente han estado separadas en jerarquía, como bien nos aclara José Luis Pardo en su ensayo “Bartleby o de la Humanidad”:

“Escribir es copiar, y copiar es ver sin leer, es decir, sin entender y sin juzgar, sin ser autor ni tener autoridad (los taquígrafos, estenotipistas y mecanógrafos –no en vano oficios “menores” frecuentemente reservados a mujeres en las sociedades modernas-, mucho más que los notarios, escribanos o secretarios judiciales –que tienen autoridad-, mucho más que los escritores –que son autores- y mucho más que los impresores –que son artesanos- han sido y son – mientras duren – los herederos contemporáneos de los escribientes y copistas premodernos). (José Luis Pardo, 152)

Pero en el caso Bellatin, re-apropiarse total o parcialmente de textos anteriormente publicados constituía desde antes ya uno de los mecanismos comunes de su quehacer

literario. Libros como *La Clase Muerta* (2011), por ejemplo, se componen enteramente por contenidos antes publicados bajo otros títulos (*Biografía Ilustrada de Mishima* y *Los fantasmas del Masajista*) pero se cuentan en los catálogos como obras independientes. En el proyecto de *Los cien mil libros de Bellatin* se estrecha una asociación ya previamente propuesta en su trabajo que es la equivalencia entre el acto de publicar y el de escribir, como una forma de seguir escribiendo sin tener que efectivamente escribir.

La re-escritura, entonces, se plantearía como un camino a la escritura misma. En el fondo de esta escena parece que murmura el bueno de Pierre Menard del cuento de Borges, el primero en poner en práctica el ejercicio de efectivamente re-escribir un libro para poder escribirlo. En el texto “Escribir sin escribir”, que hace las veces de prefacio al segundo tomo de las obras completas de Bellatin en la editorial Alfaguara, el autor incluye su propia versión del experimento Menard:

Recordé entonces cierto ejercicio emprendido años atrás, por medio del cual al tratar de reconstruir la metamorfosis de Franz Kafka<sup>4</sup>, utilizando para hacerlo sólo las palabras que había empleado el autor, me encontré, una vez despojado el texto de la anécdota central de la transformación, con el relato de alguien que no puede conciliar el sueño y experimenta, como producto de su mismo estado, alterados sus sentidos hasta llegar a una percepción deformada. (“Lo raro es ser un escritor raro”)

---

<sup>4</sup> El uso de minúsculas para los nombres propios es una costumbre que aparece temprano en la obra de Bellatin y se mantiene hasta la producción reciente.



La apropiación del texto de otro se hace posible debido al mismo efecto de distanciamiento que hace posible observar un texto propio como extranjero. Para ensayar sobre esta última posibilidad Bellatin ha realizado una serie de experimentos de ensamblaje entre segmentos textuales. Las transcripciones que Bellatin realizaba con ayuda de la Underwood encuentran en trabajos más recientes del autor experiencias análogas en la mecánica de los ordenadores. Ahora no se trata de la materialidad de la cinta bicolor de la máquina sino de otra plasticidad, propia de la elaboración digital, donde a partir de comandos sencillos, naturales en la redacción y autoedición, es posible transportar fragmentos de escritura, intervenirlos, cercenarlos o anularlos. Escribir hoy se superpone cada vez más con la acción simultánea de reubicar elementos móviles casi al ritmo del teclear mismo.

Ahora bien, las pequeñas tijeras en los libros de *Los Cien Mil*, son también símbolo de este movimiento asociado a lo digital y que Bellatin mismo ha reconocido como su técnica del *copy, paste and write*. Hacer visible esta operación ante el lector constituye un elemento esencial de la acción artística en Bellatin. Así, en el año 2008 apareció en el Blog “Linkillo, cosas mías” que sostiene el escritor argentino Daniel Link, una nota de Bellatin que había sido publicada en el diario *La Nación* de Buenos Aires, a propósito de la aparición de *Kioto*, novela del Premio Nobel de Literatura Yasunari Kawabata:

“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 cospaste (copyright 2008), pie que no apareció lamentablemente... 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.

La anécdota es un ejemplo de la manipulación de fragmentos que es capaz de enmascarar un montaje o escaramuza<sup>5</sup> y que hace pasar por escritura una colección de piezas previas que se unieron por la simple puntada de nombres y títulos cambiados: “texto completo que es sólo un melange de panesi, lemus, glantz, schettini, pauls, goldchluck y ollá laprune, quienes -como demuestran los comentarios de la versión electrónica del diario que califican el artículo de brillante y espléndido- han escrito sin saberlo de manera

---

<sup>5</sup> Craig Eppin ha estudiado en “Mario Bellatin: Literature and the Data Imaginary” (forthcoming, 2015) las estrategias narrativas de la obra de Bellatin que actúan de acuerdo al modelo de un imaginario social marcado por la acumulación masiva de datos digitales. A propósito de estas operaciones de plagio ha escrito: “he deploys a number of literary strategies that model the operations of machines built for the accumulation and manipulation of data. These strategies—among them the construction of empty architectures, the practice of plagiarism, and the repeated proliferation of earlier published texts—typify Bellatin’s engagement with our contemporary technological milieu. The nature of this engagement is one of mimicry, akin to Deleuze’s concept of the simulacrum: a tactical, minor engagement, ultimately critical of data as a model of social life today (2)

excepcional sobre kawabata”. La apropiación de los fragmentos es presentada como un aparente viaje de vuelta de los conceptos que estas palabras han querido transportar: “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?” .

La sutura vendría a ser la labor creativa en sí, la intervención última sobre la noción de escritura: “El otro elemento es el fragmento. A partir de la estética del fragmento se prefigura un mundo siempre acumulativo y, al mismo tiempo, desjerarquizado de la novela en la que se eliminan paulatinamente los parámetros clásicos y las relaciones de causa-efecto”. Ese carácter acumulativo se convierte en una operación constante en la obra de Bellatin en tanto su escritura se toma a sí misma como antecedente. Los libros de Bellatin se dividen normalmente en secciones y en múltiples ocasiones se desprenden algunas partes que luego aparecen como libros independientes o fragmentos de otros: una historia incluida en *Lecciones para una Liebre Muerta* en que Margo Glantz, (escritora que adueña una perra que su testaruda vecina, aún cuando ha sido advertida de no hacerlo, ha decidido alimentar cada día con una bolsa de hígados que deja en la puerta de su casa) había sido publicado anteriormente con el título *La Batalla de los hígados* (2001). La versión anterior, sin embargo tiene un diseño particular, en el que varios sustantivos son reemplazados por íconos que indican el nombre, al uso de algunos libros infantiles. La recepción de cada uno de estos textos, no obstante, no cesa en anunciarlos como nuevos hallazgos, hablan incluso de evolución o desarrollos, conceptos ya aquí vulnerados por esa subversión de causa-efecto. Tal y como era cierto

para el caso Duchamp, también aquí es justo decir que el escritor construye una dinámica para atar en un mismo sitio los procesos de repetición y renovación.

David Joselit afirma en *Infinite Regress* (2001) que una de las más frecuentes explicaciones que daba Duchamp de haber abandonado la pintura era la necesidad de evitar repetirse a sí mismo y, sin embargo, algunas de sus obras más célebres consisten en tan sólo hacer copias: “the contradiction between Duchamp’s explicit revulsion to “copying” himself and the irrefutable evidence that “copying” was one of his preferred aesthetic strategies seems irreconcilable unless we recall the double meaning of the word copy.” (188). En la primera acepción del término reposaría el horror de Duchamp que era el de repetirse sin haber pretendido hacerlo, emulando o imitando sus propios hallazgos. La segunda acepción, se refiere a la copia como duplicación, proceso que no tiene pretensión de originalidad y que comunica, antes que cualquier otro sentido, el acto de la copia misma. En esta segunda acepción radica el carácter del tipo de obras de las que estamos hablando donde se ensaya una idea al límite, esto es, la posibilidad de usar el acto mismo de la repetición como un mecanismo para romper la máquina de las repeticiones.

Este posible extrañamiento donde la palabra deviene en objeto para su propio autor, obedece a la lógica del *ready-made* pues la palabra se separa de un contexto y regresa para ser re-inscrita. Un *ready-made* en el sentido clásico, a propósito de las obras que hicieron popular el concepto como *La Fuente* (1917) de Duchamp, consiste en el ejercicio particular de encontrar: “objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el sólo hecho de escogerlos, convierte en obra de arte, al tiempo que el gesto disuelve la

noción de obra” (Paz, 33). Pero *ready-made* es también, la identidad de una lógica del encuentro, tal y como la define David Joselit en *Infinite Regress*: “For Duchamp the readymade was not simply a thing but a “rendezvous” a fleeting encounter between subject and object that can only emerge into representation through an act of inscription. The transformation of commodity into artwork is therefore an effect of writing” (72). Esta lógica del encuentro, que para el caso Duchamp se aplica al objeto, se aplica también en el caso Bellatin al lenguaje, en lo que atañe a esa dinámica por la que es posible encontrarse con la propia palabra, como si fuera ajena.

Para hablar de una *palabra-ready-made* es preciso pensar también en un proceso para llevar a la palabra la condición de objeto anónimo, que pueda re-inscribirse en el presente. Duchamp mismo ya había concebido la extensión de la lógica del *ready-made* de la producción de piezas a los experimentos de escritura. Con este fin llevó a cabo dos trabajos de escritura llamados “*the*” and “*Rendezvous*”, ambos son: “narrative performances of the same process of inscription that produces ready-mades: in these textual works a “material” noun allegorizes the commodity and the “abstract” verb, its inscription” (78). Los textos exploraban específicamente las posibilidades de la “cosificación” de vocablos, una suerte de resistencia a la significación diferencial o contextual del lenguaje a propósito de la búsqueda de algo llamado *prime word*, esto es, una palabra que pudiera ser representada tan sólo por sí misma. El propósito de ambos textos era inventar oraciones gramaticalmente correctas que, no obstante, fuesen completamente incoherentes. (Joselit, 74)

*La Caja Verde* (1934) de Duchamp, pieza que guarda las reproducciones fotográficas de las notas y dibujos manuscritos que dan cuenta del proceso de pensamiento para la elaboración de *El Gran Vidrio*, participa en parte de esa misma dinámica de re-inscripción del lenguaje como objeto. Las palabras allí pasan por un proceso de manufactura y son exhibidas como fragmentos de una imagen y no como portadores de significación: “Duchamp took extraordinary pains to mass-produce what is generally assumed to be unique or original –the artist’s cognitive processes” (85). El ejercicio aquí no sería, como en el caso de *La Fuente*, tomar un objeto manufacturado e inscribirlo en cierto presente a través de un nombre, sino una especie de recorrido inverso que permite regresarle a la palabra su dimensión más literal:

Yet alongside the object-oriented ready-mades of the mid-teens, Duchamp produced an underappreciated series of works in which language is submitted to analogous acts of desublimation. Is as Duchamp’s definition suggests, the ready-made is conceived not simply as a displaced commodity but as a dynamic of linguistic specification, these textual projects must be essential to understanding the significance of the ready-made. In them languages doubles back in order to inscribe itself, calling into question the neutrality or transparency of words.<sup>6</sup> (72)

---

<sup>6</sup> Se refiere a los trabajos de Duchamp “*the*” and *Rendezvous of Sunday*, ambos de 1916.

Si el *ready-made* es también un acto de inscripción lingüística en el presente, su lógica participaría además de la forma de apropiación y actualización que supone la re-escritura. Ahora bien, la inflexión que presentan proyectos como *Boîte-en-valise* y la Maleta de *Los Cien Mil* implica extender dicho movimiento a una apropiación interna, esto es, a la obra propia, sometida a un procedimiento físico en el presente, esa forma particular del reencuentro que es el *ready-made*: “This concept of readymade as an act rather than a thing is implicit in Duchamp original theorization as the product of a rendezvous between object and artist, which is constituted as an artwork through an act of inscription” (Joselit, 188). Las maletas de Duchamp y Bellatin ambas participan de una dinámica de apropiación que hemos denominado de *auto-ready-made* donde se destaca la idea de que, en el encuentro entre el artista y su objeto, la elaboración artística, ya separada de la idea de novedad, se ofrece ella misma como producto artístico independiente.

### ***Rituales de elaboración***

He mencionado ya que tanto la *Boîte* de Duchamp como la Maleta de *Los Cien Mil* participan de un régimen especial de *post-producción* en que un autor realiza una serie de operaciones “terciarias”, para usar el término de Bourriaud, sobre su propia obra. Los autores no están modificando el carácter medular de sus piezas e intervienen en ellas como si se tratara de objetos terminados cuya lejanía temporal pudiera equipararles a la propiedad de otro. Como en todo arte de *post-producción* o en todo *ready-made*, el producto aquí no es el objeto en sí sino la escena que el autor dirige, donde la elección y

el ordenamiento de una serie de elementos articulan una narrativa de aparición que, en última instancia, es lo que se ofrece como obra de arte:

Cuando expone un objeto manufacturado (un portabotellas, un urinario, una pala de nieve) en tanto que obra mental, Marcel Duchamp desplaza la problemática del proceso creativo poniendo el acento sobre la mirada dirigida por el artista hacia un objeto, en detrimento de cualquier habilidad manual. Afirma que el acto de elegir basta para fundar la operación artística al igual que el acto de fabricar, pintar o esculpir: "darle una idea nueva" a un objeto es ya una producción. Duchamp completa así la definición de la palabra "crear": es insertar un objeto en un nuevo escenario, considerarlo como un personaje dentro de un relato. (Bourriaud, 8)

Si bien las palabras de Bourriaud se pudieran aplicar perfectamente a todo arte de la apropiación, éstas son útiles tan sólo hasta cierto punto para hablar de nuestros proyectos en cuestión, pues no contemplan un aspecto del *auto-ready-made* y su lógica de producción. Las dos piezas que estoy comparando, la valija de Duchamp y la maleta de Bellatin, poseen la particularidad de que involucran un cierto nivel de trabajo físico, determinante para la conceptualización misma de esas obras. Uno de los aspectos más llamativos del proyecto de *Los cien mil libros de Mario Bellatin* es el carácter artesanal



de la producción, que se ha venido enfatizando a medida que se cumplen años de desarrollo del proyecto. Los libros, como sabemos, son ensamblados, sellados y numerados en el estudio, casi siempre por el mismo autor. La operación física que realiza Bellatin al re-producir los objetos terminados parecería que en algo recrea el esfuerzo de elaboración primaria, como si el autor quisiera escribir el libro nuevamente, pero decidiera hacerlo pintando las portadas o cosiendo las solapas. Se trata de un tipo de re-escritura que, no obstante, se realiza en el nivel de la post producción misma.

Este procedimiento de elaboración es, en sentido estricto, una suerte de re-trazo, donde alguien parece que sobre-escibe una página. Sucede; sin embargo, que un ejercicio así; tautológico y aparentemente vacío, se reviste de un valor específico. Por una parte porque como avisa la lógica del *ready-made*, toda obra encuentra siempre su sentido en una colaboración: esa negociación entre productor y consumidor, entre emisor y receptor, que hace que el sentido varíe de acuerdo a las condiciones de cada exhibición (Bourriaud, 5). Por otra parte, esta re-escritura, el re-trazo al que me refiero, termina produciendo también un *retraso*, esto es, un movimiento por el cual el acto de copiar con lentitud y esfuerzo adquiere valor de escritura, como si ese regreso físico implicara a su vez una suerte de regreso temporal. Bellatin realiza un desplazamiento que es un acto físico por el cual el libro regresa al presente, casi como en la recreación teatral de un episodio creativo, una suerte de *reenactment* del momento ya pasado de la escritura. Podría decirse que se trata de una escritura a la inversa, pues las palabras regresan de la condición de objetos terminados a manos de su mismo autor.

El arte de la post-producción se distingue, sostiene Bourriaud, por retirar su valor especial a la labor manual, lo que el crítico francés llama “el trabajo” en la creación *ex nihilo*. El *ready-made* sería allí una suerte de liberación “difícil de aceptar en un mundo gobernado por la ideología cristiana del esfuerzo (“Trabajarás con el sudor de tu frente”) o la del obrero-héroe stajanovista.” (7). Pero aquí es necesario separarse de Bourriaud, pues no debe descontarse el papel que cumple el ritual de elaboración y la dificultad artesanal dentro de la lógica de ese mismo *ready-made*, especialmente en aquellas versiones que llamó Duchamp *ready-made asistidos*, piezas que son productos del encuentro de dos objetos previamente manufacturados (*Rueda de Bicicleta*, 1913) o piezas producto de la modificación mínima de un objeto (*Un ruido secreto*, 1916). Como apunta también Graziela Speranza, la complicación del procedimiento artesanal resulta esencial para generar procesos que permitan borrar los límites entre el original y la copia:

“Duchamp no sólo avanza en una denodada empresa de destrucción de la marca personal del artista y el carácter meramente retiniano de la obra de arte, sino que explora una frontera móvil entre el original y la copia. Borra la huella de la mano y el aura, pero al mismo tiempo las recupera trabajosamente como métodos artesanales de reproducción, *ready-mades* asistidos, obras de estatus dudoso entre la obra única y la reproducción. En esa franja lábil de híbridos, inspira o prefigura una amplia gama de prácticas estéticas centradas en la copia, el plagio, el apócrifo, la apropiación, los múltiples seriales con que el arte investigará las

posibilidades de la *repetitio cum variatio*, la repetición y la diferencia.

(Speranza, 22)

Hay pues un elemento paradójico en esta fórmula del encuentro que es el *auto-ready-made*, que supone una re-apropiación de la obra que de repente se reconoce como intercambiable con la de otro, y cuya distancia actual invita a pensar que nada la convierte en material privilegiado para el *ready-made*. En la *auto-apropiación* interviene una dimensión de rito, la ceremonia de elaboración misma por la que parece que la escritura retrocede al momento de emisión y, sin embargo, a esas piezas no las abandona la imagen de que son trabajo previo. La novedad que pueden poseer no está en la continuación de la escritura misma sino en la *post-producción*, donde el escritor escribe editando, cortando o borrando.

Un proceso similar de acercamiento físico tenía lugar en la *Boîte* donde para algunas piezas no usó Duchamp las técnicas disponibles de reproducción a color sobre vidrio o acetato sino que empleó el procedimiento *pochoir*, que consiste en el uso de plantillas o estenciles que fueron coloreados por el artista mismo. Para resaltar el estatuto original que ya este proceso de elaboración le daba a las re-producciones, el artista registró todas las *Novias* y los *Nu descendant un escalier No. 2* que fueron incluidas en la primera serie de veinticuatro valijas. La presencia de elementos originales, sellados por la elaboración en el presente, ponía en cuestión el carácter no-original de una pieza, en principio, enteramente hecha de copias.

Existe además una valoración superior del trabajo manual por sobre la posibilidad de certificación de la firma. Así como Duchamp prefirió pintar él mismo las láminas, aunque el esfuerzo no conllevara gran diferencia, también Bellatin elige un procedimiento más lento y costoso de elaboración de libros en los que escoge estampar una huella digital, en lugar de una firma. Otra vez, es como si en el *re-trazo* reposara el centro de la apropiación. Ya no en la firma, a fin de cuentas una fórmula de representación, sino en el ritual mismo de la elaboración que parece que tiene lugar contra la automatización, casi imponiendo como remedio contra el grado inferior de la reproducción el ejercicio de una reproducción casi más lenta que la creación misma. Inevitablemente esto invita a replantearse y reconsiderar la noción de “autor” y su papel en la obra literaria, pero en ese punto me detendré de manera específica en el segundo capítulo.

Por otra parte, la demora es también el camino para ofrecer como producto, ya no sólo el diseño de una escena de exhibición nueva para una pieza previamente manufacturada, sino, además, aquello que tradicionalmente no se registra por entero, esto es, el *procedimiento* de elaboración como tal. Si el *ready-made* disociaba la noción de trabajo, según la planteaba Bourriaud, por imponerse como valoración artística de un arte manual y visual; el ejercicio del *ready-made* asistido o re-creado encuentra en ese mismo trabajo un recurso para ahondar un poco más en la idea de arte “anti-retiniano” -contra la obra visual y táctil- visto en manifestaciones de elaboración que no necesariamente se resuelven en objetos para exhibición. El acento aquí está puesto, además, en un acto que no se tornará objeto: el *procedimiento*.

### *El giro hacia el procedimiento*

Es importante anotar que por *procedimiento* no debe entenderse aquí una experiencia al otro lado de la cual siempre espera un producto o algún tipo de resultado tangible. El *procedimiento* aparece vaciado del imperativo de causalidad, disociado de la idea del producto mismo y participa por eso de la lógica del *ready-made*, en tanto cumple lo que anunciaba Octavio Paz en *El castillo de la pureza* (1968): que “el artista no es un hacedor; sus obras no son hechuras sino actos” y, más adelante que “el *ready-made* no es una obra sino un gesto” (37)

Considero que el *re-trazo*, que sirve como técnica de elaboración para los textos que componen la Maleta de *Los cien mil libros de Mario Bellatin*, constituye una forma de aplicación literaria de la obra como *ready-made*. Más aún, en estos textos se realiza lo que hemos llamamos el *auto-ready-made*, una operación que consiste en regresar sobre la propia escritura para realizar nuevamente el ritual de producción. Se trata de una especie de escritura “mímica” que es, no obstante, opuesta a la “mimesis”, pues, como hemos dicho, el propósito de la elaboración manual es, justamente, imprimir autenticidad y recrear el momento de aparición primera.

La reelaboración del procedimiento sucede en un régimen opuesto al de la reproducción, pues allí sólo es posible el *rito* y no la *copia*. Es por esto que sugiero que este re-trazo escritural funciona, en última instancia, como una invocación de *aura*,

aquello que de la obra de arte Walter Benjamin definió como la “manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*16). La re-escritura sin *copia* supone la aspiración contraria a la de la reproductibilidad técnica que es la que señala Benjamin que atrofia el *aura* de la obra de arte. Lo que invoca este re-trazo, que para este efecto he llamado también *reenactment*, es la recuperación por *acto* de lo que Benjamin denomina “razón de autenticidad de la obra”, esto es, *el aquí y ahora*, la cifra irrepetible. (24). Un arte de los procedimientos que además, como veremos en algunos ejemplos luego, se esfuerza por documentar y comunicar las circunstancias particulares de su momento de elaboración, participa de diferentes maneras de este movimiento de recuperación de aura de la obra de arte.

Por otra parte, el proyecto de *Los cien mil* introduce otro concepto y es la idea de que Bellatin se presenta como un escritor que quiere continuar su labor en la impostura de otros oficios y por eso hace las veces de editor, impresor, ilustrador o vendedor, entre otras funciones. Este elemento ha estado presente desde su primera novela *Mujeres de sal* (1989) para cuya aparición el autor ideó una estrategia que no incluía simplemente escribir dicho libro, sino también intervenir en los protocolos a usanza para publicación de una primera novela. Para ahorrarse el calvario de tantos escritores inéditos que envían decenas de manuscritos a editoriales y concursos o esperan pacientemente a tropezar con la persona apropiada en el momento justo, o acuden a editoriales en las que el escritor es quien paga su libro, Bellatin eligió un sistema de bonos de pre-publicación que replicaba el modelo de la recaudación de fondos que se usaba en Lima para dar curso a otro tipo de

proyectos sociales. Se imprimieron una serie de tarjetas de invitación que por el valor que luego tendría cada ejemplar permitieron publicar el libro en la Editorial Lluvia. Vendió 800 bonos. El canje entre el bono y el libro se llevó a cabo el día de la presentación. Como se trataba del primer libro uno podría decir que el escritor se inventó antes que la novela. Nadie había leído una sola línea y ya estaba toda vendida, el libro habría podido publicarse en blanco. De esta manera no sólo se hizo posible la publicación sino que se intervino el orden usual de ocurrencia de los acontecimientos en la práctica literaria. A propósito de este evento, altamente simbólico, Bellatin ensayaba ya, tal vez sin saberlo, la hipótesis que ha repetido en varios textos y entrevista y alrededor de la cual se articula su poética y es que es posible que exista un escritor sin palabras.

La dinámica de publicación de *Mujeres de sal* inauguró un giro hacia el procedimiento en la escritura de este autor, esto es, la costumbre de siempre involucrarse creativa y reflexivamente en instancias de la producción literaria que exceden el espacio de la escritura misma y alcanzan etapas asociadas a otros actores como lo son la edición y la distribución. La campaña de bonos de pre-publicación de su primera novela se encuentra en correspondencia con los recientes rituales de elaboración manual que observamos en *Los cien mil* donde el contacto físico renovado entre el productor y el objeto terminado está inscrito en la huella digital del autor que acompaña cada ejemplar de la producción. La huella, la marca de identidad física por excelencia, completa un circuito de regreso al hacedor, que se sostiene hasta el momento de la distribución de estos ejemplares que, en el caso de este proyecto, realiza siempre el autor en persona.

A propósito de su labor de distribución en primera persona, y apropiándose de lo que el filósofo francés Jacques Ranciere llama “el régimen de distribución de lo sensible”<sup>7</sup> se puede decir que Bellatin realiza una manifestación de lo que el mismo Ranciere llama “régimen estético”, entendido éste como una formulación que, opuesta al “régimen ético” de distribución clásica de funciones en lo social, tiende a generar sus diagramas autóctonos de funcionamiento:

Plato states that artisans cannot be put in charge of the shared or common elements of the community because they *do not have the time* to devote themselves to anything other than their work. They cannot be *somewhere else* because *work will not wait*. The distribution of the sensible reveals who can have a share in what is common to the community based on what they do and on the time and space in which this activity is performed. (12, cursivas en el original)

El “régimen estético de las artes” de Ranciere se aplicaría a la obra de autores como Bellatin o Cesar Aira y supone liberar el espacio literario de los protocolos de relación externos, esto es, de la función referencial misma: “The aesthetic regime of arts stands in

---

<sup>7</sup> I call the distribution of the sensible the system of self-evident facts of sense perception that simultaneously disclose the existence of something in common and the delimitations that define the respective parts and position within it. A distribution of the sensible therefore establishes at one and at the same time something common that is shared and exclusive parts. (12)



contrast with the representative regime. I called this regime *aesthetic* because the identification of art no longer occurs via a division within ways of doing and making, but is based on distinguishing a sensible mode of being specific to artistic products.” (22, *Itálicas en el original*). Las operaciones que realizan autores como Bellatin, cuya propuesta incluye involucrarse creativa y reflexivamente en procesos que preceden o suceden al momento de la producción suponen pues la revaluación de diagramas sociales de producción frente a los cuáles el arte diseña escenas alternativas:

The aesthetic regime of the arts is the regime that strictly identifies art in the singular and frees it from any specific rule, from any hierarchy of the arts, subject matter, and genres. Yet it does so by destroying the mimetic barrier that distinguished ways of doing and making affiliated with arts from others ways of doing and making, a barrier that separated its rules from the other social occupations. (23)

Tanto el culto a los rituales de elaboración como la adopción de mecanismos y funciones de otras artes y oficios como formas de escritura se relacionan con una tendencia más amplia, ya no sólo en el trabajo de Bellatin sino en la literatura latinoamericana contemporánea. Se trata de un giro hacia el procedimiento que entiendo como una actitud de autores del presente a involucrarse reflexiva y creativamente en momentos de la elaboración de un libro que están más allá del momento mismo de la escritura. Se trata

también de la visión del momento mismo de la escritura como un evento disociado del resultado y que por eso recibe por sí mismo un determinado valor artístico.

Para explicar un poco mejor esta idea del giro hacia el procedimiento conviene empezar recordando una vez más al escritor argentino Cesar Aira pues la vigencia de un arte de los procedimientos en la literatura contemporánea se relaciona directamente con la recuperación de preocupaciones de las vanguardias de principios del siglo XX por escritores como Aira y Bellatin. El primero introduce la idea, dando forma clara a una poética de los procedimientos que sirve como carta de navegación para el encuentro con su proyecto literario y el de otros autores del presente. El segundo, que es nuestro principal caso de estudio, podríamos decir que complica esta noción de la literatura del procedimiento al generar una obra que no sólo quiere poner en práctica dicha poética sino que pretende extremarla hasta la formulación imposible de ser el autor de una obra donde exista un *escritor sin palabras*.

### ***Poéticas del procedimiento: una comparación***

Cesar Aira (1949) se caracteriza por poseer una obra particularmente prolija: ha publicado más de 80 títulos, diez de los cuales son ensayos y uno un extenso diccionario de autores latinoamericanos. Libros estos que, sin embargo, no superan casi nunca las 100 páginas y se van publicando a razón de dos a cuatro por año. Por otra parte, Aira, como Bellatin, es autor de una serie de textos reflexivos sobre la escritura literaria que

funcionan como marcos proyectados de lectura y como ocasiones para la exposición de principios de una noción allí operando de lo literario. Algunos de estos textos como los ensayos breves *Ars Narrativa* (1993) o *La Nueva Escritura* (1998) abordan elementos generales de una poética de escritura. Otros son análisis críticos que, aunque se dedican a la obra de autores de la tradición argentina como Oswaldo Lamborghini (Prólogo a *Novelas y Cuentos*), Copi o Alejandra Pizarnik, casi siempre abordan elementos fundamentales para la poética de escritura del mismo Aira, en una suerte de doble reflexión que contribuye a sentar las bases de su poética del procedimiento.

En 1998 Cesar Aira publicó en *La Jornada Semanal* de Buenos Aires un breve ensayo titulado “La Nueva escritura” en el que afirma: “Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. ¿Para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¡Como si no hubiera bastantes ya!”. Como si respondiera el formulario de un periodista literario típico (¿Qué hay de nuevo en la escritura? ¿Ha muerto ya la novela? ¿Serán capaces los poetas de innovar?), Aira escribe categóricamente: “Cuando una civilización envejece, la alternativa es seguir haciendo obras, o volver a inventar el arte” y, más adelante: “Si el arte se había vuelto una mera producción de obras a cargo de quienes sabían y podían producirlas, las vanguardias intervinieron para reactivar el proceso desde sus raíces, y el modo de hacerlo fue reponer el proceso allí donde se había entronizado al resultado”. (*La Nueva Escritura*, 2)

De la mención de las vanguardias como horizonte histórico en que el arte ha pensado radicalmente sus formas de aparición y producción, Aira abstrae un concepto-

instrumento, esto es: por encima del mito de la originalidad de las vanguardias destaca la vigencia de una escritura experimental basada en la valoración del procedimiento. Para el caso de la novela, argumenta este autor, hay sólo dos formas de continuar con el arte de narrar historias una vez se ha establecido ya el novelista profesional: “seguir escribiendo las viejas novelas, en escenarios actualizados; o intentar heroicamente avanzar un paso o dos más. Esta última posibilidad se revela un callejón sin salida, en pocos años: mientras Balzac escribió cincuenta novelas, y le sobró tiempo para vivir, Flaubert escribió cinco, desangrándose, Joyce escribió dos, Proust una sola.” (1)

Esta afirmación inexacta, categórica y provocadora quiere dar a entender que la única alternativa que resta es la vanguardia, entendida como el ejercicio de prácticas y métodos llamados a devolverle al arte la facilidad de factura que tuvo en sus orígenes, pues para Aira la palabra *Vanguardia* es sinónimo de origen del arte. El procedimiento en particular que este autor destaca es el de la aceleración, una suerte de escritura automática que había sido puesta en práctica ya por los surrealistas. Uno de los textos en que más clara y tempranamente presenta la idea de dicho procedimiento es *Ars Narrativa*, publicado en 1993. Allí anota Aira, refiriéndose a su dinámica de escritura:

Nunca me importó relatar, ni en general hacer nada que espere el lector:  
mis libros son novelas por accidente (...) Mi modo de vivir y de escribir se  
ha ajustado siempre a ese denigrado procedimiento de la huida hacia  
adelante. Eso es una fatalidad de carácter, a la que me resigné hace mucho,

y sucede que en la novela encontré su medio perfecto. Con la novela, de lo que se trata, cuando uno no se propone meramente producir novelas como todas las novelas, es de seguir escribiendo, de que no se acabe en la segunda página, o en la tercera, lo que tenemos es que escribir. (2)

Posteriormente, en ocasión de la publicación de *Novelas y Cuentos* de Oswaldo Lamborghini (1940-1985), Aira escribió un prólogo en que se ocupaba de señalar el valor que para una comprensión de la singularidad y el carácter del trabajo de Lamborghini supone observar lo que el autor definió como su metodología particular de escritura: “Incidentalmente recuerdo que Oswaldo tenía un método para escribir cuando, por alguna razón, “no podía escribir” consistía simplemente en escribir una pequeña frase cualquiera, y después otra, y otra, hasta llenar varias páginas”. (10). Son varias las ocasiones en que Aira destaca la metodología de escritura continua como un procedimiento que describe la labor de varios autores: en Lamborghini la llamó “escritura automática”, la definió con relación a su poética como “la huida hacia delante” y la menciona también en su ensayo sobre Copi, cuando para ilustrar su punto subraya: “recuerden la frase de Jasper Johns: ‘El arte es hacer una cosa, después otra cosa, después otra cosa’...” (*Copi*, 60) En todos los casos se trata de una misma movilización de escritura determinada por el imperativo de simplemente seguir haciendo obras.

El resultado de la puesta en marcha de esta técnica es no sólo la proliferación de textos sino un encadenamiento hiperactivo de las frases y también de las ideas. Por una

parte se combinan oraciones río con puntos suspensivos que dibujan los balbuceos de la mente; por otra, las historias se suceden con una lógica atropellada. Mil veces ha sostenido Aira el mito de que no edita ni planea lo que escribe, dice así en el libro *Cumpleaños*: “De lo que se escribió un día hay que reivindicarse al siguiente, no volviendo atrás a corregir (es inútil) sino avanzando, dándole sentido a lo que no lo tenía a fuerza de avanzar” (95). También el desarrollo de sus tramas confirma la celeridad escritural: sus personajes cambian de género, de espacio o de época sin mayor aspaviento y en sus historias hay causalidades delirantes que fluyen hacia enredos tales que a veces se requiere de soluciones fulminantes para salir de ellos. Por eso abundan los apocalipsis súbitos y los *deus ex machina* que vienen a cerrar todos los círculos, como ese gusano gigante clonado de una corbata de Carlos Fuentes que arrasa todo al final de *El Congreso de Literatura* (2006), en uno de estos típicos cierres que Reinaldo Laddaga ha atinado a llamar en *Espectáculos de Realidad*: “los desastres de pacotilla de Cesar Aira” (123).

Para el caso Bellatin, la búsqueda de ese devenir se realiza a propósito de la insistencia y la repetición, pues allí donde Aira nunca regresa, Bellatin regresa siempre. Algunos críticos ya han llamado la atención sobre la particular dinámica de la publicación del trabajo de Mario Bellatin en múltiples novelas breves, lo que impone la idea de que estamos leyendo una especie de serie antes que un conjunto de libros independientes. “Parpadeos” les ha llamado Alan Pauls en su ensayo “El problema Bellatin” (2), “entregas” les dice Diana Palaverschi en su introducción a la publicación de las *Obras Completas* (2) y Reinaldo Laddaga, por su parte, se refiere a la producción del autor en su libro *Espectáculos de Realidad* como: “una obra que –como la de Aira– se

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

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

Por otra parte, para la poética airana la noción de procedimiento está asociada a dos principios fundamentales: la desprofesionalización de las artes y la despersonalización de los procedimientos. Tan sólo a partir de la búsqueda de estos principios es posible cumplir el imperativo literario de tender hacia lo nuevo, que nada tiene que ver con la producción de objetos sino con la búsqueda de los procedimientos. Lo nuevo constituye la energía movilizadora de las artes, pero sólo aparece a propósito de una vuelta a la raíz misma. En términos de Aira, dichas raíces se encuentran en el momento previo a la profesionalización de las artes y al establecimiento social de las disciplinas y de las prácticas. De allí la asociación entre procedimiento y vanguardia,

pues ésta representa una actitud auto-crítica con que las Artes, en diversos momentos históricos, regresan a un tiempo previo a dicha profesionalización para: “hacer pie en un campo ya autónomo y validado socialmente, e inventar en él nuevas prácticas que devuelvan al arte la facilidad de factura que tuvo en sus orígenes.” (1). La poética del procedimiento de Bellatin coincide enteramente con el primer principio airano de la desprofesionalización, pero se distancia del segundo por lo que me detendré aquí en las particularidades de esa diferencia.

Para Aira todo procedimiento sugiere una suerte de democratización de los métodos de elaboración artística lo que, en un clásico sentido vanguardista, permitiría “salir al fin de la individualidad: el talento, la inspiración, las intenciones, los recuerdos”, para que el arte, como lo quería Lautréamont, “sea hecho por todos, no por uno” (*La Nueva*, 2). El modelo de este aspecto proviene de la música, se trata del caso de John Cage, “un joven que quería ser artista, que no tenía condiciones para ser músico y que, por tanto, llegó a ser músico”. A diferencia de otros músicos cuya predisposición les llevaba a hacer obras, Cage “debió hacer algo distinto”, creó un método para componer una pieza usando los hexagramas del I Ching, para que los sonidos fueran surgiendo dentro de un metódico azar. El ejercicio del músico John Cage consistió, justamente, en hacer de la selección del procedimiento la obra en sí misma. Tal elección sobrevive, además, como un protocolo establecido, disponible ya para cualquier otro músico u otro tipo de artista, pues las artes todas comparten esa misma necesidad de remontarse a las raíces para innovar y la raíz no es otra cosa que la búsqueda del procedimiento: “en su época, que es la nuestra, los procedimientos tradicionales se presentaron concluidos, ya



hechos, y el trabajo del artista se desplazó de la creación de arte a la producción de obras, perdiendo algo que era esencial.” (4)

Ante este principio airano de pluralidad de uso de los procedimientos, la propuesta de Bellatin presenta una distancia importante. Mientras Aira habla del procedimiento como estrategia creativa que, en teoría, puede ser medianamente estandarizada, y a partir de la cual es posible hacer una serie de distintas obras; para Bellatin la noción de procedimiento no es intercambiable con la idea de método abstracto, se trata más bien de una serie de operaciones y rituales de elaboración que competen a la particularidad de la práctica de cada artista. Es decir, si para Aira un procedimiento suponía la abstracción de una técnica que es posible estabilizar para convertir en matriz de diversas experiencias de escritura, para Bellatin, por el contrario, el procedimiento es la experiencia única de la elaboración, la circunstancia total de ocurrencia cuyo ser coyuntural no podrá nunca abstraerse completamente.

Por eso no encontramos dentro de los modelos bellatinianos del procedimiento imágenes “facilitadoras” de la elaboración artística, a la manera del método Lamborghini de Aira. Por el contrario, es común hallar en las ficciones del autor personajes que se dedican a algún arte -la literatura, la pintura, la fotografía, entre otros- quienes se destacan por diseñar procedimientos creativos que se sirven de elementos personales y circunstanciales para separarse cuánto más puedan del quehacer de otros productores de la misma disciplina. Así, leemos por ejemplo en *El libro uruguayo de los muertos*:

Soy maestro de un poeta excepcional, indígena y travesti, que construye sus textos con una lógica perfectamente imposible... Es bastante particular su proceso de escritura. Lo hace en náhuatl, lo traduce él mismo al español y después toma una foto. Se trata del poeta con el trámite de escritura más largo que conozco. (10)

Los enmarañados trámites de elaboración artística son especialmente apreciados en las ficciones del procedimiento en la obra de Bellatin y llama la atención cuán complicados y sofisticados pueden ser los métodos de sus artistas. En la mayoría de los casos dicha sofisticación se encuentra asociada a una suerte de demora, que termina por ser la forma capaz de regresar su dimensión ritual a procesos que en la práctica contemporánea han devenido en formas automáticas. Parecería que Bellatin intentara representar los procedimientos de creación -la escritura misma en el caso del ejemplo citado- a partir del mismo retardo que, según explica Paz, aplicaba Duchamp a su descomposición del movimiento en el *Desnudo bajando una escalera*:

Las máquinas son agentes de destrucción y de ahí que los únicos mecanismos que apasionen a Duchamp sean los que funcionen de un modo imprevisible -los antimecanismos-. Esos aparatos son los duplicados del juego de palabras: su funcionamiento insólito los nulifica como máquinas. Su relación con la utilidad es la misma que la de retardo y

movimiento, sin sentido y significación: son máquinas que destilan la crítica de sí mismas. (22)

Dichos trámites de elaboración no necesariamente suponen la invención de un nuevo método creativo, basta con la aplicación bizarra o de la destrucción de un mecanismo de producción establecido para generar un nuevo procedimiento. En todos los casos el procedimiento se revela como un anti-mecanismo, a través del cual se liberan posibilidades expresivas productos de la des-automatización de lógicas y mecanismo que se activan por los usos convencionales de herramientas y formulas de creación. A menudo, no hace falta ni siquiera crear un procedimiento totalmente nuevo para romper con la lógica convencional de producción, basta con imprimir una cierta demora en una técnica operante para detener el pensamiento serial. Sucede así, por ejemplo, en su descripción de la máquina con que el anciano Lin Pao podía registrar las escenas del teatro de *La escuela del dolor humano*:

En un principio Lin Pao contó con la colaboración de algunos dibujantes y ciertos autores de la ópera, pero el carácter subjetivo de las imágenes que éstos producían lo hicieron prescindir rápidamente de sus servicios. Ideó entonces una especie de ciclorama formado por veinticuatro espejos superpuestos –estos datos se deducen de la interpretación de ciertas telas bordadas- donde por medio de la saturación de imágenes sobre una pátina

conseguida con polvo de zinc resulta posible la adaptación no sólo del instante sino su fijación en el último de los espejos. En las telas no está señalado si estas ideas fueron puestas en práctica. (53)

Este pasaje parecería que cuenta una ruta de des-invencción, donde el cine reaparece como una máquina asombrosa a propósito de su retardo. Estas imágenes de des-automatización son parte de un tópico más amplio entre los libros de Bellatin que es el de la inclusión de máquinas rudimentarias o precarias dentro de la elaboración artística. Ya sea en las anécdotas de sus personajes o en los registros de producción de sus propias creaciones, estas máquinas de la des-automatización, es decir, las anti-máquinas, abren la puerta para resultados inesperados y para diálogos de la imposibilidad, los que resultan recursos fundamentales para desatar posibilidades expresivas en los libros de Bellatin.

Los resultados inesperados, por ejemplo, suelen asociarse con dispositivos de tecnología básica, entre los que destaco, por su aparición continuada en la obra de este autor, las cámaras fotográficas rudimentarias<sup>8</sup>. Algunas de las más relevantes manifestaciones de estos usos datan del año 2009, cuando Bellatin publicó, con distancia de apenas unos meses, los libros de ficción: *Los Fantasmas del Masajista* y *Biografía*

---

<sup>8</sup> Me referiré con más detalle al uso general de la fotografía en la obra de Bellatin pues es uno de los aspectos fundamentales de su propuesta, no obstante, es importante aclarar por ahora que si bien la fotografía como tema ha estado presente desde el inicio en la obra de Bellatin, los primeros libros en que efectivamente se incluyen imágenes fotográficas datan de principios de la década del 2000, cuando Bellatin realizó sus primeros proyectos de simulacro de Archivo, con la ayuda de autores como Ximena Berecoechea. A partir de la publicación del libro *Perros Héroes* en el año 2003, Bellatin empezará a tomar sus propias fotografías y a incluirlas como parte integral del cuerpo de sus libros.

*Ilustrada de Mishima*. Estos trabajos invitarían a pensar que Bellatin empezaba a abandonar la carrera de escritor para iniciar la de fotógrafo, pues el número de páginas dedicadas a la publicación de fotos excede al de las que contienen textos, ofreciendo un producto preferentemente visual. En ambos libros se publican junto a la historia una serie de imágenes realizadas con cámara lomo, máquina que utiliza un lente gran angular que produce que la concentración de los colores tenga lugar en el centro de la imagen, dando el efecto de una visión de túnel. Tanto el enfoque como el ajuste de exposición son rudimentarios, por lo que es común obtener como resultado imágenes desenfocadas, de las que se destaca su valor pictórico, muy por encima del mimético. La fascinación por las posibilidades de las máquinas lomo y de las cámaras que no usan lente, se menciona varias veces en *El libro uruguayo de los muertos* (2012), para cuya portada, además, se usó una foto que Bellatin tomó con alguna de estas cámaras:

Es lo impresionante de esas cámaras: la aparición de realidades que te sorprenden desde el momento en que te entregan la copia revelada. Parece algo así como el acto inverso a la escritura, la que no suele ofrecerte otro camino que el de la escritura misma. En cambio la mediación de un aparato, sobre todo éste de plástico o de madera que parece contiene los misterios y las realidades más verosímiles, puede confundirte con los distintos senderos que presenta (149)

En *El libro uruguayo de los muertos*, texto que se desarrolla en forma de una conversación por correo electrónico, de la que sólo conocemos la parte de nuestro narrador, el escritor cuenta a su interlocutora cómo ha empezado a utilizar la fotografía con el fin de producir cambios en su escritura. Se refiere entonces a los usos personales que hace de esta técnica, usos que están al margen de las expectativas del campo de lo fotográfico y que a menudo son vistos como errores: “hace unos días llegó a la ciudad el curador designado para hacer el libro de la Rose Gallery. Me divirtió ver cómo las fotos que le fui mostrando le parecieron espantosas... Precisamente los errores que iba mencionando mientras miraba las copias eran los efectos que yo buscaba conseguir” (37). Sin duda que la crítica del curador recuerda el caso del John Cage que describía Cesar Aira. Al igual que el joven artista que no tenía talento para ser músico y por eso llegó a serlo, también Bellatin toma fotos que dependen de no saber tomarlas.

Los errores y las dificultades que surgen de incursionar en una técnica extraña, se convierten, paradójicamente, en la condición de posibilidad para generar una pieza. Más aún, este episodio sugiere aplicar el mismo principio de oportunidad de error y dificultad de factura a la propia profesión. Argumenta el narrador, ante las críticas del curador: “no pretendo convertirme en un fotógrafo, pero esos comentarios eran parecidos a los que escuché cuando comencé a publicar mis primeros textos” (37). Parecería que sólo a partir de los usos errados o de las aplicaciones rudimentarias se abre una puerta para la innovación de la literatura, a la que habría que acercarse como si se tratara de una actividad absolutamente otra.

### *Todas las artes*

Existe un principio común entre la obra de Bellatin y Cesar Aira que es la búsqueda de una desprofesionalización de los procedimientos. Aún sin usar el mismo término, también Bellatin se ha referido desde muy temprano en su obra a la necesidad de pensar la escritura más allá de los límites del dominio de lo literario con el fin de generar una apertura en ella a propósito de las herramientas y estrategias de otras artes. Se trata de una actitud de *fuera de campo* que Graciela Speranza también ha asociado en su libro del mismo título con el arte de vanguardia y con la obra de Marcel Duchamp en particular:

Desde Duchamp, se diría, la interacción entre imagen y texto se materializa y se vuelve constitutiva de la representación: todos los medios son mixtos en alguna medida y, aunque el impulso de purificarlos ha sido una de las grandes utopías de la modernidad, no hay ya artes puramente visuales o verbales. Empujadas por el deseo de ser otro, las artes visuales –pero también la literatura y el cine – se lanzan hacia el afuera de sus lenguajes y sus medios específicos, y encuentran en el fuera de campo una energía estética y crítica liberadora (Speranza, 23)

Para el caso particular de la obra de Bellatin el fuera de campo es una tendencia presente desde el principio de su escritura, pero ésta se intensifica a medida que su proyecto va desarrollando distintas etapas de búsqueda en las que otras artes han hecho presencia. La primera y más clara manifestación del fuera de campo en su obra está dada por los proyectos colaborativos con creadores de otras disciplinas que han estado presentes en las distintas etapas de su trayectoria. Sirvan, a manera de ejemplo, las colaboraciones literario-fotográficas que realizó con la artista mexicana Ximena Berecoechea entre 2000 y 2003 y la acción teatral y literaria *El Congreso de Dobles* (2003) en la que participaron otros escritores y un grupo de jóvenes actores mexicanos, dos proyectos a los que me referiré con más detalle en el segundo capítulo de este estudio.

Existen otras piezas que vale la pena mencionar, aunque no podré estudiar aquí en detalle, que permiten observar el desarrollo transdisciplinario del trabajo de Bellatin, como la película *Invernadero* (2011) del realizador argentino Gonzalo Castro, en la que Bellatin no es sólo el autor del texto sino también el actor que interpreta el papel de sí mismo; y la más reciente ópera de Ciudad Juárez *Bola Negra* (2013), colaboración con la compositora Marcela Rodríguez, un proyecto de amplio espectro que consistió en la presentación de la obra en plena frontera y en la realización de un filme para documentar la experiencia<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> El proyecto de Juárez tuvo una particular resonancia política. Rodríguez y Bellatin lo anunciaron a los medios como un ejercicio para “despertar en los espectadores el instinto de supervivencia que se ha dormido en los mexicanos”. Aunque este es un proyecto que no estudio en detalle en este trabajo, me llama la atención el ejercicio de recontextualización de una de las obras más herméticas de Bellatin.



Pero el fuera de campo se prolonga a una dimensión más estructural de la poética de Bellatin que tiene que ver con el carácter de su escritura siempre en fuga de un régimen de representación puramente verbal. El escritor argentino Alan Pauls ha mencionado ya en su texto de presentación en Buenos Aires a la *La Escuela del dolor humano* (2001) aquella comprobación con la que tendrá que lidiar todo lector de Mario Bellatin. Dice Pauls: “no consigo verlo del todo como un escritor” (1). Sin embargo, aclara en el mismo texto, titulado eficazmente: “El Problema Bellatin”, que en todo caso éste sigue siendo un escritor pues esa otra cosa a la que parece que avanza: la imagen, el teatro o la plástica, según Pauls: “es otra dimensión”, un lugar al que la obra tiende pero en el que “no acaba de instalarse”. En su artículo Pauls desata la pregunta sobre si “esa identidad literaria de Bellatin”, que parecería en verdad “una especie de alias” es el principio para pensar una definición de literatura basada en el encuentro con un orden que la “saca de quicio”: “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 sólo como práctica sino como institución.” (10)

Constituye un elemento fundamental, y tal vez la más importante clave para pensar la escritura de Bellatin, la idea de que su relación con otras artes sucede siempre de regreso al campo de la literatura, pues incluso las acciones no verbales son consideradas partes de una elaboración literaria más amplia. Se trata de una forma de fuera de campo donde la literatura sigue siendo siempre el marco al que vienen a

integrarse los otros lenguajes, ésta no está más circunscrita al espacio del libro o a la materialidad de la escritura:

Al considerar la escritura, entre otras cosas, como un arte más, es difícil lograr la separación que pueda establecerse frente a las otras disciplinas. En todo caso, si jugara a que la literatura se pueda apartar de las demás artes, lo que busco en ellas es la forma con las que cuentan para estructurar sus narraciones. Lo que aprendo de ellas es la forma de construcción” (*Condición de las Flores*, 11)

Ahora bien, lo que se pone en cuestión aquí es justamente la definición de los límites de aquello que llamamos literatura que proyectos de ese tipo movilizan hacia una reconfiguración de las nociones de límite de la práctica, lo que se manifiesta en el uso de materiales, elementos y procesos aparentemente foráneos. Esta característica del trabajo de Bellatin se relaciona con una tendencia amplia de las artes contemporáneas que Reinaldo Ladagga ha identificado con el debilitamiento de un paradigma disciplinario. Nos encontramos expuestos hoy a un número amplio de objetos y proyectos que experimentan con el fuera de campo y, de esta manera, con un determinado paradigma de las artes:

[L]a condición para que estas transiciones puedan extenderse es la pérdida de poder de una presuposición: que una práctica sólo puede desplegarse a partir de una demarcación disciplinaria. La más simple descripción de esos proyectos debe consignar que lo que en ellos está en juego es la invención de una cultura de las artes para una época de fin de la sociedad disciplinaria. (*Estéticas de la emergencia*, 263)

Asistimos a una revaluación, no sólo de la relación entre productor y consumidor, sino también de todo el proceso de producción de las obras; tropezamos con artistas que ya no ofrecen sólo objetos para contemplar, sino también experiencias, relatos, señalamientos de formatos posibles, archivos que contienen registros de producción de proyectos artísticos y culturales y matrices de ideas para producir, circular y experimentar el arte. En dicho contexto, también la literatura presenta una escena alternativa en la que se indaga en la posibilidad de una movilización, no sólo de los sujetos de la escritura, o los temas a propósito de los cuáles se escribe; sino de todo el ejercicio literario entendido como procedimiento complejo que incluye producción, edición, circulación y recepción.

En el trabajo de Mario Bellatin los restos del paradigma bien delineado y determinado de las artes funcionan como una oportunidad creativa. La noción disciplinaria (disciplinada) del arte, que parte de un “paradigma estético moderno de la práctica y una modernidad que llamaba Foucault “disciplinaria” asociada con el capitalismo industrial y el estado nacional (*Estéticas de la emergencia*, 7) se quebranta

ante la aparición de objetos y experiencias de difícil catalogación; obras que en realidad son eventos, libros que son obras de arte, novelas que son poemas o catálogos de fotografía. De la imposibilidad de completamente definir los objetos artísticos surgen fracturas en los diques que separan a unos artistas de los otros y es en esas grietas donde se emplazan los proyectos interdisciplinarios, o, mejor decir, post-disciplinarios de Bellatin, que aglutinan elementos provenientes de diversas artes y diversos actantes (artistas y no artistas) con los que elabora productos híbridos, piezas, libros y experiencias que para algunos son una expresión del arte y la literatura contemporánea y para otros son monstruos.

Para dar un mejor contexto a estas ideas, Bellatin ideó un macro proyecto que puso en marcha en el año 2002. Se trató de una iniciativa ubicada a medio camino entre el desarrollo institucional y un performance que recibió el nombre de *Escuela dinámica de escritores*. Dicho proyecto constituyó una especie de revelación pública de una personalidad de autor deseosa de continuarse en el campo de la gestión cultural y constituyó la primera tentativa clara de elevar el proyecto de escritura al nivel de las palabras que Bellatin incluye en el prefacio a la publicación de sus *Obras Reunidas 2* (2014): “Que se haga evidente el ejercicio de escribir sin escribir y que la literatura nos demuestre que se encuentra situada un punto más allá que las simples palabras.” (3).

***“Todo aprendizaje emana de cierta Escuela Popular”***

*La Escuela del dolor humano de Sechuan*

La Escuela Dinámica de Escritores (EDDE) sesionó en la Ciudad de México desde el año 2000 hasta el 2009. Consistía en un espacio no-tradicional de encuentro y estudio donde escritores y artistas de reconocida trayectoria condujeron talleres de discusión literaria que alternaban con cursos de teatro, guión y psicoanálisis, entre otros. El formato guía de las clases, así como la organización general del programa no simulaba la estructura de una escuela tradicional: no existía un currículum determinado ni se distinguían niveles o etapas de desarrollo. Los maestros variaban cada nueve semanas y en la mayoría de las clases dirigidas a escritores la literatura en sí no era el centro del trabajo; lo constituían, en cambio, cuestiones de danza, fotografía o artes dramáticas. Hicieron parte del grupo de maestros de la Escuela artistas como la compositora Marcela Rodríguez, la fotógrafa Ximena Berecoechea y la psicoanalista Laura Benetti.

La idea era producir la misma circunstancia de reunión de un taller de escritura tradicional pero con otro énfasis pues, según afirma Bellatin, el carácter fundamental de esta escuela consistía en el ejercicio de una única prohibición, que era la de escribir. (*El arte de enseñar a escribir*, 9). La prohibición de escribir fue el imperativo para ordenar el concepto sobre el que gravitaba la EDDE: generar un modelo para poner en práctica una literatura que declinara el valor de los textos terminados por sobre el de la experiencia

que los precede. Dicha prohibición representa, además, la piedra de toque de otro asunto fundamental en Bellatin que es la idea de una literatura que no dependa exclusivamente del régimen de la creación verbal y que pueda ser hecha con un recurso distinto de las palabras. De ahí que la Escuela insistiera en propiciar el encuentro del escritor con otras disciplinas artísticas.

La experiencia de La Escuela Dinámica de Escritores se encuentra parcialmente documentada en un libro titulado *El arte de enseñar a escribir* (2007) que recoge testimonios de algunos de los maestros participantes del proyecto. El texto tiene un prólogo en el que Bellatin enumera los principios fundamentales de la Escuela y se ocupa de establecer la continuidad entre este proyecto de diseño institucional y los libros que componen su obra literaria:

*A la Escuela Dinámica de Escritores la considero como un texto más. No advierto diferencia entre su estructura y potencialidades y alguno de mis libros. Aunque ella sí da un paso más: el de que nunca se sabe cuál es la obra ni quién es realmente su creador. De alguna manera, tener una escuela semejante me permite escribir sin tener que escribir. (El Arte de enseñar a escribir, 9)*

Bellatin define su escuela como un espacio vacío, pues no existen salones o lugares específicos de estudio o algún tipo de organigrama físico como en las escuelas

tradicionales. 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.

El proyecto ponía en marcha una pedagogía alternativa anclada en la idea de que no se puede enseñar a escribir; premisa que aquí se resuelve en el principio de buscar la mayor cantidad de experiencias creativas basadas en los procedimientos antes que en los resultados: “Ellos deben, en lugar de cotejar sus textos, tener la mayor cantidad posible de experiencias con creadores en plena producción. No es posible enseñar a escribir, ésta puede ser la premisa de una escuela semejante” (9).

Tomar parte en el encuentro entre actores de diversas profesiones, posible a partir de una variedad de fórmulas y dinámicas, constituía el ejercicio fundamental para los participantes. Es en la idea de forzar la fuga hacia otros lenguajes y protocolos de creación donde radica toda la fórmula revitalizadora del fuera de campo que aquí se convoca. En última instancia, se trata de un ejercicio para romper con el imperativo de rituales y modelos de escritura que impone una tradición literaria:

[M]e parece importante acudir a las formas de construcción de otras artes, para desde la visión que ellas presentan contar con una perspectiva del arte de narrar. Ver que así como la escultura, la pintura, la arquitectura, la

danza o la fotografía cuentan con elementos narrativos que, de alguna manera, están fuera de lo que en sí se narra, en la literatura ocurre lo mismo, a pesar de que una serie de ideas establecidas digan lo contrario: que se debe escribir siguiendo una serie de preceptos donde muchas veces se confunden la forma con el contenido (10)

Ahora bien, el proyecto de la EDDE constituye la puesta en escena de una reflexión que atraviesa toda la obra de Bellatin: interrogar a partir de proyectos específicos o performances tanto los límites de la función de autor, como los formatos y plataformas que hacen parte de la elaboración literaria. Tanto el proyecto de la Escuela como el trabajo editorial de los *Cien Mil* constituyen diseños capaces de desatar preguntas sobre los roles establecidos en la práctica. Así también, estos ejercicios ensayan diagramas de producción que se presentan como alternativas a dinámicas de mercado profundamente afincadas en la cultura. En la Escuela, por ejemplo, asistimos a un centro de producción donde la experiencia no está torturada por la idea del producto.

Como ya vimos al considerar el régimen estético de las artes de Ranciere, estos proyectos de escritura proponen una rearticulación de las relaciones de producción, difusión y socialización, por lo demás una reorganización de los roles entre autor, editor y distribuidor, ya no sólo una movilización de los sujetos de la escritura o los objetos a propósito de los cuáles escribimos; sino una reformulación de la práctica entendida como procedimiento total que incluye producción, circulación y recepción. En palabras de



Laddaga, se trata de: “un tipo de arreglo o de composición de objetos y sujetos, espacios y tiempos, en torno a la producción de narraciones y de imágenes destinadas a circular en público” (García Navarro) Dicho arreglo se manifiesta en una serie de prácticas que de distintas formas se distancian del paradigma disciplinario de la modernidad literaria y a partir de una serie de estrategias cuestionan los límites entre las funciones de lector y autor, así como los circuitos y formulas de exhibición y circulación:

[L]a predisposición a explorar otras distribuciones de roles y tareas que las que son más comunes, predisposición que es reforzada por una sistemática pérdida de confianza en la firmeza de la distinción entre la producción de textos o imágenes nuevas y la exhibición de las colecciones propias o ajenas, la construcción de dispositivos donde públicos y artistas se relacionan a través de interfaces anómalas; la exploración, también, de formas de autoría compleja; el abandono progresivo de la pasión por lo sublime; la consagración frecuente a la meditación sobre las posibilidades de la puesta en relación de la producción de situaciones de intimidad entre individuos. (*Estéticas de laboratorio*, 211)

Para el caso particular de la práctica literaria, Laddaga nota que, por primera vez, cambia además el papel del libro como formato privilegiado para transportar los contenidos de la literatura del presente. Este arreglo se manifiesta entonces en la pérdida de centralidad del

libro para el encuentro entre un autor y su lector, como afirma *Espectáculos de realidad* (2007) al considerar que escribimos en una época en la que “por primera vez en mucho tiempo, no está claro que el vehículo principal de la ficción verbal sea lo impreso” (19). Si partimos de este arreglo de circunstancias y valores es posible dar crédito a la afirmación de Bellatin de que, en efecto, la escuela es un libro más. Pero entendida la palabra libro aquí ya no como la interfaz de formato rígido alrededor de la cual se organizó toda una cultura de producción literaria en la modernidad, sino como una extensión conceptual del término por la que Bellatin se inserta en lo que Craig Epplin ha estudiado en su texto *Limits of the book: interfaces of literary culture in contemporary Latin America* una tendencia entre los autores contemporáneos a crear proyectos del deseo por exceder los límites materiales del libro y por ello una conceptualización de la práctica encerrada en su forma (3).

El caso Bellatin se encuentra entre los ejemplos de estudio a partir de los que Epplin se refiere a la propensión a desplazar la edición reproducible en favor de proyectos asociados a un espacio físico específico (3). La Escuela Dinámica es, por supuesto, una clara aplicación de ese concepto. Este proyecto-lugar; no obstante, sigue estando asociado a la imagen del libro en Bellatin, pues dicho autor insiste en esta imagen como vínculo para garantizar la analogía entre su quehacer escrito y no escrito y garantizar la relación de contigüidad entre sus novelas y la performance para las que energicamente reclama un estatuto literario.

Se trata entonces de un movimiento de escritura en fuga, como he mencionado ya, desde los límites de lo escrito hacia ese fuera de campo que permite convocar en la

práctica literaria herramientas y espacios de otras artes. Se trata también de una escritura en fuga del libro como formato exclusivo y de la relación aparentemente indisoluble entre ese objeto y la palabra escrita. En la obra de Bellatin el libro como objeto tiene un espacio fundamental, pero éste depende de su apertura a un repertorio amplio: desde el formato tradicional, hasta las elaboraciones intermedias que incluyen otras artes hasta las que incluyen otras materialidades: libro-archivo, libro-imagen, libro-fantasma, libro-total, libro-maqueta o libro-proyecto, que sería el caso de *La Escuela Dinámica de Escritores*.

Es importante señalar también una particularidad fundamental con respecto al trabajo de este autor y es que todas sus acciones no verbales: performances, piezas teatrales, visuales o sonoras, son siempre, no obstante, comprendidas de una u otra forma al interior de un libro. Sucede así de forma muy clara en los casos de aquellos libros-archivo, como *Escritores duplicados* (2003) o *El arte de enseñar a escribir* (2009), que son en verdad registros de las acciones *Congreso de Dobles* y *Escuela Dinámica*, respectivamente, performances ya culminadas que, no obstante, a propósito de la presencia de estos registros, cumplen literalmente con el precepto bellatiniano de hacer de la performance una parte más del inventario de sus libros.

Por otra parte, de un modo más sutil, otras ficciones constantemente incluyen menciones a acciones y eventos que hacen parte del quehacer literario de Bellatin que no pasa por la escritura, quiero decir: presentaciones, eventos, lecturas críticas y anécdotas personales que son consignadas y asimiladas dentro de la ficción de nuevas historias. Tanto las experiencias del *Congreso de Dobles* como de la creación de *La Escuela*

Dinámica de Escritores, por ejemplo, son reseñadas por el narrador del libro *Disecado* (2011). Sucede así: el narrador de esta historia se encuentra reposando plácidamente en su cama y de repente descubre que a uno de los lados está sentado Mario Bellatin. “¿Mi Yo?”, es el nombre que al momento recibe el habitante inesperado del cuarto. Por causa de ese desdoblamiento escritural, Mario Bellatin escribe sus acciones y motivaciones como si fueran ficción, y por fabulosa contigüidad entre el escritor y su doble, tales acciones y motivaciones se vuelven ocurrencias de un personaje literario, ¿Mi Yo?, quien, dice el narrador: “No estaba seguro de que haber creado el *Congreso de Dobles de la Escritura Mexicana*, que organizó en cierta oportunidad en Francia, hubiera sido otra manera de llevar a la práctica la idea de infinitud que creía presente en toda palabra escrita.” (18)

El quehacer literario funciona aquí como una serpiente que se muerde la cola; se trata de una escritura autofágica que se alimenta cada vez más de sus propias referencias, pero éstas, como hemos visto, no provienen tan sólo de sus historias publicadas, sino de todos los elementos de su práctica que aun sin ser verbales logran generar escritura y terminan, por tanto, integrados en ésta. Curiosamente, también el discurso crítico que a propósito de sus textos han generado otros autores, pasa a ser parte de dicho circuito, cuando se habla de La Escuela Dinámica en *Disecado*, el narrador, convertido casi del todo en el biógrafo de ¿Mi Yo? -que a esta altura a menudo lleva también el nombre de et- introduce una serie de preguntas que reconocemos como parte de ensayos sobre el trabajo de Bellatin. Nos cuenta, por ejemplo que “en esa época et sostuvo, a pesar del aislamiento y aunque cueste trabajo creerlo, una especie de escuela de escritores...” y

agrega una reflexión de et: “¿Sería una equivocación pensar que esta escuela estaba construida sobre el modelo del teatro?, volvió a preguntarse y se contestó al instante que en realidad se hallaba poblada de mutantes y de la culpa que a todos les debía causar el hecho de escribir” (34). Quienes estén familiarizados con el ensayo *Espectáculos de Realidad* (2009) de Reinaldo Laddaga saben que et está parafraseando aquí la tesis que este autor incluye en su estudio sobre la Escuela Dinámica.

No obstante, no se trata en estos casos estrictamente de registros, pues dichas menciones no corresponden siempre de manera exacta a su ocurrencia real. Se trata, más bien, de un principio de acumulación que opera en la ficción de este autor donde toda escritura es material de escritura, como lo son también las acciones diversas que tienen lugar en momentos de edición, circulación o divulgación de un proyecto literario. De allí las muchas menciones aisladas en los libros de Bellatin a ocurrencias del tipo de la presentación de una obra teatral basada en *Perros héroes* (2009), la reciente traducción de uno de sus libros a una nueva lengua, la respuesta que recibió de un estudiantes en una conferencia en Princeton, o el viaje que realizó para poder escribir un cierto libro (*El libro uruguayo de los muertos*; por ejemplo, consiste en gran parte en contar el proceso de escritura de *Las Dos Fridas*). En Bellatin todos estos asuntos son material para sus ficciones cuyo tema final es siempre el proyecto literario en sí.

Este principio acumulativo que menciono convierte al libro en la imagen-bisagra por la que se garantiza la contigüidad entre las obras verbales y no verbales del autor. No obstante, ese mismo principio nos pone frente a una constatación fundamental que es que en la obra de Bellatin lo que ha perdido su valor central no es sólo la interfaz libro como

plataforma privilegiada de exhibición literaria, sino la palabra escrita como tal, como unidad constitutiva del quehacer literario. Un libro en Bellatin es un registro, apenas ese fragmento que logró hacerse visible, la punta del Iceberg de una ocurrencia más amplia. Pero un libro es también el reflejo de una serie de contigüidades entre las distintas instancias que pueden llegar a componer una obra literaria cuyos límites no están descritos por las tapas de un volumen sino por las elongaciones y conexiones que a través suyo se puedan generar. Tal y como lo había descrito Deleuze:

No hay ninguna diferencia entre aquello que un libro dice y la manera en la que está hecho. Un libro tampoco tiene objeto. En tanto que agenciamiento solo está en conexión con otros agenciamientos, en relación con otros cuerpos sin órganos. Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce o metamorfosea la suya. (10)

Así, al menos dos aspectos esenciales se desprenden de una observación del proyecto de la EDDE. Por una parte, la tendencia del fuera de campo, la aplicación de una fórmula post-disciplinaria de la creación, que es al mismo tiempo un regreso a aquel sistema primero de las artes que mencionaba Aira, por la cual todas ellas son una sola que se

encuentra en la búsqueda del procedimiento. Por otra parte, la Escuela muestra además que este tipo de elementos se manifiestan en la construcción de objetos, no necesariamente productos, pero sí objetos para contemplación que aparecen en formas diversas que pasan, aunque no imprescindiblemente, por el libro físico. En Bellatin; no obstante, sobrevive la metáfora del libro como pliegue, el espacio límite donde es verdaderamente posible extender las posibilidades de una práctica, al tiempo que vamos creando un espectro más amplio de tipos de libro, los que van adquiriendo tantos nuevos nombres como posible usos.

### *Minúsculas repúblicas*

Proyectos como la EDDE hacen parte de un movimiento más amplio de artistas que participan de lo que Reinaldo Laddaga ha llamado en *Estéticas de Laboratorio* (2010) una tendencia a pensar ya no sólo la relación entre productor y consumidor sino también el diseño general del ejercicio de una práctica. Se trata de artistas que producen no sólo objetos para contemplar, sino un set de experiencias: señalamientos de formatos posibles, procedimientos alternativos de elaboración artística, entre otras propuestas para generar, circular y experimentar literatura. Estos proyectos institucionales donde el autor es también gestor de espacios para la creación se integran a la obra de éste del mismo modo en que lo haría otra novela, de alguna manera se vuelven constitutivos para la generación de una poética que precisa de una circunstancia de ocurrencia no existente para tomar curso:

Tal vez sea a causa de esta comprensión que con frecuencia exploren formas de autoría compleja, formas que no son ni las más características del antiguo autor ni las que quisieran celebrar los ritos más simples de su ausencia. Pero como todo ejercicio de autoría compleja depende de que existan las formas de organización que lo permitan, muchos de ellos se ocupan de prácticas de diseño institucional que consideran esenciales para su trabajo y que esperan favorezcan colaboraciones anómalas,



comunidades temporarias que se conciben como sistemas capaces de producir ciertos resultados (películas, exposiciones, discos, textos), pero también como experimentos de vida en común en entornos improbables. (*Estéticas de Laboratorio*, 13)

Similar a este trabajo de Bellatin encontramos un proyecto fundado por el poeta argentino Arturo Carrera en el 2006, que consiste en la apertura de una casa, espacio habitacional temporal, dedicado a alojar a escritores en proceso de creación y a realizar actividades que no necesariamente exhiben productos literarios sino que celebran las prácticas que motivan experiencias físicas con el lenguaje. Dentro de estas actividades están las jornadas para la recuperación del desterrado arte de la declamación. Poetas y amantes de la poesía son invitados a memorizar los textos de otros y a entregar sus propios textos para que sean expuestos a la modulación pública, a la inflexión y los tropiezos de la voz. De la misma forma en que lo hace Bellatin en su Escuela, también Carrera ensaya en Pringles una pedagogía alternativa.

Al igual que sucede en el caso de Bellatin, es la persona de Carrera la que actúa como presencia nodal alrededor de la cual se genera el proyecto. A medida que estas iniciativas avanzan y crecen, los fundadores tienen menos agencia y control y el concepto empieza a independizarse; no obstante, la noción de autoría singular o colectiva que hace las veces de motor o punto de emanación parece haber sido, al menos en estos casos, fundamental en el principio. En Estación Pringles, concretamente, el poeta fundador ha

tomado el papel del voceador y se ha puesto a expandir la noticia de la comunidad. Así dice Carrera en su poema “Casa del Fauno”:

Vengan a Pringles —ya sé,  
no es Delfos.  
Pero a tres cuadras de mi casa,  
por la calle Stegmann,  
hacia el sur,  
está el arroyo.  
(...)  
Mi asegurada lejanía entonces  
es la promesa:  
¿vendrán?  
—y el deseo, como en cada uno,  
en relación infinita al arroyo  
al árbol y a la casa.

Los artistas se convierten en gestores del propio trabajo y del ajeno y proyectan diseños de asociación que se nutren de los recursos disponibles en lo local para crear estas comunidades, pequeñas repúblicas de leyes propias, sustentadas por algunos fondos personales, exiguas donaciones (al menos en el caso de la poesía) de instituciones culturales, entre otras prácticas solidarias. Estos proyectos nos permiten hablar de un

común denominador que es la idea de una literatura que aparece como experiencia antes que como discurso. La literatura sigue siendo un campo autónomo pero participa del diseño de modelos de producción, distribución y convivencia. Valorar el proyecto sobre el producto, o la obra sobre el libro, involucra un giro que es más bien un acento tanto en las posibilidades que nuevas tecnologías y prácticas sociales traen para la creación, como en la práctica de la comunidad literaria entendida como un ejercicio de la vida en común. Proyectos de este tipo dialogan con lo que Jacques Ranciere identificaba como el impulso relacional del arte:

[E]l arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común. Las prácticas del arte *in situ*, el desplazamiento del cine en las formas espacializadas de la instalación museística, las formas contemporáneas de espacialización de la música o las prácticas actuales del teatro y de la danza van en la misma dirección: la de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, la de la convergencia hacia una misma idea y práctica del arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos. (*Políticas estéticas*, 5)

Por su parte, en el libro titulado *Estética Relacional* (2002), el también francés Nicolás Bourriaud sostiene que si observamos las prácticas artísticas contemporáneas, más que de las “formas”, deberíamos hablar de “formaciones” pues el arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no. El más reciente impulso relacional en la literatura contemporánea dialoga pues con la necesidad constante de la literatura de pensar el diagrama social en el que ésta se produce, es decir, pensar su condición histórica que se alimenta de los recursos y preocupaciones de una época. La estética del procedimiento hoy se nutre de los movimientos sociales de redes, sus dinámicas de asociación y sus políticas de encuentro.

Los proyectos como la Escuela Dinámica de Escritores están afincados dentro de una forma particular de encuentro entre personas, lo que, en última instancia, sugiere también un laboratorio de comunidad. La idea de un arte que se involucra en el diseño de estrategias de convivencia y formas de asociación humana alternativas a los diagramas socio-económicos y de las disciplinas ha estado presente desde principios del Siglo XX.

En su texto *Artificial Hells*, Claire Bishop llama la atención sobre el desarrollo en la vanguardia de un tipo de arte participativo (o sus parientes homónimos: arte colaborativo, arte contextual, arte de la intervención o arte de la comunidad, entre otros) (1). Se entiende por este tipo de actividad artística aquella donde: “The artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than a collaborator and producer of situations (...) the audience, previously conceived as a “viewer” or “beholder”, is now repositioned as a co-producer or participant.” (3)

Bishop reconoce como un importante antecedente para su estudio el ensayo de Bourriaud<sup>10</sup>. Ambos coinciden en que el arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no.” (Bourriaud, 6) Como avisa Bourriaud, y desarrolla Bishop, el terreno de las relaciones artísticas hoy aparece como un espacio particularmente apropiado para experimentar: “modelos perceptivos, experimentales, críticos, participativos, en la dirección indicada por los filósofos del Siglo de las Luces” (6).

Esta tendencia de raíces de vanguardia experimenta, de acuerdo a Bishop, un particular giro en la década de los noventa: “after the fall of communism, focusing on the “Project” as a privileged vehicle of utopian experimentation at a time when leftist projects seemed to have vanished from the political imaginary” (4). El auge de los proyectos parecería que reflejaba la supervivencia de un interés político pero ya no centrado en utopías sociales idealistas y teleológicas sino en pequeñas soluciones para pensar lo social. De acuerdo a Bourriaud: “la esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común” (15). Bishop identifica además dos manifestaciones que prevalecen en el arte participativo hoy día: el performance delegado (donde gente del común es contratada para actuar en el lugar del artista) y los proyectos

---

<sup>10</sup> Bishop reconoce el trabajo de Bourriaud como excelente punto de partida para explorar el tema del arte participativo en los años noventa. No obstante, observa algunos problemas de la teoría de Bourriaud y agrega dos casos importantes que ese autor excluye: Hirschhorn y Sierra. A propósito de observar la particular relación de estos con el público concluye. “The Works of Hirschhorn and Sierra stand against Bourriaud’s claim for relational aesthetic... Is better art not simply for being better politics (although both of these artists now have equally high visibility on the blockbuster art circuit) Their work acknowledges the limitations of what is possible as art”...(79)

pedagógicos donde el arte converge con las dinámicas y los objetivos de la educación (4)<sup>11</sup>. Para ella los años 2000 marcarían el principio de un tiempo en que artistas y curadores se involucrarían cada vez más en “projects that appropriate the tropes of education as both a method and a form: lectures, seminars, libraries, reading-rooms, publications, workshops and even full blown schools.” (241)

El más claro referente de esta vertiente particular artístico-pedagógica, se remontaría, sin embargo, a la década de los setenta, a la figura Joseph Beuys quien sostenía que ser maestro fue siempre su mayor obra de arte (Bishop, 242). El artista alemán realizó un conjunto de piezas, acciones y proyectos encaminados a establecer una continuidad entre su quehacer artístico y pedagógico. Como profesor del Departamento de Escultura de Dusseldorf Kunstakademie, Beuys protestó contra las restricciones de admisión vigentes y decidió permitir el ingreso de un número de 142 alumnos a una de sus clases. Dicha acción, junto a otros gestos encaminados a imprimir coherencia entre su trabajo académico y sus postulados de democratización artística, condujeron a la ruptura con la universidad y la consiguiente apertura de su propia institución: The Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research (243).

---

<sup>11</sup> Estos son algunos de los proyectos que identifica Bishop como establecimiento de arte participativo, ya no al nivel de prácticas artísticas marginales sino del espacio institucional: “The most recent developments have been institutional and corporate variants on the self-organised model, such as the Serpentine Gallery’s off-site education base in London (The Centre for Possible Studies, 2009 onwards), Bruno Latour’s interdisciplinary School of Political Arts at Université Sciences-Po (Paris, 2010 onwards,) but also Nike’s collaboration with Cooper Hewitt to produce art and design workshop for teenagers (Make Something, New York, 2010.)” (242)

Una de las más célebres performance de Beuys es la titulada *Lecciones para una liebre muerta* (1965) que consistió en que el artista, con el rostro cubierto de láminas doradas, pronunciara durante horas discursos y explicaciones sobre arte para un animal sin vida que, sentado en medio de una galería, sostenía en su regazo. Bellatin tomó el nombre de esta performance para una de sus novelas, publicada en 2005. Contrario de lo que podría pensarse no hay un nexo claro entre la temática de dicho libro y la acción de Beuys. Como todas las ficciones de Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta* no tiene un tema central, está compuesta por una serie de historias que se entremezclan sin afectarse. La anécdota de apertura es la de un escritor que ha recibido una invitación para tomar parte en una residencia de escritores al norte de la ciudad de Nueva York. Se trata, una vez más, del relato intelectual del escritor contemporáneo y sus quehaceres. No obstante, muy pronto se revoluciona el ritmo de la narración a propósito de un asunto que acontece en una velocidad absolutamente otra: el escritor debe abandonar su trabajo capturado por la preocupación por la situación de su casa en México, donde un narcotraficante ciego ha estado usando la sala como centro de operaciones. Desde ese momento en el texto se desatan las lógicas del sobresalto, donde se van entremezclando acciones y apariciones de algunos personajes asiduos en las ficciones del autor como los gemelos Kuhn que encontramos en *Flores* y otros textos, o el abuelo quechua, figurante en *Gran vidrio* y *El libro uruguayo de los muertos*, entre otros libros. En algún momento entre esta sucesión de historias tiene lugar un encuentro en una discoteca en la ciudad de Nueva York y se hace referencia a cierta puesta en escena que al narrador le recuerda la obra de Joseph Beuys. Tan sólo allí viene a justificarse el título de la obra, en una especie

de gesto a la Ionesco, donde el carácter accidental del título confirma la condición igualmente azarosa de todo posterior desarrollo.

Sin embargo, el guiño a la figura de Beuys empieza a revelarse como un lazo más profundo cuando consideramos en términos generales el modo en que la obra de Bellatin verdaderamente se sirve de espacios y formatos de lo pedagógico para tener lugar. Son varios los performances de su autoría que, además de la Escuela, utilizan el formato de una conferencia, un congreso o una presentación de libro. En el año 2000, por ejemplo, en ocasión de un congreso de escritores convocado por la Escuela de Bellas Artes de la Ciudad de México, que tenía como tema principal el autor y sus influencias, Mario Bellatin presentó al auditorio una semblanza de quien dijo reconocer como su mayor influencia literaria, el autor japonés Shiki Nagaoka. Sostiene Bellatin que fue por causa de algunos crédulos asistentes, quienes no parecieron percatarse de que se trataba de una ficción, que decidió escribir una biografía completa de la vida y obra de ese autor. Esta anécdota, que ya hace parte de un catálogo de performances que Bellatin ha realizado alrededor de temas literarios, se presenta como momento de génesis del texto *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción* (2001).

Se trata de oportunidades para jugar con los protocolos ya establecidos en la academia entorno a la relación alumno-espectador y maestro-productor. Bellatin no sólo toma prestada la matriz institucional para crear su proyecto base, sino que a menudo interviene también en espacios académicos tradicionales donde ha sido invitado para conferencias y presentaciones. Así, por ejemplo, cuenta refiriéndose a una visita a la



Universidad de Harvard para la que ideó un sistema de presentación que posteriormente usó en una serie de otras escuelas:

Trato de hacer estas presentaciones utilizando una economía total de recursos: un proyector de diapositivas y un reproductor portátil de discos. Sin embargo llego preparado para que todo sea un desastre y me interesa que así sea porque a diferencia de los textos publicados en los libros, donde se presenta la palabra escrita en una especie de pasividad aterradora dispuesta a que cualquiera haga con ella lo que desee, estas presentaciones, donde estoy sin estar como es mi deseo, trae consigo el antídoto para el error. Si todo falla siempre quedará el recurso de leer los textos y presentarse en público de la manera como todos estaban esperando que uno leyera y se presentara. (*Escribir sin escribir*, 4)

La idea aquí es que el alumno (espectador, para efectos de una analogía con la contemplación artística) sea un activo participante para que así -casi sin saberlo- tome parte, en medio de la supuesta conferencia de un escritor, en la representación teatral de una escuela telemática. Las acciones que Bellatin estructura en contra de las lógicas que operan en espacios que, como la academia, han generado protocolos de presentación altamente codificados, tiene su más celebrada manifestación en su obra *El Congreso de Dobles* (2003). Ésta performance consistió en la celebración en París de una conferencia

de tres escritores mexicanos, los cuáles, sin embargo, no asistieron al congreso y fueron suplantados por actores a los que los escritores habían entrenado para responder a las preguntas como lo habrían hecho ellos mismos. Los asistentes al *Congreso*, algunos de los cuales viajaron desde ciudades lejanas para ver a los autores invitados, se incomodaron al ser víctimas de aquella broma terrible en el que se pretendía que un escritor pudiera impartir una conferencia aún a pesar de estar ausente físicamente.

Tanto la performance del *Congreso de Dobles*, como las ya mencionadas presentaciones en las universidades, se basan en contravenir una lógica de la presuposición que, en estos casos, apunta siempre al tema de la figura del autor, unos de los tópicos que el trabajo de Bellatin interroga siempre y al que dedico una sesión aparte más adelante. Vale la pena mencionar, por ahora, que las dos acciones giran alrededor de la pregunta por la continuidad física entre el autor-persona y el sistema de ideas y productos literarios que se agrupan bajo su nombre. El debate sobre disociar las posibilidades que tiene un texto de significar más allá del sistema de ideas personales y de circunstancia histórica que un autor representa ha estado en auge en la crítica académica desde la publicación en los años sesenta del ensayo “La Muerte del Autor” de Roland Barthes. Paradójicamente, las reacciones de incomodidad registradas por Bellatin a propósito de sus performances de autor-ausente sugieren una dificultad para abordar el mismo problema dentro de un espacio académico, pero en un formato de tipo experimental.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Bishop ha llamado la atención sobre la más reciente transformación de las universidades en espacios cada vez menos propicios para el ejercicio de la experimentación y cada vez más afines en lógicas de

Es importante señalar que, a diferencia de estas presentaciones y conferencias, la EDDE no funciona de acuerdo a un plan ajustado por el autor, quien desarrolló, tanto para *El Congreso* como para las lecciones, un guión base para cumplir en un determinado espacio de tiempo. Al vacío de los salones que mencionaba Bellatin le corresponde también un vacío de programa. Si bien existe la idea de unos ciertos preceptos y la oferta de unos cursos que esperan representarlos, las reglas de desarrollo se deberían establecer sobre la marcha. El autor de la iniciativa, Mario Bellatin, controlaba el desarrollo de esta performance sólo hasta el punto del diseño institucional, de ahí en adelante son otros quienes verdaderamente influían el curso de aplicación. Este proyecto, entonces, precisaba de actores capaces de activar las posibilidades de la circunstancia. Los estudiantes eran los espectadores activos, como hemos dicho, y al mismo tiempo los operadores de esta máquina-diseño institucional.

A diferencia de Beuys, Bellatin no ha sido siquiera profesor de su Escuela, por el contrario, su idea principal era detonar el proyecto y reintegrarse a éste como un asistente más. De acuerdo a Claire Bishop, ese gesto constituye una de las diferencias esenciales entre la iniciativa pedagógica de Beuys y las iniciativas similares de artistas contemporáneos, entre las cuáles ella destaca, entre otros ejemplos, el caso de La Escuela de Conducta que, en La Habana Vieja, dirigiera la artista Tania Bruguera. Al respecto concluye: “the artist operates from a position of amateur enthusiast rather than informed

---

producción de bienes de mercado. A partir de una consideración de este panorama en su país, afirma: “Professional academia in the UK, and increasingly in Europe, has since 1980s become increasingly subject to the continual withdrawal of government subsidies, leading higher education to operate within a business framework. Entrepreneurial research activities, encouraging partnerships with industry, increased student participation at lower national cost.” (268)

expert, and delegates the work of lecturing to others. It is as if the artist wants to be a student once more, but does this by setting up their own school from which to learn combining the student/teacher position” (265). La acción artística no es la pedagogía en sí, sino el diseño institucional que utiliza la noción de Escuela como base para desarrollar ideas que no saben resolverse en un cuadro o un libro, sino en el espacio simbólico y físico de la institución.

Como he mencionado anteriormente al citar a Bellatin, Reinaldo Laddaga ha relacionado la pedagogía alternativa de la EDDE al modelo del teatro: “¿Estaría muy equivocado si supusiera que Bellatin concibe la Escuela Dinámica de Escritores según el modelo del teatro? ¿Que por eso insiste en que la escuela es, en lo esencial, un espacio vacío donde tiene lugar cierto proceso? Me parece que no.” (*Espectáculos*, 130). Laddaga presenta la Escuela como una escena-vitrina en la que tienen lugar acciones que comparten una característica con los universos de las ficciones de Bellatin y es que se despliegan en condiciones controladas, dentro de espacios autosuficientes, pequeños micro-universos auto regulados: “No es imposible que Bellatin vea *La Escuela Dinámica de Escritores* como un teatro, pero un teatro donde lo que tiene lugar es no una comedia o tragedia, sino escenas en las cuales el escritor despliega (aunque ahora en público) su práctica: una escuela como ésta sería un “espectáculo de realidad” de un tipo peculiar.” (*Espectáculos de realidad*, 130).

Un espectáculo de realidad, de acuerdo a Laddaga en su libro homónimo, supone un tipo particular de performance donde “el espectáculo sería indiscernible de sus espectadores”. No se trata de un teatro de lo real en el sentido documental; sino del teatro

de las realidades posibles, laboratorios de ocasión cuyo funcionamiento Laddaga compara con las dinámicas del video juego puesto que “las reglas no están enteramente establecidas desde el comienzo. Avanzar, para un jugador en un juego de video complejo, equivale menos a aplicar de manera cada vez más diestra reglas enteramente conocidas, que a aprender reglas que no son explicitadas desde el comienzo.” (130).

Por otra parte, al pensar detenidamente en ello se puede también concluir que en este tipo de espectáculos se está aplicando, a un mismo tiempo, la lógica de la ficción literaria, esto es, el establecimiento de un diseño de mundo, es decir, de un espacio de acción circunscrito a una lógica interna. Las ficciones de Bellatin se caracterizan por establecer coordenadas internas que obedecen a consideraciones y valores auto-referenciales. Así lo señala también Alan Pauls en *El Problema Bellatin*:

Más de una vez Bellatin ha dicho que la clave, para él, es crear "mundos propios, universos cerrados que sólo tengan que dar cuenta a la ficción que los sustenta". Todos sus libros, hay que decirlo, acatan esa ley al pie de la letra. Lo primero que hacen, siempre, es establecer coordenadas, delimitar territorios, mapear con precisión el material que se disponen a abordar. Como si la única manera de romper el silencio fuera decir: "Las cosas son así, esto sucede en tal zona, tiene este nombre, se rige por tales reglas y exige satisfacer tales y cuales condiciones". (2)

Podría pensarse que hay una aparente distancia entre el carácter herméticamente sellado de los universos ficcionales de Bellatin que menciona Pauls y una Escuela sin programa. No obstante, se evidencia que hay una contigüidad entre dichas instancias si pensamos que la misma noción de espectáculo que se aplica al teatro de la pedagogía de la EDDE y a los videos juegos funciona también en las ficciones de Bellatin. Así mismo, la idea de que escribir supone establecer coordenadas de un determinado territorio autónomo, se aplica también al proceso de creación de una institución. En ambos casos se trata de un movimiento de establecimiento de lineamientos a propósito de los cuáles un lector (actor-alumno-operario) observa/participa de una pieza al mismo tiempo en que descubre las reglas de su funcionamiento.

Ahora bien, la Escuela pasa a ser en la obra de Bellatin, ya no sólo una función física sino además, metafórica. La imagen de la Escuela como establecimiento de un teatro de lo posible o del laboratorio de un pequeño mundo tanto en la ficción literaria como en la performance de los espectáculos de realidad, está sugerida ya en los relatos del autor. Las ficciones de Bellatin insisten casi obsesivamente en narrar ocurrencias que tienen lugar en escuelas de tipo no convencional, como es el caso de la secta del *Poeta ciego*, cuyos miembros deben pasar por una serie de ritos de iniciación para familiarizarse con las reglas y principios de la secta que, por ejemplo, pide que se considere como seres sagrados a aquellos que presentan cierto tipo de irregularidades en la piel. La misma dinámica se aplica también a aquellos relatos que se organizan alrededor de espacios de tipo religioso o artístico que se encuentran regidos por un marco pedagógico y de enseñanza, como los monasterios de *Shiki Nagaoka* o la secta de *El Gran vidrio*. En todos

los casos se brinda un marco de rituales y formulas que proveen el marco para comprender el mundo del que se está tomando parte.

Uno de los ejemplos paradigmáticos de esta idea es *La Escuela del dolor humano de Sechuán* (2001) un libro que narra, entre otras cosas, la historia de la existencia en tiempos de la china imperial de una escuela sui generis en la que un grupo de personas se reúne para discutir las posibilidades que es capaz de provocar el dolor humano. El fundador de dicha escuela, autor de piezas teatrales y de novedosos sistemas de representación como un juego de espejos que prefigura la fotografía, el Maestro Lin Pao, otorgó las bases para el descubrimiento de técnicas que permitían sacar provecho de la experiencia del dolor humano en la representación.

El libro está construido por una serie de fragmentos narrados por una multiplicidad de voces: el niño cuya madre realiza a diario, a cambio de algún beneficio material, un espectáculo de exhibición de sus testículos agigantados en los baños públicos —a quien volveremos a encontrar en *El Gran vidrio*. La mujer que a través del marco de una ventana de una pared que permanece erguida como último rezago de una ruina cuenta la historia de un grupo de hombres pájaro, una especie de secta en cuyas celebraciones se debe ahogar siempre a un niño en una fuente. El narrador omnisciente que también relata la historia de los hombres-pájaro, y la de cierto grupo de voleibolistas que comparten la característica de carecer todos de los dedos de una mano. Todas las historias están conectadas por el tablado de una sociedad represiva ubicada en la China Central; los fragmentos pertenecen; no obstante, a distintos momentos históricos, impresión que tomamos de la mención de distintos sistemas de poder: el imperio, la república popular o

la nación actual, dependiendo del fragmento. Comparten estos escenarios la particularidad de que se trata de un mundo de altísima represión, donde pululan la aplicación de tremendos castigos por parte de las autoridades, como en el caso de Lin Pao, de quien se dice que fue sometido a la simultánea tortura de la horca o el caso de cierto equipo de voleibol *los democráticos*, a cuyos integrantes les fueron cercenados durante “la noche sangrienta” los dedos de las manos porque se atrevieron a votar.

El universo común entre los distintos relatos de aquella lejana sociedad está determinado por la acumulación de torturas y vejaciones. Para leer estos distintos fragmentos que funcionan como eventos independientes pero conectados vale el uso de las coordenadas que el pedagogo Lin Pao estableció para su teatrillo étnico de Sechuán basado en “prolongadas performances constituidas por una serie de pequeñas piezas, a veces decenas, que en apariencia guardan una supuesta autonomía...Al final estos fragmentos –cada uno lleva un título diferente- se insertan al conjunto dando una sospechosa idea de totalidad” (99). Esta particularidad técnica de fragmento y combinación, era capaz de producir, de acuerdo a los relatos de Lin Pao, un efecto catártico bastante particular entre los asistentes, por lo que se dice que el Estado empezó a controlar y limitar el uso de esa fórmula teatral. Los lectores de Bellatin saben que esta técnica de Lin Pao es equivalente al modo en que está construido el texto de la *Escuela del dolor*, y así mismo, equivale a la técnica de toda la obra de Bellatin en general, construida por piezas que todas juntas son muestras de lo que en palabras del autor supone, “una sospechosa idea de la totalidad”



## Capítulo dos: un libro total

*“El libro, expansión total de la letra, debe extraer,  
directamente de ella una movilidad  
y espacioso, por correspondencias, instituir un juego”*

(Sthéphane Mallarmé, Fragmentos sobre el libro)

Lo que llamamos “la obra de Mario Bellatin” constituye el conjunto de una producción que incluye, por una parte, un grupo de libros: ficciones, ensayos de autocritica, descripciones de una poética o archivos de la experiencia de performances, como *El arte de enseñar a escribir* (2009) (de principios y testimonios de *La Escuela Dinámica de Escritores*), o *Escritores duplicados* (2009) (preparación y desarrollo de *El Congreso de Dobles* (2003)). También hacen parte este conjunto que llamamos “obra” una serie de acciones: performances públicos sobre escritura, del tipo de *La Escuela Dinámica de Escritores*, los trabajos colaborativos con fotografía, música, cine y teatro (de los que hablaremos un poco más adelante) y el diseño editorial de *Los cien mil libros de Mario Bellatin*.

Pero si pensamos en el caso de este última pieza que son *Los cien mil*, percibimos que la obra de Bellatin se prolonga, además, en los libros en proyecto que el autor ha logrado incluir en la presentación actual de su obra. La planeación, a propósito de la cual el autor está siempre generando un tipo de relato sobre su obra que incluye la escritura en

progreso y la que está por venir, impide circunscribir al catálogo de lo presente una obra que, como trataré de mostrar, se regodea en intentos por comunicar que la literatura es una práctica cuyo producto sobrepasa lo efectivamente escrito.

Por esto elijo para referirme a “la obra” de este autor la palabra “proyecto” en tanto el término provee una mejor imagen para una producción que se construye como marco para abrigar a un mismo tiempo la escritura presente y la posible. Por el proyecto debe entenderse no sólo la sumatoria misma de piezas, sino la acción misma de proyectar: visionar, trazar, lanzar hacia adelante, en suma, la acción de dirigir la trayectoria de un impulso. De allí que al hablar del proyecto Bellatin debemos considerar una dimensión extendida del acto de escribir, capaz de contener la escritura y la línea sobre la cual ésta se proyecta, esto es, el plan.

Consideremos una vez más el caso de *Los cien mil* que se construye de acuerdo a unos principios generales que se encuentran expuestos, además de en las múltiples entrevista que el autor ha otorgado al respecto, en un cuadernillo publicado en Kassel en 2011 como material introductorio a la exposición. El texto hace parte de una colección llamada: *100 Notes-100 Thoughts* cuyo objetivo fue documentar parte del proceso de pensamiento y elaboración de todas las obras de la muestra. Estos cuadernos de notas, además, representaban el interés general por parte de los organizadores de involucrar en la documentación así como en la exposición, los procesos de construcción de las piezas: las notas, los bocetos, los ensayos e incluso, el registro de dudas e ideas abandonadas. Se pretendía mostrar ya no sólo la antesala de la obra que hemos llegado a ver, sino también el palpito del curso de elaboración.

El cuadernillo de *Los cien mil libros de Mario Bellatin* incluye una breve descripción del proyecto y una lista numerada de lo que Bellatin ha anunciado como los tópicos de sus libros por venir. Al final, se observa una fotografía de la primera etapa de la producción del proyecto: la imagen de una mesa sobre la cual filas de libros blancos idénticos se prolongan más allá del límite del marco hacia una frontera indeterminada.

Pero ¿Cuáles serán los temas de los libros?, se pregunta el autor de la nota sobre Bellatin. Y responde con una lista de 100 tópicos entre los cuales se encuentran: #1. *Monjas en un sanatorio, esperando a recibir los santos óleos*, #23. *Sobre los escombros de un terremoto*, #46. *Una máquina de escribir Olivetti comprada en un país comunista*, #97. *Perros que fueron dejados para ser disecados pero no fueron nunca reclamados por los dueños*. Reconocemos en la lista la marca de los asuntos recurrentes de las historias de Bellatin (perros, sanatorios o máquinas, entre otros). No obstante, sabemos que no estamos ante temas o títulos sino ante un grupo de frases sueltas, una especie de broma que es, a su vez, un ejercicio que veremos a menudo en este autor: la creación de listas para relacionar elementos sin cercanía temática.

Por otra parte, algunas de estas frases o títulos son, en realidad, citas de anteriores novelas suyas, entre éstas: #6. *El dolor es un instante, y su permanencia, una representación* (frase que proviene de *La Escuela del dolor humano*), #76 *¿Mi Yo? Lee* (de *Disecado*) u #85. *Fotografías Espectrales=imágenes que nunca fueron reveladas* (de *Biografía ilustrada de Mishima*), entre otros ejemplos. La lista no es entonces un sistema de referencia: ni cataloga, ni resume las obras escritas o por escribir. Se trata de un falso índice que constituye, por esa misma razón, otro relato de Bellatin, quizás el número 101 o el 0, el relato que aquí llamaremos el libro-plan cuyo contenido es el de todos los demás.

Junto a los tópicos numerados en el cuadernillo se incluye también la explicación del modo en que el proyecto se llevará a cabo. Se trata de la puesta en marcha de un sistema de publicación y circulación, así concebido para ensamblar toda la obra del autor como una sola pieza a la que será posible observar como totalidad física. De allí la importancia de la uniformidad visual y de un marco de exhibición determinado que es, en este caso, la estantería de su estudio. La apariencia de contigüidad física entre los volúmenes reforzará la idea de que se trata de una pieza única.

La noción de obra literaria como ensamblaje total, agrupado por el plan de autor, no es nueva en literatura. Para ver tan sólo algunos de los casos paradigmáticos, basta constatar que fue esto justamente lo que hicieron Honoré de Balzac y su discípulo Zolá en el Siglo XIX. En su *Avant-Propos a La comedia humana*, Balzac estableció la continuidad entre sus obras ya escritas y las que estaban por venir. Su plan, rebelado *in media res*, reclamaba además la relectura de sus libros ya publicados, ya que algunos críticos -decía- fallaron al leerles como piezas aisladas pues ignoraban su lugar en una escena más amplia:

Al copiar toda la sociedad, abarcándola en la inmensidad de sus agitaciones, sucede lo que debía suceder: que ciertas composiciones ofrecían más mal que bien, que tal parte del fresco representaba un grupo culpable, y que la crítica gritaba contra la inmoralidad, sin hacer observar la moralidad de cualquier otra parte destinada a formar un perfecto

contraste. Como la crítica ignoraba el plan general yo la perdonaba con mayor razón aún porque no se puede impedir el ejercicio de la crítica como no se puede impedir el ejercicio de la vista. ... (9)

Para dar cumplimiento a “la inmensidad de un plan que abarcara a la vez la historia y la crítica de la Sociedad” (1), Balzac se propuso escribir en *La comedia humana* un total de 137 libros, entre historias y novelas, de los que llegó a completar 95. Los capítulos de aquella delimitada historia de las costumbres fueron cuidadosamente delineados de acuerdo a las necesidades del propósito final: “retratar las dos o tres mil figuras sobresalientes de una época, pues tal es, en definitiva, la cantidad de tipos que cada nueva generación presenta y que *La comedia humana* comprenderá”. (5). El plan filosófico que impulsaba esta historia de las especies sociales con que Balzac quería “comparar la humanidad con la animalidad” representaba el tablado unificador donde la noción de obra se proyectaba por encima de la de libro.

Bellatin adopta la misma noción de macro proyecto “a la Balzac” y la presentación de *Los cien mil libros* hace las veces de su *Avant-Propos* particular. No obstante, contrario a Balzac, no hay en su caso un propósito último de investigación, una sociedad en cuestión, o una teoría esperando para ser probada, más aún, el contenido de las piezas no posee una relación temática evidente. Mientras Balzac había trazado una ruta temática al final de la cual su estudio estaría completo, la lógica de Bellatin no es la de la progresión narrativa sino la de la pura contigüidad física, el plan es simplemente

hacer un libro detrás del otro:

Mario Bellatin is a writer who wants his books always on hand, not only the text but the books themselves. What he wants then is a section of his studio where at all times there will be thousands of physical copies, one hundred thousand, to be exact, of the books written during his lifetime. From now on he will count the years of his life in books and not in years as most do. He will turn books and not years, so to speak (*The Hundred Thousand Books of Bellatin*, 1)

Existe una diferencia esencial entre la concepción de estos dos planes de escritura, mientras para desarrollar su proyecto Balzac escribía a contra-tiempo: “Viendo todo lo que me queda por hacer, tal vez se me diga lo que mis editores ya me han dicho: “¡Qué Dios le ofrezca una larga vida!”(8); Bellatin trabaja en el pulso de lo que podría mejor llamarse un pasa-tiempo. Es decir, el cuerpo del autor, su materialidad impuesta como marco temporal, funciona en direcciones opuestas aquí, mientras el tiempo de Balzac avanza enemigo, el de Bellatin existe como prolongación; en ambos casos, sin embargo, se cumplirá un idéntico principio: las piezas terminadas, publicadas o exhibidas serán siempre concebidas como fragmentos pues son la zona visible de un proyecto amplio que tiene el mismo tamaño de la vida.

Otro tipo de compromiso ha sido impuesto aquí, se trata de la coincidencia entre el

tiempo de la escritura y el de la vida de quien “cumple libros como años”, de manera que los límites del objeto de la escritura se confunden con los del sujeto de la misma. A propósito de dicha coincidencia, la obra visible, que es el producto al que tenemos acceso, sólo puede desprenderse como parte, esto es, existe como fragmento de una escritura siempre en proceso. Se trata de la misma lógica que aplicara Ginés de Pasamonte, el galeote que alardeó ante Don Quijote estar escribiendo un libro de memorias de encanto tal que “mal año para el Lazarillo de Tormes” vendría con su publicación. A la pregunta del Hidalgo por si el libro estaba terminado, Pasamonte respondió: “¿cómo puede estar acabado, si aún no está acabada mi vida?” (Cervantes 4, vol 1, Cap. XXII). Constataba así el galeote el carácter siempre inacabado de la obra cuya temporalidad coincide con la de la vida.

Es esto justamente lo que llama Barthes en su libro *La preparación de la novela*<sup>13</sup> “la lógica del Pro-yecto (de lo lanzado hacia delante) (210). La obra, en tal caso, existe antes de ese final proyectado, y el producto terminado se impone tan sólo como horizonte. El Pro-yecto literario incluye, entonces, algo más que un deseo de objeto, que ahora está precedido por el deseo por la escritura misma, que es lo que Barthes llama el “Querer-escribir” considerando la autonomía entre pulsión y actividad. El Querer-Escribir no debe ser pues un valor que ataña tan sólo al que ha escrito pues: “decir que se quiere escribir: ésa es la materia misma de la escritura; por ende, sólo las obras literarias

---

<sup>13</sup> Bajo el título general de *La preparación de la novela*, se publicaron los dos últimos cursos de Barthes en College de France, organizados en un díptico: primero, “La preparación de la novela 1, de la vida a la obra”, curso impartido del 2 de Diciembre de 1976 al 10 de Marzo de 1979 en trece sesiones de una hora, que completa, al año siguiente, “La Preparación de la novela 2, la obra como voluntad” curso de once sesiones de dos horas dispensadas del 1 de Diciembre de 1979 al 25 de Febrero de 1980.

dan testimonio del Querer-Escribir, y no los discursos científicos” (42)

La obra literaria, propone Barthes, comprendería siempre un espectro más amplio: “desde su proyecto hasta su realización: del Querer-Escribir al Poder-Escribir, o del Deseo de Escribir al Hecho de Escribir.” (185) La pregunta implícita es, no sólo dónde termina o empieza un libro, sino qué tipo de escritura es esa que existe antes de sí misma. Así, en la lógica del pro-yecto la obra ya está pasando mucho antes de su realización, desde el plan de escritura que es su “preparación”, antes velada. Reaparecen entonces para su consideración la preparación y el deseo, los que solían ser borrado o eliminados del momento final de exhibición como quien cubre las trazas que han hecho posible un acto de magia.

El deseo, propone Barthes, es el móvil de toda pulsión de escritura: “toda obra bella, o aún toda obra que impresiona, funciona como una obra deseada pero incompleta y como perdida, porque no la he hecho yo mismo y hay que reencontrarla rehaciéndola; escribir es querer reescribir; quiero agregarme activamente a lo que es bello y; sin embargo, me falta, me hace falta” (191). El “Fantasma del Haber Terminado”, agrega, es aquello a lo que tiende toda escritura pero en lo que no anida, ya que, propone Barthes, la noción operativa para la lógica del Pro-yecto es, antes que la de la escritura, la de un concepto que casi se opone a ella, esto es el *Escribir* en sí mismo:

[U]n sentimiento absoluto que no se termina con la obra sino que la  
recomienza), o vitalicio (a la medida de la vida). *El Escribir*, al menos el



mío, es protensivo: se construye a partir del futuro, y el futuro no tiene contenido, no se llena jamás, su naturaleza es hemorrágica, puesto que vuelve a poner sin cesar el tiempo en marcha (y el objeto que éste vehiculiza); ilustro lo que dice Montaigne (citado por Chateaubriand): “que los hombres van boquiabiertos hacia las cosas futuras” (211, cursivas en el original)

Notando esta misma noción de escritura que “no se llena jamás” Graciela Goldchluk cuenta en su ensayo “Mario Bellatin, un escritor clínico” que en su infancia escribió Bellatin un libro sobre perros cuyo manuscrito fue extraviado en la casa familiar. Esa probable ficción sirve a Goldchluk para apuntar que: “nada impide leer toda la obra de Mario Bellatin como la reescritura del libro sobre perros que tanto molestó a la familia, y a la maestra.” (83). El “libro fantasma”, otro tópico literario clásico, nos presenta una historia perdida o indescifrable cuyos límites se prolongan imprecisamente, y constituye por eso un símbolo de la lógica del Pro-yecto en la obra de Mario Bellatin. Más allá del conjunto de productos literarios presentes, visibles y archivados, el autor presenta una visión amplia de su labor de escritura como el ejercicio de recuperación de un texto que está en el pasado:

Tengo la sensación todo el tiempo de que regreso siempre a todos los libros a los que me he enfrentado. No importa la cantidad de títulos, lo que interesa es descubrir que la escritura no es más que una sola.... Cada uno

de los libros es un aspecto de un libro que vengo redactando desde que era niño.

(*Condición de la Flores*, 13)

La afirmación conclusiva de Bellatin, antes que ser una explicación de sus textos simula la precisión barthesiana: “escribir es evocar la escritura”. Así, Bellatin ensaya una escena de evocación literaria en *Jacobo El Mutante* (2011), donde un crítico literario intenta recuperar *La frontera*, supuesta novela inconclusa de Joseph Roth de la que sólo se conocen fragmentos. La novela perdida, constituye en sí misma toda una faceta de la escritura del imaginario Roth, quien reservó ese único libro para los momentos en que estaba ebrio, un tiempo del cuerpo, ya que no de la ficción. *La Frontera* es, por añadidura, el libro angular de ese autor: “los libros posteriores se encuentran marcados por las líneas narrativas presentes en esta novela” y es, además, “el único texto que el autor jamás dejó de escribir” (17). En esta historia el intento fallido de recuperación y la evocación permanente constituyen la materia misma de la escritura y son su objeto último, que surge directamente de un deseo sin realizar. Del mismo modo, el libro sobre perros de Mario Bellatin hace las veces de este mismo texto fantasma del que poco a poco se van salvando fragmentos, cada uno de los cuales es apenas una muestra o una entrega parcial. También en el caso Bellatin la recuperación siempre inconclusa resulta siendo el espíritu de la obra misma cuyo tema sería entonces, siguiendo a Barthes, ya no la escritura sino la historia del que *Quiso-Escribir*.

Sucede entonces que el libro fantasma se funde en una misma entidad con el libro

total, pues escribir es siempre reconstruir una escritura, algo que está teniendo lugar pero que no ha terminado de resolverse totalmente en palabras. El Libro Total, supone una arquitectura sin límites, que por eso equivale a un tipo de representación capaz de contener el mundo en sí mismo. El poeta Stéphane Mallarmé se había planteado ya proyecto similar, sobre cuya realización imposible elaboró muchas notas, y que describió en una carta en 1895, como el ideal de un libro donde “all earthly existence must ultimately be contained” (24) Mario Bellatin recupera esta noción de Gran Libro para aplicar a los contornos de una obra donde todos los libros son partes de una misma pulsión y, como señalaba el fragmento arriba citado del autor, son todos ellos “aspectos” de un mismo libro.

Ahora bien, dicha noción de totalidad no excluye; sin embargo, la posibilidad de que cada relato pueda ser leído en su singularidad -algunos con más facilidad que otros-. La noción de conjunto no implica, como veremos en breve, interdependencia narrativa entre las historias o algún tipo de sucesión temática. Lo que Bellatin ha llamado “aspectos de un mismo libro” supone, como intentaré exponer en adelante, una vinculación entre textos y acciones basada en un set de estrategias retóricas y obsesiones temáticas rodeadas por una poética de escritura cuidadosamente expuesta que empezaremos a llamar del *Sistema Bellatin*.

### ***El Sistema Bellatin***

*Con el tiempo se me ocurrió inventar un sistema literario propio, bastante absurdo por cierto, que fuera capaz de explicar las frases que iban apareciendo en los textos. Lo importante, como dije, no eran las historias, los personajes o los libros que se fueran construyendo, sino la coherencia que pudiera alcanzar esa suerte de sistema.*

*(Underwood Portátil, Modelo 1915)*

Hablar de un *Sistema Bellatin* es asumir un principio de coherencia entre las distintas partes de su obra. De allí la importancia de observar el set de estrategias a partir de las cuáles la obra propone relaciones internas que actúan como sistema. Esta posibilidad depende de que exista un modelo de interconexión que asista la “formulación coherente de un relato incoherente”. Un sistema literario “propio”, por llamarlo de alguna manera, definido por oposición a otro “común”, requiere patrones de enlace para un circuito cerrado, esto es una serie de reglas específicas que el receptor irá conociendo y constatando a medida que se acerque a la obra. Así también, la postulación de ese sistema tiene un valor de exhibición en sí mismo; de ahí que en el trabajo de Bellatin tanta importancia tenga producir historias como producir textos que manifiesten la forma en que éstas fueron hechas y los principios por los que prefiere leerse.

Dentro de las estrategias que en la obra del autor permiten articular una noción de sistema, destaco dos en particular. La primera, el ya mencionado libro-plan, el relato de los relatos y sus principios. La segunda, la forma particular de intertextualidad entre los libros y textos del mismo autor, donde la auto-referencialidad y la auto-cita son dos

estrategias fundamentales para la construcción de un circuito de referencias.

Empezaré por mencionar el libro-plan, una suerte de ficción subsidiaria, el relato-marco que propone incluir todos los textos en una misma pulsión de escritura.

En su ensayo “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin”, Diana Palaverschi ilumina la noción bellatinesca de un “sistema absurdo y hermético pero perfectamente coherente” con una formulación de Borges en el relato Tlon Ugbar Orbis Tertius: “un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos” (29). En efecto, el modus operandi de la noción de Libro Total es la de subordinar la interpretación de los relatos al hecho de que hagan parte de un espectro más amplio cuyo contenido; sin embargo, no está definido de antemano. Los libros se pueden leer en cualquier orden, el valor de los elementos depende de la contingencia de lectura y las reglas del sistema son desconocidas tanto para el creador como para el operario:

Creo oportuno señalar que el libro *Salón de Belleza* responde a un proyecto donde las obras son sencillamente manifestaciones de un sistema, donde los temas tratados sirven sólo de pretexto para referirse a realidades supuestamente más trascendentes que las nombradas. (*Underwood Portátil*, 32)

El relato de agrupación del Sistema Bellatin es un depurado entramado de fórmulas, marcas y estrategias que aparecen en ficciones alegóricas de escritura, textos reflexivos y performances. Es a causa de la manía de deslizar ideas en los textos para una lectura de sus libros que todo parece caer dócilmente y con precisión en un marco sospechosamente coherente. Ese horizonte es en verdad una pieza creativa, como he mencionado ya, una de las más logradas ficciones bellatinescas:

Quería que los textos se fueran entremezclando hasta convertirse todos en un mismo libro. Tal vez este ejercicio haga un poco extraña mi obra. Los textos titulados *Canon perpetuo*, donde una mujer emprende un largo recorrido con la finalidad de recuperar la voz de su infancia; *Bola negra*, que nos hace asistir al suicidio de un entomólogo que decide ser comido por su propio estómago; y *La mirada del pájaro transparente*, en el que dos hermanos hacen caer sobre sus padres la ira de dios, son parte, creo, de una misma escritura. (*Lo raro es ser un escritor raro*, 7)

En cierto sentido, este autor ofrece una suerte de tablero de navegación que recuerda al de *Rayuela* (1963); sin embargo, sucede aquí, al igual que en la obra de Julio Cortázar, que la posibilidad de otras lecturas está siempre abierta; a fin de cuentas, entre los fragmentos relacionados que se presentan no hay una lógica de acontecimientos que obligue a leerlos de cierta forma. Si estos libros están relacionados como fragmentos de una misma

totalidad no es debido a la cercanía temática, son otros aspectos de la escritura los que están en cuestión.

La costumbre de hacer libros que refieran constantemente a las características y análisis de su propia escritura se acentúa en la obra de Bellatin a razón del avance de su producción literaria. En su artículo “To begin writing: Bellatin, reunited” Samuel Steinberg propone una periodización que permite identificar el surgimiento de una etapa marcadamente auto-reflexiva en Bellatin. Steinberg sugiere que la publicación del volumen de *Obras Completas* (2005) constituye el punto de inflexión en que la obra se cierra en diálogo crítico consigo misma (109). En efecto, la aparición de un grupo de libros que son ensayos dedicados a dar razón de los principios de escritura de la obra está fechada posteriormente a dicha publicación, me refiero a los textos: *Underwood portátil* (2005), *Lo raro es ser un escritor raro* (2007), *El arte de enseñar a escribir* (2007) y *Condición de las flores* (2008), entre otros libros, reportajes y entrevistas que contribuyen a impulsar una línea de lectura que subordina la interpretación individual al propósito ulterior de exponer un sistema literario propio

La formulación de un sistema literario propio, que aquí haría las veces de *Avant-Propos* de Balzac al que me he referido ya, no queda circunscrita a un libro en particular, sino que atañe a una red textual de momentos auto-conscientes en que ficciones, acciones y ensayos se refieren a su propia circunstancia de elaboración o a la intención retórica que les precede. Hacen parte de esta red, además, otros textos e instancias como entrevistas, prólogos y advertencias. Me refiero a una lista amplia de elementos que aparentemente no son la obra en sí misma pero que intervienen en la construcción de una

poética de escritura. Dentro de estos elementos se encuentran; por ejemplo, los principios y preceptos que se deslizan en textos reflexivos, entrevistas o instancias metaficcionales y una serie de elementos de la biografía del autor que informan el carácter de una práctica y que se divulgan a partir de textos, entrevistas e imágenes.

Se trata de elementos *paratextuales*, entendido este término como lo definiera Gerard Genette (*Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, 1982) para referirse a elementos que sin hacer parte del “corpus central” de un texto, en cualquier caso dejan su “huella” en éste. Las relaciones que en su categorización Genette denomina de *transtextualidad* -siendo la intertextualidad de ellas tan sólo un tipo- indican la co-presencia de un texto en otro, no obstante, en el caso de los *paratextos*, se trata de instancias que comprometen el sentido y se ubican más allá de los límites del libro pero no son necesariamente externas pues “no sabemos si debemos considerar o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y prolongan” (*Umbrales* 7) . Entre tales elementos se incluyen, por ejemplo, los títulos, subtítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas e ilustraciones, etc. Genette distinguía dos tipos principales de instancias paratextuales: el *peritexto* y el *epitexto*, el primero de los cuales alude a los elementos co-presentes: dedicatorias, epígrafes, títulos y demás. El epitexto, por su parte, está compuesto por instancias externas que no obstante son determinantes en la recepción de una obra: publicidad, catálogo, entrevistas o archivos fotográficos públicos (*Palimpsestos* 10).

Para el caso Bellatin, pensar la categoría del peri-texto resulta particularmente útil pues constituye una característica de sus libros intervenir creativamente notas de pie de



página, advertencias, adendas y otros elementos que normalmente corresponden al momento de edición, pero de los que Bellatin se apropia para continuar la labor de escritura en las zonas que ya reconoce que influyen la lectura final del texto. Ejemplo de estos usos de instancias peritextuales se encuentra en *El jardín de la señora Murakami*, donde una serie de notas críticas a lo largo del texto hacen que esta novela original de Bellatin tenga el tono y la forma de la traducción de un libro originalmente escrito en japonés. En *La escuela del dolor humano de Sechuán*, por su parte, se incluyen al final una serie de indicaciones para la adaptación teatral del texto, las que poco tienen que ver con la posible puesta escena y en realidad funcionan como interpretaciones internas de lo que hemos leído, así también, el título *Biografía ilustrada de Mishima* juega a contradecir el pacto que anuncia pues se trata de un relato post-mortem; entre otros muchos ejemplos.

Pero existe también un trabajo en una dimensión que está más allá de lo propiamente escrito, en instancias que Genette asociaba a la idea del *epitexto*<sup>14</sup>. Se trata de una textualidad que se genera en otros lugares como entrevistas, presentaciones, artículos y ensayos de reflexión sobre su propia escritura a partir de las cuáles Bellatin también ha venido construyendo una suerte de discurso referencial biográfico y de intenciones literarias que se corresponde con las instancias metarreflexivas, diseminadas a lo largo de sus novelas. Bellatin mismo ha denominado a estas instancias su “lenguaje extra-libros”:

---

<sup>14</sup> La entrevista es uno de los elementos que Genette incluye en la categoría de *epitextos*: “elementos paratextuales que no se encuentra materialmente anexado al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente limitado” (*Umbrales* 295)

Según el amigo mi lenguaje extra-libros, es decir, el que sirve para comunicarse con la prensa o el que se usa en las conferencias a las que suelo ser invitado, es absolutamente hueco y no comprobable bajo ningún concepto. Parecía querer decirme que me había creado un contexto propio, aparte del espacio de escritura, donde ubicaba los libros que iban siendo publicados sin importarme en lo más mínimo su adecuación a la realidad (*Underwood*, 22)

Ese “contexto propio” al que refiere esta nota se corresponde con el relato de formulación del sistema del libro-total, que Bellatin continúa escribiendo en esos espacios más allá del libro. No obstante, lo que sucede es que tales espacios aquí ya no son externos a la obra en sí, ni tampoco son instancias que la reflejan: son una suerte de elongación de paso libre entre la ficción y ese aparentemente “otro” lenguaje. Sirva, una vez más, ahora a manera de ejemplo de este aspecto el ya mencionado episodio del congreso de escritores convocado por la Escuela de Bellas Artes de la Ciudad de México y sus crédulos asistentes, que Bellatin presenta como momento de génesis del texto *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción* (2001). Este tipo de eventos y performances ponen en evidencia que en Bellatin la escritura es un teatro que no cesa en los límites del libro. En su obra se quiere socavar al máximo esa división entre elementos textuales y para-textuales, entre el

espacio de los libros y su supuesta exterioridad sobre los que se prolonga una línea de contigüidad.

También es común encontrar en medio de una novela suya un trozo que reconocemos directamente transcrito de alguna entrevista. Así pasa, por ejemplo, en *Disecado* (2011) donde el narrador se encuentra con ¿Mi Yo?, el personaje escritor Mario Bellatin, quien le dice cosas que ese autor ha repetido en decenas de entrevistas con relación a su obra, de manera que la división que observaba “el amigo” entre el lenguaje de escritura y el de la prensa no tiene ya relevancia:

Las primeras palabras de las cuales capté algún sentido más o menos preciso, fueron las que pronunció para referirse a detección temprana de una necesidad constante de escribir sin escribir. De una urgencia por resaltar en sus texto los vacíos y las omisiones antes que las presencias habituales. Quizá por eso buscó, desde sus primeras obras, lograr una forma de redacción que de algún modo escapara a las estructuras narrativas en el sentido tradicional. (*Disecado*, 14)

Lo que sucede es que no existe una distinción entre la composición de historias de ficción, los textos auto-reflexivos, las acciones literarias en formato no-libro, como la ya mencionada *Escuela Dinámica de Escritores* u otros elementos como adendas y notas a través de los cuáles Bellatin también construye lineamientos generales de su proyecto

literario y genera instancias discursivas que inevitablemente influyen en la formulación total del mismo. A diferencia de otros autores que establecen una distancia entre su lenguaje para entrevistas y el que construye el contenido de sus libros, en Bellatin tales niveles están mezclados, pues sus libros suelen apropiarse de esas instancias “exteriores”, estableciendo un pacto de fluidez entre las acciones del escritor y los temas de su obra. De modo que la idea misma de para-texto pierde vigencia en un autor que insiste en socavar la idea misma de exterioridad del libro, ahora ya no concebido como límite sino como lugar de ocurrencia de una cadena de agenciamientos:

Ya no hay tripartición entre un campo de realidad, el mundo, un campo de representación, el libro y un campo de subjetividad, el autor. Un agenciamiento pone en conexión ciertas multiplicidades pertenecientes a cada uno de esos órdenes, de suerte que un libro no se continua en el libro siguiente, ni tiene su objeto en el mundo, ni su sujeto en uno o varios autores. (Deleuze, *Mil Mesetas*, 27)

¿Pero de qué manera se manifiestan estas contigüidades en la escritura? Es necesario anotar que esta copresencia de niveles se hace más evidente a medida que avanza la producción textual de Bellatin, es decir, es una característica más clara en los trabajos más recientes debido, por supuesto, a que esta obra se alimenta más de sí misma a medida que produce más escritura: entrevistas, notas, colofones o presentaciones no sólo generan

nuevos textos sino más posibilidades de referencias múltiples, como si la obra creciera exponencialmente, a medida que crecen las posibles instancias combinatorias.

Uno de los textos en los que esta convivencia y multiplicación de niveles se hace más evidente es *El libro uruguayo de los muertos* (2012). A simple vista éste parecería establecer, debido a su extensión, una ruptura con respecto al patrón autoral de Bellatin, cuyos libros son preferiblemente breves. No obstante, al leer las casi 300 páginas del texto percibimos que se trata de la misma estructura de la obra general, reproducida y concentrada ahora en una pieza, pues una serie de relatos, “parpadeos”, “emisiones” o “entregas” conviven sobre un mismo tablado.

A pesar de no contar con división de capítulos ni marcadores textuales fuertes, tenemos clara conciencia de estar moviéndonos entre distintos niveles de narración de forma constante. Tales niveles suponen la copresencia de tramas textuales, que a su vez promueven distintas formas de lectura que aquí coinciden. Por una parte, se nos cuentan una serie de aventuras que son mayormente ficticias, -aún si sus protagonistas llevan el nombre de escritores reales como Sergio Pitol o Iván Thays- pues participan de la lógica de las transformaciones drásticas y súbitas con que Bellatin suele narrar sin mucho aspaviento. Por otra parte, estamos leyendo a su vez una especie de diario de autor, plagado de descripciones de procesos de escritura, planes, explicaciones y anécdotas de la práctica literaria, que incluyen asuntos tan prácticos como los intentos de Bellatin por lograr publicar un libro suyo en traducción en la editorial estadounidense New Directions, que él dice preferir, a pesar de que tiene en sus manos una oferta de City

Lights (122). Los lectores recibimos al mismo tiempo un libro y un registro sobre cómo este libro, u otro similar, se hace posible dentro de la cultura literaria hoy día.

Así también, todo el texto, exceptuando la nota al lector que se encuentra al final, está enmarcado dentro la formula retórica epistolar. Lo que estamos leyendo aparece en la forma de una serie de correos electrónicos que Bellatin intercambia durante un tiempo con una amiga suya en Nueva York. El mensaje a partir del cual se desata la narración sería el primero de una correspondencia que se sostiene hasta el final, de ella conocemos solamente la escritura de una de las partes y las referencias que ésta hace a las respuestas de la otra. En medio de ese devenir de escritura se deslizan cuentos, listas, catálogos, reseñas y demás. Tenemos la impresión de que estamos asistiendo a la producción textual completa de un periodo de la vida del autor que nos ha sido entregado sin edición o catalogación.

Podría decirse que hay dos operaciones fundamentales que coexisten en este libro: la operación de contar y la de contar cómo se cuenta. Dichas operaciones, que se reconocen también como dos niveles: ficción y meta ficción, conviven en toda la obra de Bellatin. Dentro de las historias de este libro se narran, por ejemplo, el relato de un viaje que este escritor realiza a la ciudad de La Habana en compañía de Sergio Pitól, durante el cual ambos se ven implicados en sucesos cuyo carácter oscila entre la irrelevancia y el absurdo, como es el caso del intento fallido de vender un cargamento ilegal de toallas en un bar o una accidentada cacería para obtener un ejemplar de una serie de muñecos gigantes, que por un tiempo adornaron el malecón y que han cobrado altísimo valor luego de haber sido robados y ocultados en distintos lugares de la isla. También encontramos la

historia de un viaje que el autor realiza para encontrarse con una mujer que es una Frida Khalo contemporánea, relato que es realmente el proceso de elaboración de su texto *Las Dos Fridas*. Todos los relatos están mezclados con referencias al quehacer literario en términos prácticos, desde la descripción de las jornadas de trabajo hasta los experimentos con fotografía que realiza el narrador de ese libro y en los que me detendré con más detalles en el tercer capítulo.

*El libro uruguayo* funciona también en ese sentido como una maqueta del libro-total que es la obra del autor, donde en la convivencia de los niveles de contar y contar cómo se cuenta se hace evidente también que no existe tal división de niveles. El proyecto amplio de Bellatin supone una yuxtaposición de historias distintas unidas entre sí, las que también se articulan con una serie de acciones no-verbales que logran integrarse como material de escritura entre las cuáles están, ya no sólo los mencionados performances sino también las apariciones públicas e intervenciones del autor, que funcionan como elemento aglutinador (más adelante expondré con más detalle la idea del autor en su obra) de todas las instancias a partir de las cuáles se genera un relato de proyecto que se quiere, antes que sólo de la producción de libros, del rediseño de una práctica literaria en sí misma.

### *Territorios*

La formulación de un sistema literario propio y sus implicaciones ha sido vista también por el crítico Adam Morris en su ensayo: “Micrometanarrativas and the Politics of Possible”, donde señala que en los textos de Bellatin, así como en los del escritor argentino Cesar Aira, se generan mecanismos de enlace para que una obra sea leída en relación con el circuito de las otras del mismo autor. Para Morris, estos autores crean obras que, a partir de la construcción de una red cerrada de textos interconectados que responde a una lógica de sistema, logran, por esa misma autosuficiencia, imponerse como anomalías y alternativas ante un dominio literario. Es decir, la constitución de un sistema inmanente se erige como territorio que, al simular el establecimiento de una “república interna”, detiene el avance, de otra modo inevitable, de las leyes de lo que Morris reconoce como una “república general de las letras”:

By refusing to go along with the streamlined systems of a Republic of Letters, Bellatin stakes out an avant-garde posture that is both reactionary and progressive. His avant-garde posture is characterized less by rupturing by a new exteriority, a form of resistance that insists in the necessity of reimagining the possible (93)



Morris toma la noción de “World Republic of Letters” de Pascale Casanova para referirse a la institución del espacio literario autónomo en el que el trabajo de Bellatin: “lies somewhere down a rabbit hole of the more perverse of the Republic's enchanted forest” (91). Para escritores como Mario Bellatin o Cesar Aira ese desvío entre los parajes de dicha “República de las letras” no implica divorciarse por completo de la herencia literaria y sus prácticas, por el contrario, se trata de autores que utilizan las herramientas del mismo campo literario para desterritorializarse de éste. Así, por ejemplo, una de las formas para hacer evidente esa fórmula de desterritorialización del espacio de escritura se da con el establecimiento de un linaje literario propio.

En el caso de Cesar Aira, por ejemplo, la construcción de un sistema de referencia para sus textos depende de su observación crítica de autores de la tradición argentina sobre los cuales elabora reflexiones que se aplican completamente a su labor de escritura. Me refiero a sus ensayos sobre Copi, Arlt y especialmente Osvaldo Lamborghini, cuya escritura Aira describe en términos que es inevitable asociar con sus propios libros: “Se trata más bien de la facilidad, una suerte de ‘escritura automática’. Entre sus papeles no hay un solo borrador, no hay versiones corregidas; de hecho no hay casi tachaduras. Todo salía bien de entrada” (8). Estas palabras de Aira sobre Lamborghini bien podrían aplicarse a cualquiera de sus textos, lo que contribuye al establecimiento de una genealogía en particular, una propuesta de lectura de su propia tradición a partir de la cual Aira establece un recorrido de literatura argentina de vanguardia para ubicarse al final del mismo.

Bellatin, por su parte, dialoga con la idea de un linaje literario latinoamericano a partir de estrategias para desterrar su obra de ese reino particular. En unas ocasiones simula insertarse en una suerte de corriente de orientalismo paródico: (sucede así en libros como *Shiki Nagaoka*, *Biografía ilustrada de Mishima*, *El jardín de la Señora Murakami* o *La escuela del dolor del dolor humano de Sechuán*); otras, surte su obra con verdaderas y falsas referencias al sufismo (*El Gran Vidrio* o *Disecado*) o propone extraños encuentros como el que se plantea entre Juan Rulfo, José María Arguedas y Shiki Nagaoka de quienes se dice en la biografía de este último que compartían la convicción de que “la fotografía narrativa sería la forma de los libros del futuro” (*Shiki Nagaoka*, 31)

En el caso de Mario Bellatin, el diálogo con la historia de la literatura se establece también a propósito de la ficcionalización de escritores que son personajes de su obra, víctimas de biografías absurdas y recreaciones de anécdotas del tipo de la vivencia póstuma de un Mishima sin cabeza (*Biografía ilustrada de Mishima*), las elucubraciones improbables sobre la muerte de Bohumil Hrabal (*Gallinas de madera*), la reescritura de papeles perdidos de Joseph Roth que contienen la historia de un mutante (*Jacobo el Mutante*) y las invenciones de raros oficios y anécdotas improbables que protagonizan “sergio pitol” e “ivan thays”<sup>15</sup>; el primero, vendedor de toallas a los clientes de un bar en una ciudad costera, el otro, agrimensor mutilado en las inmediaciones de la Universidad de Princeton. En cualquiera de los casos, la historia de la literatura se dobla ante el influjo de las operaciones del sistema, ésta es tratada ya no como una relato

---

<sup>15</sup> los nombres de los personajes no llevan mayúsculas en el original.

marco, sino como otra de las tramas de la ficción y es susceptible de alteración y permanente parodia:

These authors create their own metanarratives in bodies of work that are self-referential, creating symbolic systems that, although not wholly divorced from their literary heritage, refuse a genealogy... Determined to resist literary genealogies and to remain an anomaly, Bellatin is bent on literary provincialism, creating works that only interact with each other in an increasingly expanding –but hermetic system (Morris, 92)

Para Morris, tanto Bellatin como Aira escriben libros que responden al quiebre postmoderno con las “metanarrativas” del discurso literario, pero no por criticarlas o deconstruirlas sino, antes que eso, por superponer a la existencia de esa narrativa mayor, una narrativa interna y auto referencial. Es decir, la metanarrativa se deconstruye porque se repite, pero ya no como una teleología de campo sino como un sistema para un único uso: “only functions (so far) at the level of the individual author’s textual network, with the specific objective of uniting the text in a closed system” (99). A este tipo de función narrativa Morris le llama “micrometanarrativa”, un protocolo basado en el diálogo crítico con la institución literaria que precede: “each work in Bellatin’s corpus seems to build the walls around his hermetic domain just a little bit higher: a quarantined rogue state –or terrorist cell, or commune- within the World Republic” (92). Se trata también de una

ficción unificadora, suficientemente flexible para permitir “la formulación coherente de un relato incoherente”, la imagen ya mencionada, el fantasma de un relato que pretende reconstruir su integridad y que es aquello que representa el primero de los elementos de cohesión del *Sistema Bellatin*.

Ahora bien, según Morris, la forma en que este sistema interno se construye como tal no obedece necesariamente a la misma dinámica de conexiones tradicionalmente vigente en la “república de las letras”. Morris identifica al modelo de funcionamiento de la narrativa interna de la obra de Bellatin como una “red distribuida”, concepto que extrapola de la categorización que hace Alexander R. Galloway para explicar los modelos de distribución de la información<sup>16</sup> que imperan en las distintas épocas. Galloway parte de la idea que hay cambios de época que están determinados también por un giro en el diagrama de distribución de la información (94), por lo que a cada quiebre histórico corresponde una determinada forma de ordenar el cúmulo de información disponible. Para explicar estos quiebres, Galloway asume la imagen de la red: “a political, aesthetic, and material assemblage that offers the sort of explanatory power for theorization on the effects of new technologies of production on personhood” (94).

---

<sup>16</sup> Galloway genera una serie de diagramas que le permiten señalar transformaciones en la distribución del conocimiento en la historia de las sociedades: *centralized network* (soberanía y jerarquía), *descentralized network* (burguesía) y *distributed network*, el modelo operante hoy, cuyo diagrama sería el rizoma, caracterizado por la azarosa distribución de los centros de generación de la información. Agrega Morris: “For Galloway and other, a concept central to our contemporary moment is the network: a political, aesthetic, and material assemblage that offers the sort of explanatory power for theorization on the effects of new technologies. (94) Este diagrama, no obstante, lejos de abrir una dinámica pura de democratización de los centros de emisión del conocimiento ejercería también un mecanismo de constricción en lo que él denomina: “protocological control”.

De acuerdo a Morris, la forma en que se concretan los contenidos en la obra de Bellatin espeja, al menos en parte, el diagrama de “redes distribuidas” que presenta Galloway, particularmente en lo que se refiere al modo en que la red cerrada rechaza formas de asociación que provienen de otras estructuras: “these textual networks are interconnected by means of a symbolic system whose individual symbols demonstrate a resistance to interpretation” (96). Así, el surgimiento de la micrometanarrativa requiere el establecimiento de un territorio cuyas conexiones sean “absurdas” dentro de un paradigma estandarizado, pero perfectamente coherentes a nivel inmanente: “Paths of traversal through the network are numerous, and multiply geometrically with every new connection Bellatin supplies, meaning that each reader’s path is his own unique experience of the network” (106)

De modo que Balzac aparece una vez más como paradigma de escritura al que es necesario volver para mejor distanciarse. Pensemos de nuevo en la escena balzaciana de creación de un gran relato que contiene a su vez un grupo de relatos interconectados: el estudio, la narrativa que comunica las piezas, y los personajes pierden importancia frente a la invención de un sistema de elaboración en sí, cuya formulación el mismo Balzac consideró fundamental para su cometido; así afirmó en su *Avant Propós*, refiriéndose al modelo de escritura de Walter Scott:

Pero habiendo más que inventado un sistema, encontrado su forma en la fogosidad del trabajo o por la lógica de este mismo trabajo, no había

pensado en unir sus composiciones una con otra, de modo de coordinar una historia completa, de la cual cada capítulo habría sido una novela y cada novela una época. Al notar este defecto de unión que, por otra parte, no hace al escocés menos grande, vi a la vez el sistema favorable para la ejecución de mi obra y la posibilidad de ejecutarla. (3)

Habiendo reconocido la importancia del organigrama, la narrativa de la totalidad es lo que permite al autor escribir las piezas de su obra sobre el espectro de un marco amplio sostenido por un entramado de relaciones. Para el caso particular de nuestro autor, hemos decidido llamar a dicho entramado el *Sistema Bellatin* que quizás sea, dentro de la obra del autor, una de sus ficciones más logradas. La formulación de un sistema literario propio es la primera estrategia para la construcción de una red textual. La segunda es el elemento auto-referencial, compuesto por esos pasajes de “absurda coherencia” sobre los cuales se construye el sistema. La función auto-referencial en Bellatin es, además, un elemento esencial para la construcción de una noción de lenguaje en sus textos. Al observar el modo en que funcionan la intertextualidad bellatinesca por recurrencia, repetición y copia, se evidencia que esta obra es un esfuerzo constante por sugerir que hay una posibilidad expresiva para la literatura en el límite mismo donde escribir no implica ya, necesariamente, producir nueva escritura.

**Redes**

*The castle has multiple entrances  
whose rules of usage and whose locations  
aren't very well known.  
(Deleuze. Kafka, Towards a Minor Literature)*

La serie de más de cuarenta títulos que hasta ahora componen el corpus de libros de Mario Bellatin, desde su primera novela *Mujeres de sal* (1986) hasta la más reciente *El hombre dinero*, (2014) conforman entre sí un circuito que se alimenta de sus propios elementos. Perros, prótesis, cuerpos anómalos o mutilados, derviches, fotógrafos, escuelas de raros oficios, rituales, innominadas pestes y un personaje escritor que lleva el nombre de Mario Bellatin, son algunas de las constantes que notará quien haya leído más de un libro de este autor. Como si esas recurrencias fuesen de tipo acumulativo, cada nuevo libro recupera en mayor o menor grado motivos y estrategias de los anteriores e introduce también, como por una suerte de exclusa, nuevos elementos al grupo de referentes, de modo que la obra se alimenta cada vez más de sus propios antecedentes.

Desde su primera novela constituye una constante de escritura de Mario Bellatin la reincorporación de personajes, episodios aislados o fragmentos de libros anteriores; repeticiones que provocan al lector la sensación de un constante *déjà vu*. El término resulta apropiado, mucho más, incluso, que la palabra referencia, pues las repeticiones de las que hablo no actúan necesariamente para manifestar la evocación de un libro en otro; se trata más bien de una suerte de “apariciones”, que en algunas ocasiones involucran piezas que ya eran fragmentos aislados en el texto original y en otros episodios, o simples

frases que se duplican entre un texto y otro, pero desprendidos ya de su contexto primero. Por eso es que aunque reconocemos haber leído una pieza anteriormente, nada de la información presente nos permite inferir con exactitud dónde.

No se trata de una referencia en el sentido estricto pues la repetición no necesariamente activa el diálogo con el texto anterior en su generalidad. Se trata tal vez de una suerte de auto-plagio, en tanto lo que se incluye es, justamente, una suerte de cita sin referencia. La sensación es entonces la de una novedad que ya ha sido, en efecto: un *déjà vu*. Se dice por ejemplo en *Biografía ilustrada de Mishima* (2009) que dicho escritor emprende un cierto día la redacción de una novela que quiso siempre escribir, una que tiene por tema a una mujer que prepara una olla de arroz y cuyo título deberá ser: *Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto* (16). Volveremos a encontrar en *Libro sin tapas* (2009), en medio de un contexto ajeno a la historia de Mishima, el caso de otro escritor que tiene un deseo idéntico: “he comenzado, más de una vez, la redacción de una novela. De una en particular que siempre he querido escribir pero que me parece que estoy incapacitado para crear. Una que trate de cómo una persona es capaz de preparar un puñado de arroz. Tengo ya la primera frase: *Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto*” (11).

Este ejemplo es tan sólo una muestra de lo que el lector de Bellatin experimentará decenas de veces: personajes que empiezan a decir y hacer cosas que otros han protagonizado en libros anteriores o sucesos que se relatan de forma idéntica en distintos contextos; repeticiones que, no obstante, no implican que el texto en su totalidad esté activamente respondiendo a otro. Pongo por caso el espectáculo de la mujer que exhibe



en un baño público con fines lucrativos los testículos agigantados de su hijo, episodio que se cuenta por primera vez en “mi piel luminosa” la sección inicial de *El Gran Vidrio*, (2007). El mismo evento se había relatado de forma más breve en *La escuela del dolor humano de Sechuán*, (2001) como parte de la colección de teatros de la crueldad de los que dicho texto se ocupa. En ambos textos el hecho narrado es de por sí una escena auto contenida, susceptible de separarse “quirúrgicamente” del contexto para ser transportada a una colección nueva, sin por eso alterar el marco general de la primera lectura o la segunda. Nada en la aparición del espectáculo de exhibición de testículos nos fuerza a pensar que los eventos, aparentemente desarrollados en el centro de una ciudad de México, que se narran en las páginas siguientes de *El Gran Vidrio*, en algo afecten los sucesos que hemos leído sobre China o viceversa. Estos fragmentos de las repeticiones se van desprendiendo como las piezas de un juego de arquitectura modular.

Otro ejemplo paradigmático de estas reapariciones es la historia de un par de gemelos de apellido Khun quienes sobrevivieron más de un mes en el interior de la cueva donde fueron abandonados por sus padres, ya que carecían de brazos y piernas. Después de ser hallados fueron trasladados a cierta institución donde mujeres sin hijos se disputaban fieramente el derecho a adoptarlos. La historia se cuenta por primera vez en *Flores* (2000) y vuelve en *Lecciones para una liebre muerta* (2005) y *Biografía ilustrada de Mishima* (2009) entre otros textos. Sin duda, además, que aquel hospicio que la secta de *Poeta ciego* (1998) describe y que lleva el nombre de “ciudadela final” es el mismo moridero en que se centraba la novela *Salón de belleza* (1994)

La capacidad que tienen dichos fragmentos de ser portátiles y funcionar en distintos contextos se desprende de la arquitectura de las historias concebidas desde un principio como un tejido de fragmentos, Bellatin se había referido ya a esta característica de corte y ensamblaje como el resultado de una técnica que el escritor dice aplicar de manera consciente a su escritura literaria. Así lo afirma al inicio de uno de su libro

*Flores:*

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. Es de este modo como he tratado de construir este relato, de alguna forma como se encuentra estructurado el poema de Gilgamesh. La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara (9)

La idea de escritura por fragmentos que identifica a *Flores*, texto en el que cada pieza goza, además, de un título propio, puede ser aplicada a la escritura de Bellatin en general. Más aún, estos movimientos o préstamos que encontramos no sólo atañen a libros como *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001) o *Condición de las flores* (2008), que manifiestan desde la disposición visual misma por fragmentos el carácter no lineal que se corresponde con su desarrollo temático, sino que pueden aplicarse también a textos de

aparente progresión lineal en la narración del tipo de *Salón de belleza* (1994), *Poeta ciego* (1998) o *Biografía ilustrada de Mishima* (2009). A lo largo de estos libros podríamos navegar usando un detector de repeticiones para hallar un número sorprendentemente alto de duplicaciones, alusiones, reescrituras, citas, paráfrasis, resúmenes de un libro en otro y demás, que ayudarían a constatar la sensación general de que la obra de Bellatin es un tipo de animal que se alimenta de su propio cuerpo.

Esta técnica de escritura que crea un sistemas de recurrencias y repeticiones dentro de un grupo de textos podría asociarse en términos generales al fenómeno de intertextualidad, entendido ese término como una denominación de la teoría literaria que desde los estudios de Bajtin en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929) aborda la idea de que todo texto literario construye su sentido en diálogo con otros textos, ya sean del mismo autor o de otros autores. Si bien se trata de un término muy amplio, afrontado en sus matices por distintas escuelas teóricas (lo que haría imposible acotar aquí los límite de una definición) convenimos para este estudio que entendemos por intertextualidad un tipo de relación, manifiesta o no, que alude a la presencia de lo que Umberto Eco llamó un "eco textual", o "el murmullo continuo de un texto en el otro" (223).

Pero en el caso Bellatin no se trata; sin embargo, de un tipo de intertextualidad en el que un autor construye un personaje que protagoniza una saga de aventuras, a la manera del Rastignac de Balzac. Ni se trata del sistema en que un personaje aparentemente secundario en un libro se convierte en protagonista en otro, como sucede con Carlos Wieder, personaje central de la novela *Estrella distante* (1996), antes

"Ramírez Hoffman el infame" de *La literatura nazi en América* (1996), ambas obras del chileno Roberto Bolaño. Tampoco podemos decir que entre las novelas de Bellatin exista una forma de intertextualidad basada en el trasfondo de una ciudad, espacio o grupo social, que sirva de marco general para distintas historias. Muy por el contrario, los esfuerzos por evitar tales identificaciones son evidentes, gran parte de las historias de este autor tienen lugar, como sabemos, en parajes remotos, escenarios orientales sofocados por el peso de sus excesivos rituales de algún tiempo histórico impreciso.

Se trata de una forma de intertextualidad que no está basada en las correspondencias temáticas, y sin embargo, leer los libros de Bellatin es experimentar el constante *déjà vu*. ¿Cómo puede ser? Sucede que no se trata de historias articuladas sino de historias independientes que hacen parte de una red de insistencias, donde la conexión no está dada necesariamente al nivel de las historias, sino de los materiales con los que éstas se cuentan. Lo que estamos viendo repetir más de una vez no es la trama sino los hilos que la integran, el sustrato material de escritura que son los elementos con los que escribe Bellatin: constantes y obsesiones que aparecen y reaparecen en distintos puntos del corpus de libros para revelar una red cuyo patrón no se evidencia al instante.

Reinaldo Laddaga ha señalado en *Espectáculos de realidad* (2007), con respecto a esa red de contenidos de los libros de Bellatin, que el sistema de relación entre las piezas que conforman su obra puede ser asimilado a la figura del "mosaico", en oposición al "puzzle", pues se trata de un corpus de libros interconectados, cercados dentro de un territorio que no se ordena, sin embargo, dentro de un patrón de encuentro

predeterminado. Así, a pesar de que existe una fórmula de conexión entre las piezas, la reunión de las mismas no restituye ningún tipo de integridad precedente:

[N]inguna indicación hay aquí de que sea posible dar con la pieza que determine el orden de este despliegue sigiloso, que parece componerse de diversas descripciones de un mundo que fuera visto, en momentos diferentes, por diferentes visitantes. (Espectáculos. 139)

Para seguir con las analogías de imágenes, recordemos que Balzac afirmó que su proyecto de *La Comedia Humana* debía ser visto como un “fresco”, cuyas piezas individuales se aprecian en su verdadera dimensión tan sólo a propósito de los contrastes con otras partes del conjunto, a la luz de las cuáles, además, la verdadera función de cada pieza logra ser realmente establecida (2). Bellatin, por el contrario, ha planteado una “obra-mosaico”, en la que cada una de las pequeñas piedras o teselas goza de valor individual, por lo que igual puede apreciarse por sí misma o en el conjunto. No obstante, para pensar la imagen que propone Laddaga es necesario precisar que la visión de la totalidad de éste no estará determinada por el descubrimiento de una figura de gran escala, pues no existe un plan de dibujo para una construcción por etapas o un principio de adición. Podrán observarse, sin embargo, una serie de patrones entre las formas y accidentes desplegados sobre el plano, algunas curvas y giros que se repitan entre secciones de manera casi idéntica pero con resultado diversos, una especie de cartografía

de fragmentos que, como en todo mapa, punteará ciertas líneas para indicar que algunos contornos son provisionales.

Así, la tensión entre mosaico y el *puzzle* permite articular también la idea del contraste entre formas distintas de transitar una obra que se construye con fragmentos: mientras el *puzzle* es la búsqueda de una totalidad específica; el mosaico es la búsqueda del mapa, esto es, de un tipo de totalidad que permanece siempre como fragmentación. La obra de Bellatin, vista como conjunto, recuerda el mapa en tanto es la imagen total de una multiplicidad. Si me acerco lo suficiente podré ver los mismos rasgos individuales que si me alejo, pero sólo la visión del conjunto revelará las recurrencias, los accidentes que se repiten de manera similar en el paisaje y, en el caso particular de este conjunto de libros, los fragmentos especulares, idénticos, en los que la geografía textual de Bellatin se copia parcialmente. Puesto que no existe una historia o un personaje que sea centro, ni tampoco hay una línea de sucesión entre los temas y relatos, lo que llamamos “visión de conjunto” –que describí antes como libro-total, no es una sumatoria -como sí quería serlo el gran cuadro de costumbres de Balzac- sino una reunión.

De allí que el esquema para pensar la red textual de los libros de Bellatin tenga que ser el rizoma, propuesto por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (1988) como un principio de conexión y heterogeneidad y una antigenealogía, ambos definidos por la imagen de la red que es una multiplicidad, esto es: algo que no tiene “ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan con la multiplicidad)”

(14). El rizoma es un principio de conexión, no un orden en el sentido en que lo son el

árbol o la raíz, que insisten en la existencia de un punto fijo y rector, sino un principio de encuentro en el que la ley operativa no es la causalidad sino una dinámica heterogénea de contigüidades azarosas.

La obra de Bellatin se asemeja al rizoma por la ausencia de centro y por el modo en que ésta desarrolla y amplía su territorio como sistema heterogéneo: “el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos” (15). La obra de Bellatin se caracteriza también, como el rizoma, por reproducirse a través de ramas que no crecen de acuerdo a un patrón estable; se identifican por extenderse en formaciones variadas. Las ramas están definidas por ciertas constantes, las que antes llamé hilos o rutas, elementos recurrentes que hacen las veces de punto de contactos entre los tramos aparentemente dispersos de esta obra.

*Salón de belleza* (1994); por ejemplo, puede ser vista como un ejemplo de una de estas constantes aglutinadoras en una rama. La mención directa a esta novela constituye un punto de encuentro entre un grupo de textos de Bellatin, sólo que la constante aglutinadora entre estos no se ubica necesariamente en el contenido del libro como tal. Encontramos que *Salón de belleza* puede ser, dentro de este sistema de recurrencias, el título que se otorga a más de una obra de arte, en ocasiones producto del trabajo de más de un creador. En ese sentido no podemos decir que a partir de dichas menciones los textos necesariamente estén citando la novela temprana de Bellatin como un producto terminado; por el contrario, el contenido previamente establecido de este texto vuelve a ponerse en cuestión a propósito de estas referencias que lo sobre-escriben

constantemente. Así, en *Lecciones para una liebre muerta o Biografía ilustrada de Mishima*, por ejemplo, *Salón de belleza* es un libro en preparación que sirve de pretexto para contar procesos de creación de dos autores distintos que escriben el mismo libro. En *Disecado*, por su parte, el autor Mario Bellatin –que es el doble del narrador- cuenta el proceso de invención de una obra de teatro que lleva tal nombre y en el libro *Underwood portátil, 1915*, el recuerdo de las peceras que inspiraron el ambiente en que tienen lugar la historia de *Salón de belleza* se convierte en el motivo para organizar el relato de una poética de escritura de Mario Bellatin. Finalmente, en *Demerol sin fecha de caducidad* (2008), *Salón de belleza* es el nombre de un importante proyecto pictórico de Frida Kahlo.

Así, vemos que las referencias a esta obra se desarrollan entre variaciones y contradicciones que ponen en evidencia que las relaciones de intertextualidad en el interior de este sistema de obras no se sostienen por algún tipo de coherencia temática. A esta particular dinámica de relaciones se ha referido también la escritora mexicana Margo Glantz en sus artículos “Buscar el sentido de tomar fotos tasajeadas” donde compara la escritura de Bellatin con un formato de la música:

“Estamos ante un encadenamiento sucesivo de textualidades cuyo signo remitiría a un procedimiento que en el campo de la música se conoce como el *tema y sus variaciones*, en donde se trabaja sobre un *tema* dado, reproducido y traspuesto con aditamentos que suelen transformar casi



totalmente el material de base, conservando sin embargo como sustento del texto, a manera de palimpsesto. (15. El subrayado es mío)

Siguiendo la analogía de Glantz, el tema o “material base” serían las ramas o “insistencias” a las que me he referido; mientras la variación vendría a ser cada relato en que el tema se repite a la vez que se transforma casi por completo. Sin embargo, disiento de Glantz en la imagen del palimpsesto, pues ésta supone una idea de sustrato que implica ya una cierta estabilidad textual y una jerarquía, lo que es contrario a la condición rizomórfica. La dinámica de referencias internas se caracteriza aquí por sus desarrollos múltiples y discontinuos en los que todo termina por ser referido en la superficie y de manera superficial, adoptado y transformado sin mayor aspaviento. Es decir, no existe un patrón que identifique el papel que cumplen o el lugar que ocupan los elementos que se repiten, el que un tema o un personaje reaparezcan en los libros no implica que éste cobre mayor importancia.

Al exponer el funcionamiento de la micrometanarrativa en Bellatin, Adam Morris también menciona la particular división de los contenidos y habla de sustratos transversales que no identifica exactamente como temas, sino como linajes tópicos que forman una serie de recorridos (*threads*) medianamente estables. Morris señala, por ejemplo, el recorrido que avanza en *Lecciones para una liebre muerta* en la combinación traductor–hermana literata–mellizos Kuhn, cuyos parajes vemos también revelarse parcialmente en *Shiki Nagaoka* y *Flores* y el que también desde *Lecciones* se desata sobre

la historia de un poeta ciego, que encontraremos luego en un libro que lleva ese mismo nombre. Dichos recorridos se interceptan en el interior de los textos y entre unos libros y otros y es así cómo se van definiendo las insistencias de las que hemos venido hablando.

Así, los que hemos llamado recorridos contendría una serie de rasgos determinantes o elementos de aglutinación, asuntos que se presentarían con más frecuencia y que estarían asociados a unas ciertas novelas, como es el caso de *Perros héroes* o *Salón de belleza*. Estos textos serían puntos originarios de surcos de los que una gama más amplia de textos se alimenta:

Bellatin's textual network prepares its own primary material, which it then proceeds to pirate in secondary text. *Perros héroes* (2003) and *Salón de belleza* (1994), for instance, function as "primary text" in the sense that their participation in the cross-referential system of Bellatin's writing is understated, covert, or otherwise subdued. Consequently, these primary novels are Bellatin's most popular, becoming the most easily stands on their own. By contrast, novels like *Lecciones para una liebre muerta* and *El Gran vidrio* mine nearly all of their source material from the other novels, and from themselves (94)

Pero en este fragmento parece sugerir Morris, al igual que antes Glantz, que algunas novelas se erigen como una suerte de palimpsestos o material “primario”. No obstante, considero que, como he mencionado antes, es difícil hablar de ese tipo de jerarquía en esta obra, pues los contenidos no se mantienen estables en las referencias. En el caso particular de *Salón de belleza* este título llegará también a constituirse como representación de la conexión de Bellatin con sus distintos alter ego escritores o artistas como Mishima o Kahlo que, como ya he mencionado, encontraremos en las ficciones elaborando alguna pieza artística de ese nombre.

Así pues, el marco conceptual de esta dinámica generativa, según la cual hay contenidos que se transportan y se re-contextualizan con variaciones, pero que al mismo tiempo se confirman como repeticiones, es útil para describir el movimiento auto referencial entre los libros de Mario Bellatin. Los contenidos que se transportan se asemejarían a lo que Glantz llamó “tema” y las repeticiones serían las mismas “variaciones”. La diferencia es que no operaría la noción de sustrato o un palimpsesto a través de los cuales se podría apostar por significados transversales entre las historias, pues, como he mencionado antes, no se trata del relato de alguna variación de familia, una generación, un grupo social o histórico. La relación entre las piezas de la obra de Bellatin se caracteriza por la ausencia de una narrativa común y; sin embargo, éstas se alimentan ferozmente de entre sí, pero mucho más a través del saqueo que de las repeticiones estructuradas, pues la narrativa más amplia que las caracteriza no es otra que su pertenencia a un sistema literario.

Por otra parte, la insistencia aislada puede ser cualquier cosa: un pequeño fragmento, un nombre, un título o la mención simple de una raza específica de perros: el pastor belga Malinois o el perro calvo (Xoloitzcuintle o perro chino). Lo importante es poder transportar la marca de pertenencia. La familiaridad se parece a la de un pintor cuyo cuadro incluye miniaturas de obras previas, o una *Boîte-en-valise*. El artista se copia a sí mismo para acumular su lenguaje y para inscribir el relato de lo propio.

Llama la atención el caso de un libro publicado en el año 2008 en la ciudad de Buenos Aires, al cuidado de la escritora argentina Graciela Goldchluk, bajo el título de *Condición de las flores*. Se trata de un trabajo que se autodenomina una selección de “pre-textos de Bellatin”. La primera parte, que da el título al libro, contiene una colección de fragmentos de entre tres y seis líneas, cada uno de los cuáles se identifica con el nombre de una flor. Estos contienen reflexiones sobre asuntos relevantes de la poética de Mario Bellatin: la idea de que todos sus libros son uno solo (*Tiempo de geranio*), el uso de estrategias de otras artes para estructurar narraciones (*Tiempo de azucena*), la búsqueda literaria de un espacio paralelo a la realidad, “sometido a sus propias reglas” (*Tiempo de orquídea*) o la fotografía como forma reveladora de posibilidades de escritura (*Tiempo de jacinto*).

La segunda parte del libro se titula *Textos de la Underwood* y contiene los borradores o primeras versiones de los títulos más conocidos del autor: “Sólo los loros hablan por desesperación”, versión de *Efecto invernadero*, “Y si la belleza corrompe la muerte” de *Canon perpetuo*, “Black-Out (los cadáveres valen menos que el estiércol)” de *Poeta ciego* y “Sueños”, un texto independiente que, se dice en una de las notas,

constituye el pre-texto para la escritura quince años más tarde del relato que compone la tercera parte del relato “Un viejo Juchitán para Graciela Iturbide”, al cual me referiré con más detalle en el tercer capítulo. Es en la sección *Texto de la Underwood* donde encontramos el entramado textual sobre el que se edifica este libro. Por una parte, los textos visibles, las historias que leemos; por otra, los libros invisibles con los que estos textos dialogan y los manuscritos dactilográficos de los que se nos habla constantemente en las notas a pie de página.

En principio *Condición de las flores* se compone de una serie de relatos que aunque son presentados como pre-textos, palimpsestos o versiones de textos más amplios, bien pueden leerse como relatos independientes. No se trata de copias idénticas sino de versiones que incluso incluyen anécdotas y personajes excluidos ya de los libros que conocemos. Pero un lector habitual de Bellatin no podrá evitar leer junto a estos textos los libros ausentes convocados y aceptará la invitación a comparar los supuestos borradores y la versión definitiva. Descubrirá así una serie de elementos diferenciales aparentemente insignificantes los que, no obstante resultan indicadores de formación de un poética de escritura.

Cuando leemos *Black-Out (los cadáveres valen menos que el estiércol)* nos parece, a juzgar por el inicio, que en nada se asemeja este relato a la novela de la que es antecedente. El pre-texto empieza narrando el encuentro entre los dos personajes centrales de este texto: Grete Manns y “el profesor”. La novela *Poeta ciego*, por su parte, nos envía directamente a otros centro, inicia diciendo: “Existen muchas teoría sobre los

orígenes del poeta ciego”<sup>17</sup> (11). El lector empezará notando, además, que en los escritos tempranos los personajes de Bellatin todavía llevan nombres propios, estos aún no han sido reemplazados por lo que será común más adelante, que es el nombre-función. Este aspecto, señala también Goldchluk en una de sus notas a pie de página, tan sólo un ajuste formal a simple vista, revela, no obstante, el trasfondo de formación de una propuesta estética, en este caso: “el paso de la alusión a la elisión, que se convertirá en principio constructivo de la poética de Bellatin, más allá del sistema de nombre” (53)

El día del encuentro entre Grete Manns y el profesor con el que inicia este texto, la pareja tiene un altercado en un restaurante que escala a la agresión física y el cuerpo de Grete es marcado por los abusos del profesor. Hasta ese momento nos parece que estamos leyendo un contenido completamente nuevo; no obstante, inmediatamente después no enteramos, por una referencia suelta, de que Grete es la misma mujer que lleva sobre un hombro el extenso lunar, marca de nacimiento, que se convertirá en centro de admiración en la secta del *Poeta ciego*, de la que, descubriremos luego, ambos personajes son antiguos miembros. Lo curioso es que en esta primera versión el lunar de Grete no tiene aún la misma importancia para la comunidad que el lunar del personaje Anna la extranjera, cuya piel se convertirá en el centro simbólico de los valores de la secta.

Una vez más, las diferencias entre ambos textos llaman la atención sobre el proceso de creación en sí, pues percibimos la aparición de elementos que no estaban en el

---

<sup>17</sup> Me refiero a la versión publicada este año en *Obras Completas* (2) Alfaguara que elimina una suerte de prefacio que incluía la edición de Tusquets de 1998, en la que encontramos en primer lugar un breve aparte sobre *El Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar*.

plan inicial o que adquieren de pronto un tipo de relevancia que no tenían en principio. La experiencia recuerda a la exhibición fotográfica y los estudios que acompañan en su sala de exposición permanente en el Museo Reina Sofía de Madrid al cuadro *Guernica* de Picasso. Las fotografías muestran el proceso de elaboración del cuadro y dejan ver cómo en distintas etapas, figuras que el boceto no había planeado poner en el centro del cuadro toman protagonismo, mientras otras, delineadas para ser centrales, se desintegran en pequeñas partes. En medio del proceso las imágenes se desatan de los planes y demandan por sí mismas su lugar en el cuadro.

Junto a los *Textos de la Underwood* leemos además el aparato de citas que acompaña los relatos, preparado por la crítica argentina Graciela Goldchluk, la anotación que abre el primer relato nos pone en contexto: “Se reúnen en esta sección algunos textos de *Efecto invernadero*, tal cual fueron tipeados por Mario Bellatín en su Underwood portátil, modelo 1915” (40, sic). Desde esta posición al margen, Goldchluk nos involucra en otro nivel de lectura que es el de los “originales” de la máquina que las notas intentan transcribir y que por su carácter único son equivalentes a un manuscrito pues no se trata tan sólo de los textos mecanografiados sino de un “dactiloscrito, ya que sus reemplazos al correr de la máquina no se limitan a errores de tipeado sino que también abarcan decisiones de escritura, como el cambio de “flequillo” por “cerquillo”...” (40, sic)

El ejercicio de Goldchluk consiste en intentar recuperar y hacer visibles elementos del proceso de escritura que el texto de “limpio” no puede mostrar, estos es, las soluciones verbales que fueron descartadas y los cambios aparentemente simples que; no obstante, terminan por conformar un relato del relato de creación del universo Bellatín.

Dicho relato, y es allí donde el ejercicio de Goldchluk es particularmente relevante, está siempre más constituido por una serie de ausencias que por las presencias: “En la reelaboración del episodio, la frazada que antes representaba la bandera peruana ha perdido sus colores. La reticencia a nombrar países, aunque se los aluda, es una característica de la escritura de Mario Bellatin cuya primera marca puede establecerse en este texto.” (104)

En efecto, lo que hace Goldchluk es poner en práctica el principio propuesto por Alan Pauls en su texto *El problema Bellatin* según el cual lo que identifica a la escritura de Mario Bellatin, con respecto a la de otros autores prolíficos como Cesar Aira, es que mientras el argentino escribe “lo que hay”, Bellatin escribe siempre “lo que queda” (2), de modo que leerlo es siempre dialogar con una huella. Sobre el empleo de la elipsis en la obra de Bellatin y la imagen de la escritura como huella volveré en el tercer capítulo, valga destacar por ahora que en el proyecto de Goldchluk al recuperar la escritura que ha sido eliminada, las distintas capas de originales que componen la arquitectura de este texto, se hace evidente cómo el proceso de construcción del texto ha implicado una forma de des-escritura:

El tiposcrito, con correcciones manuscritas, que puede ser considerado pre-texto de *Efecto Invernadero*, fue proporcionado por Carlos Alvaríño en febrero de 2007, en Lima, durante un viaje que tenía como objetivo principal el rescate de algunas de las más de mil páginas que formaron los



manuscritos de esta novela cuya primera edición de 1993 abarca cuarenta y cuatro páginas. (40)

Ahora bien, si pensamos por un momento en la escritura de Bellatin como en un territorio veremos que éste se encuentra fragmentado en ciertos puntos por aquellos límites o cortes a través de los cuáles se distribuye el continuo. Me refiero, claro está, a la división de esta escritura en distintos títulos de libros o de proyectos específicos. Al igual que en las divisiones políticas de un mapa, la división en libros-título en la obra de Bellatin no constituye una frontera inamovible. Se trata de una demarcación provisional de un territorio que en realidad existe como continuo y que, como el rizoma, no tiene figuras o contornos definidos, sino líneas punteadas que hacen principio para una construcción “abierta, conectable en sus dimensiones, desmontable, alterable y susceptible de recibir constantemente modificaciones” (Deleuze,18).

El rizoma no es un modelo, sino un proceso inmanente que destruye el modelo y esboza un *mapa* (25). De ahí que éste pueda ser roto en cualquier parte sin que esa ruptura represente una disminución, es ésta justamente la cualidad de rizoma que Deleuze y Guattari han llamado el “principio de ruptura asignificante”:

[F]rente a los cortes excesivamente significativos que separan las estructuras o atraviesan una. Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus

líneas, y según otras... todo rizoma comprende líneas de segmentariedad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc., pero también líneas de desterritorialización de las que escapa sin cesar. (15)

Para entender el valor de noción de la ruptura en el trabajo de Bellatin es necesario traer de vuelta las palabras con que el autor describe la técnica de escritura de su novela *Flores*, la que -como decíamos antes- puede ser aplicada a toda su obra. Dicha técnica consiste en la construcción de estructura narrativas donde “la suma de determinados objetos conforma un todo...” y en la que “cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara” (9). A propósito de esta condición fragmentaria de su escritura, Bellatin ha desarrollado una técnica en las operaciones de corte y ensamblaje convirtiendo en habitual el ejercicio de tomar fragmentos largos o breves de sus obras publicadas para luego insertarlos en nuevos textos. Sucede así en el caso ya mencionado del fragmento del *Gran Vidrio*, “Mi piel luminosa”, republicado como *La novia desnudada por sus solteros así* (2012) o a propósito de un relato, primero incluido en *Lecciones sobre una liebre muerta*, que cuenta la historia del personaje Margo Glantz en su batalla con la vecina empeñada en alimentar su perra, relato que se publicó posteriormente bajo el título de *Margo Glantz y su golem preferido* (2006)

Pero no se trata tan sólo de largos segmentos que se separan para hacer nuevas piezas, se trata también de cortes más breves que se toman de un continuo y se llevan a

otros lugares a la manera de fotogramas. Tal es el caso del relato del abuelo diabético que encontramos en la voz de distintos personajes y en diversos textos. Se trata de una historia de disminución del cuerpo que aparece por primera vez en *Gran Vidrio* y que volveremos a encontrar en *Las dos Fridas* y *El libro uruguayo de los muertos*, entre otras piezas. En sus distintas variaciones la historia dice más o menos así:

261. Todo comenzó con una diabetes que hizo que primero lo privaran de una pierna. 262. Mi madre siempre lo atendió. 263. En ese tiempo todavía se encontraba soltera. 264. Poco después fue necesario cortar la otra pierna. 265. Siguieron luego los brazos (*El Gran Vidrio*, 56)

Es como si un determinado set de elementos pudiera servir de recurso para distintas piezas, movimiento que simula lo que en el lenguaje de las comunicaciones hoy día se conoce como escritura modular, un método de producción que hace posible mediante una herramienta de software incluir fácilmente un mismo contenido dentro de un número ilimitado de documentos. Los textos se escriben una vez, se mantienen en una plataforma y desde allí pueden ser enviados a distintos lugares. Si atendemos a la petición de Bellatin, según la cual “todos los libros son aspectos de un mismo libro que vengo escribiendo desde niño”, veremos que en realidad parece que asistimos a la aplicación literaria de un ejercicio de escritura modular, en la que, no obstante, cada módulo

representa una variación. La intención aquí no es generar textos idénticos, sino una serie de entidades diversas a partir de lo mismo, de manera que el modelo antes que ser lo modular es lo mutante, en tanto expresión de la dinámica de generación a partir de repetición-variación.

### *Plagas*

En su análisis de la obra de Bellatin, Adam Morris apuesta por la idea de un cierto modelo generativo en la obra de este autor en que los textos que se alimentan de piezas previas en verdad son “mutaciones”, no referencias o copias sino formas mutantes cuyo modelo de interconexión es el contagio, entendido dicho término según fue definido por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* en la analogía del vampiro, cuya capacidad de “hacer otro” no pasa por una filiación genealógica:

Conceptually and thematically, the idea of mutation is as integral to *Lecciones* as it is to Bellatin’s project as a whole. The fragments that form the novel undergo mutations that allow them to practice the sort of nonhereditary generation that Deleuze and Guattari describe in *A Thousand Plateaus*. The text begins by alternating through a series of narrative threads, strands of non consecutive fragments connected by their

respective protagonists. The threads appear to be separate at the novel's outset, but begin to intersect, bifurcate, and combine as the reader continues through the text. (Morris 102-103)

En el caso particular de la mutación, precisa Morris, ni siquiera se requiere de dos sujetos para la generación de un otro, basta con una variación por la cual la réplica se convierte en una entidad nueva y completa. Algunos ejemplos en los que la cultura popular da cuenta de ese tipo de capacidad transformativa son el mutante, el superhéroe y el virus. Este último ejemplo parece el más útil ejemplo para leer el fenómeno particular de repeticiones que en Bellatin generan a partir de elementos previos, publicados con alteraciones, una entidad totalmente otra.

Hoy día se habla de “contenidos virales” para designar elementos de acelerada replicación dentro de ese circuito interconectado que es la internet. La noción de contenido viral se origina en el campo de mercadeo estratégico y supone penetrar una red preexistente para infectarla con anuncios de interés particular. Los usuarios de la red son conminados a través de distintas estrategias de motivación a crear cadenas que transportan, sin saberlo, adjuntos publicitarios. Pero la frase “contenido viral” se ha incorporado al lenguaje popular, ya no sólo con la connotación mercantil, sino para designar cualquier tipo de contenido que se transmite de forma acelerada entre redes.

Es posible decir que en la obra de Bellatin hay movimientos autorreferenciales y de repetición que semejan el movimiento de contenido viral en redes. Así también, existe

una correlación entre esta dinámica generativa y los espacios a propósito de los cuales se desarrollan estas ficciones: hospicios, comunidades aisladas, sectas secretas, monasterios o escuelas para seres anómalos que delimitan ficciones de cautiverio y plaga o de algún otro elemento que actúe a su manera. Esta correlación se explica en tanto la construcción de un “sistema literario propio, absurdo y coherente” requiere activar una función de inmanencia que simula el confinamiento, esto es, el establecimiento de límites de un territorio que se separa del conjunto.

La función de aislamiento que supone lo viral, por ejemplo, es el engranaje de *Salón de belleza*, donde la peste motiva la aparición de un universo alterno que funcionará con sus propias leyes y particularidades. La estructura del universo cerrado sobre sí por el circuito de la peste reaparece en *Efecto invernadero* y en “La verdadera enfermedad de la sheika” (segunda parte de *El Gran Vidrio*) y entre los habitantes de la anhelada “Ciudadela Final” en *Poeta ciego*, ficciones todas donde un espacio independizado de un circuito amplio de relación se genera a partir de esos cuerpos otros. La lógica de “la plaga” se extiende a otros asuntos del cuerpo aquí: padecimientos como la diabetes, la enfermedad mental, la malformación congénita o el miembro ausente reaparecen entre unos y otros actores que ya sin contacto o contigüidad entran al mismo circuito de replicación que comunidades:

En los años cincuenta un grupo de científicos descubrió un fármaco capaz de aliviar la depresión y las náuseas de las mujeres embarazadas. Diez

años después se demostró que causaba serias malformaciones en los fetos si era suministrado en los primeros tres meses de gestación. Aquel medicamento provocó que por lo menos diez mil niños en todo el mundo presentaran defectos en los brazos y en las piernas. (*Flores*, 19)

La Talidomida, el nombre del fármaco que en otros textos menciona Bellatin, como posible causa de malformaciones genéticas aparece no sólo en *Flores* sino en varias otras novelas, entre éstas *Biografía ilustrada de Mishima* donde dicho escritor viaja a Alemania para hacerse pasar por una de las víctimas de los efectos del fármaco y así recibir la compensación que la compañía productora ha sido obligada a pagar a los damnificados. Por supuesto, quienes han seguido a Mario Bellatin en sus apariciones públicas o están familiarizados con sus performances, notarán que los años en que se dice que fue distribuido el fármaco coinciden con su propio caso, pues también Bellatin nació sin el antebrazo derecho. Lo viral, aquí es entonces, una estructura semántica y estructural que supone un movimiento de conexión interna y entre libros que parece que se contagian textualmente por la misma contigüidad que afecta a otros cuerpos.

Pero lo que llamo contenido viral en términos del transporte de información supone también una ruta desatada por surcos erráticos a través de los cuáles los elementos recurrentes se diseminan y se transforman. Para cuando “el virus” ha infectado ya el circuito se han acumulado suficientes mutaciones, se trata ya de un contenido sin fuente o, en palabras de Morris, “de otra entidad” la cual, sin embargo, conserva su estatuto de

copia. Este tipo de replicación supone un modo particular de copia, ya no imitación cuidadosa o un calco *mimético*, sino la replicación de lo mismo, pero separado de su contexto, un hecho *memético*, en tanto juego de reproducción basado en la celebración creativa de copiar parcialmente.

Funciona de modo similar a los *memes*, aquellas partículas originalmente descritas por el etólogo Richard Dawkins en el *El gen egoísta* (1976), que describen una unidad cultural de presencia extendida en un marco de tiempo, que no está necesariamente sujeta a ningún lenguaje de representación verbal o visual. Un *meme* es cualquier cosa que se copia de una persona a otra: hábitos, acciones o ideas que se seleccionan y se adoptan. Los *memes* son partículas como genes replicadores, sujetas a las fuerzas de las leyes evolutivas que compiten por la posibilidad de ser copiadas. Ahora bien, la cultura popular se ha apropiado también de este término y reconoce como *meme* una imagen o plantilla textual, dotada de elementos fácilmente reconocibles que se repiten de forma obsesiva en determinado sistema, casi siempre con la intención de reinscribir un emblema en clave paródica. Un *meme* es un significante que actualiza una porción de significado.

Considero que aquellos pasajes que se repiten entre unos textos y otros, los nombres que vuelven, las experiencias que se transportan entre actores diversos y demás, apuntan a una cierta noción de textualidad cuyo entramado de relación es análogo al mecanismo memético, sólo que, a diferencia de la experiencia que se tiene en las redes de comunicación virtual donde el meme funciona por circuitos anónimos, aquí se trata de un territorio cercado por la figura del escritor. No obstante, la analogía es útil para describir la función de copia parcial que, eventualmente, puede incluso superar el espacio del libro



físico y extenderse a espacios fuera de lo verbal que se encuentran, en cualquier caso, incluidos dentro del sistema.

Pongo por caso la imagen del brazo ausente en la obra de Bellatin, un ejemplo paradigmático de una pieza que participa del juego de las repeticiones. De Antonio, el personaje principal de *Efecto invernadero*, se comenta en cierto momento que al cumplir los cinco años se negó a mover un brazo y que uno de los médicos que tomó su caso ordenó atarle con una cuerda el brazo sano a la espalda para que se viera obligado a mover el otro. El padre de Izu, en *El jardín de la Señora Murakami*, tiene un muñeco predilecto que representa a un duende que “perdió el brazo practicando el juego de tres piedras blancas contra tres piedras negras en el paraíso” (23). En *Jacobo el mutante* el escritor Joseph Roth, ya convertido en Rosa Plinianson, se queja y escupe frente a un trabajador que le envía una empresa de contratación al cual le falta el brazo izquierdo. En el libro *Flores* se incluye un supuesto aparte del diario del Premio Nóbel de física de 1960 en el que relata cómo siendo niño un médico le atenazó su mano ortopédica para tomarle el pulso y no le dio por muerto. En *El libro uruguayo de los muertos*, un autor-personaje relata la ocasión en que el artista Aldo Chaparro le construyó una serie de prótesis con garfios y figuras intercambiables con los que luego haría una exposición en el MoMA.

En todos estos ejemplos, el brazo es una pequeña miniatura incluida en un sitio del cuadro mucho más para jugar con la imagen de la repetición que para movilizar la historia. La reproducción *memética* genera pues un movimiento de expansión en el que, no obstante, el territorio se va cercando por causa de la pieza que se repiten. Este doble

sistema que es al mismo tiempo de esparcimiento y acotamiento funciona en la obra de Bellatin para delimitar cada vez más el universo de su escritura y cerrarlo en un movimiento de auto referencialidad creciente. Es decir, proliferar en libros, performances, entrevistas, piezas teatrales y filmicas –por mencionar tan sólo algunos de los formatos que hoy comprende la labor artística de Bellatin- contribuye al propósito de cercar el territorio, hacerlo cada vez más hermético en el esfuerzo de privilegiar sobre cualquier otra relación la que sus textos establecen con el sistema de sus propias obras.

Es posible que la función de auto referencialidad a la que aspira la obra de Bellatin ya esté cifrada en la aventura del entomólogo Endo Hiroshi, el personaje principal de *Bola negra* (2003). Hiroshi, particularmente interesado en los vicios de alimentación de quienes se dejaban morir de hambre para imitar ciertas “modas de occidente” y en los de otros que se atragantaban insaciablemente por la obsesión de representar en sus cuerpos corpulentos la imagen del “universo entero”, viajó al África en búsqueda de un insecto singular que al ser clasificado por primera vez como *Hiroshi Camelus Eleoptirus* sería capaz de asegurar la supervivencia de su nombre entre las generaciones venideras. De regreso del viaje, Hiroshi encontró que en lugar del insecto, cuya presencia en la caja que le transportaba había estado constatando durante todo el trayecto, se hallaba una diminuta bola negra cuya fisonomía en nada conservaba las formas del insecto. Recordó entonces Hiroshi un libro de enseñanzas del profeta Magetsu, quien “permitió que su cuerpo fuera el alimento de su propio cuerpo” y en el proceso de desaparecer su carne gradualmente permitió que su discípulo consignara en un pergamino de arroz el proceso por el cual un cuerpo puede convertirse “en la huella de su

propia carne”. Fue así que Hiroshi logró experimentar la desaparición de sus brazos y piernas, que al igual que en el caso del insecto, sucumbieron a la “voracidad descontrolada de su propio estómago” (137). Así también en estos libros podría alimentarse de su propia carne, la exterioridad misma que avanza al engullir su propio centro hasta cerrarse en un atado recio de la escritura que es su propia huella.

La Bola Negra está en el mismo lugar que el pergamino de arroz en que el discípulo de Magetsu escribió el proceso de la desaparición y por eso propongo que Mario Bellatin intenta escribir ese mismo pergamino por el que la literatura aspira a ser gesto de sí misma que ya engulló su adentro, esos discursos que se proyectan sobre ella para enajenar una naturaleza que desea cerrarse sobre sí y ser acaso, puramente, la parte del lenguaje que después de todo queda.

La escritura de *lo que queda* no necesariamente prescinde del texto ausente, pues el principal valor del texto presente consiste en dar cuenta de esa ausencia. Como veré en más detalle en el capítulo siguiente, el vacío en Bellatin supone una condición de posibilidad. En la poética de este autor existe una reflexión constante sobre posibles maneras de ampliar las posibilidades de la escritura literaria más allá de la creación verbal, asunto que hemos abordado en el capítulo primero. Dicho interés se relaciona íntegramente con otra noción operando aquí a la que me he referido ya al inicio de este capítulo y es que la escritura en sí misma no puede comunicar la experiencia literaria por entero. En efecto, para Bellatin, “escribir literatura” se relaciona directamente con lidiar activamente con esa fatalidad de no poder aprehender *enteramente* lo que se ha querido contar.

### *El nombre de autor*

Para cerrar esta sección, es necesario llamar la atención sobre la construcción particular de la figura del autor, con respecto a la creación de un sistema, en la obra de Bellatin. Encontramos, por una parte, la manifestación permanente de una subjetividad de la personalidad creadora, una figura que esta obra constantemente visibiliza en diversas instancias que insisten en poner en exhibición elementos que otros proyectos literarios no involucran tan activamente: la biografía del autor, sus intenciones artísticas, el proceso de elaboración y demás. Por otra parte, existe en la obra de Bellatin una búsqueda permanente por desdibujar la imagen del autor, especialmente en trabajos que involucran suplantaciones, creación colectiva, desdoblamiento y otras formas de proponer al autor como una construcción que se sucede en independencia de un individuo particular. No obstante, las distintas manifestaciones de la imagen del autor en esta obra no resultan excluyentes si se toma en cuenta que, como veremos, laboran conjuntamente por la creación de una noción de autor basada en lo que la crítica argentina Sandra Contreras ha llamado, a propósito de la obra de Cesar Aira, el “mito personal del escritor”, como una transformación de “la ideología del estilo del auge modernista a la de los *códigos disponibles*”, entre “la impersonalidad de lo que ha hecho y la singularidad de la firma” (Contreras 31. El Subrayado es mío)

En el año 2003 Mario Bellatin organizó para el Instituto de México en París una “puesta en escena” -como él mismo la ha llamado en el libro que documenta el proceso de elaboración, titulada- *Escritores Duplicados*. Se trató de un “encuentro de escritores al

que no asistieron los escritores sino sus representantes, quienes durante seis meses fueron entrenados – por decirlo de alguna manera – en diez temas por los propios creadores”. El objetivo del performance era, de acuerdo a Bellatin: “cotejar una serie de temas más allá de un contexto o circunstancia –en este caso la presencia del autor – que impidiera una lectura libre. Quise trasladar tan sólo ideas”. (4)

La performance se llevó a cabo en una galería en París en que se dispusieron una serie de mesas donde los actores aguardaron por los asistentes. En cada una de las mesas se encontraba un micrófono y un “menú” con los temas creados por los escritores. La idea era que los actores llegaran a responder a cualquier pregunta de los lectores como lo haría el autor mismo. El propósito del performance era cotejar la noción de autor y autoridad y la hipótesis de si es posible transportar solamente ideas. El proceso de elaboración del proyecto está consignado en un libro que es una crónica fotográfica de la serie de encuentros entre actores y artistas. Dicho libro incluye un prólogo en el que afirma Bellatin:

Esta forma de presentar los escritos, aparte de la búsqueda de una supuesta objetividad, trata de cuestionar el sentido de lo literario, casi siempre atado a una suerte de pasado. Apreciados a partir de una mediación, los textos posiblemente den la sensación de aparecer insertos en lo imprevisto de un futuro” (6)

Con este proyecto Bellatin se involucró directamente con una discusión que le precedía en el campo de la literatura y en el debate de la teoría literaria a propósito de la pregunta por ¿qué es un autor? *El Congreso de Dobles*, como también se conoce a este performance, dialoga con las hipótesis que ya Roland Barthes había planteado en los años sesenta en su ensayo sobre “La muerte del autor” (1967) donde propone desplazar la soberanía que sobre el texto tiene el emisor como parte de un proceso necesario para propiciar una verdadera valoración del receptor, en cuya presencia se activan una amplia gama de posibilidades de significación que están fuera de la teleología del autor y su circunstancia:

[H]a sido, sin duda, Mallarmé el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; para él, igual que para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla... toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura (lo cual, como se verá, es devolver su sitio al lector)

*(La Muerte del Autor, 2)*

En un texto más reciente, *Lo raro es un escritor raro* (2007), Bellatin vuelve sobre las conclusiones del *Congreso* y lo ubica directamente dentro de este debate al cual le reconoce vigencia: “provenimos de una tradición literaria donde muchas veces se ha dado

un relieve excesivo a la presencia del autor y a las circunstancias sociales en las que ese creador está sumido” (9). En principio, el gesto de Bellatin pretende reanimar un viejo debate, creando una circunstancia que incomoda tanto la noción operante de autor en tanto garante del sentido del texto, como la relación entre autoría y propiedad. No obstante, las características de su experimento particular hacen que su gesto se centre en un aspecto específico del debate que consiste en pensar particularmente la posibilidad de separar la función autoral de la presencia física:

El día de la inauguración se quejaron, sobre todo, algunos profesores de universidades europeas que habían viajado desde sus lugares de origen con el fin de estar cerca de una serie de autores mexicanos, muchos de los cuales eran material de sus investigaciones. Me pareció importante esa queja, la de la ausencia de los cuerpos (10)

Existen antecedentes importantes de escritores que han generado en sus ficciones circunstancias donde la tesis de Barthes se expresa performativamente, dentro de los cuales se destaca, por supuesto, el caso del cuento de Borges “Pierre Menard, autor del Quijote” (*Ficciones*, 1947). En el texto de Borges se pone de manifiesto la idea de que el lector representa la circunstancia temporal ante la cual se activan los niveles múltiples de significación que conviven en todo texto. La historia de Menard constituye la aplicación plena de la hipótesis de que la lectura es escritura en su “sentido total”, pues, de acuerdo

a Barthes: “todo texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un dialogo, una parodia, un cuestionamiento”, multiplicidad que se recoge en un solo lugar “y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector” (4).

No obstante, si comparamos *El Congreso de Dobles* con el caso de Menard, salta a la vista que aunque el ensayo de Barthes y el cuento Borges son indudables antecedentes de este performance, aquí, antes que proponerse debilitar la función autorial, Bellatin pretende consolidarla. *Escritores duplicados* gira alrededor de la hipótesis de existencia de una entidad denominada autor, que aunque está delimitada por el nombre propio, se corresponde, antes que con un individuo, con un marco referencial de ideas y principios que es posible, incluso, abstraer y separar de una entidad física específica. En ese sentido, *El Congreso de Dobles* dialoga de manera más directa con el postulado de Foucault en “¿Qué es un autor?” (1969), texto que responde al ensayo de Barthes: “lo esencial no es constatar una vez más su desaparición; hay que localizar, como lugar vacío –indiferente y apremiante a la vez- los sitios donde se ejerce su función” (3). Foucault rechaza la aniquilación de la figura de autor reconociendo el alcance de su “despliegue exterior” e instalando en el lugar vaciado por el autor-persona como garante del sentido de un texto, el concepto de autor-función:

la función autor está ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de



manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización, no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos. (66)

*El Congreso de Dobles* puede ser visto como un ejercicio de puesta en práctica en una sola performance de los distintos rasgos<sup>18</sup> de lo que Foucault llama *función-autor*, pues lo que aquí se propone es poner en el lugar del autor-persona a ese marco conceptual que existe más allá del individuo que le genera y más allá, incluso, del texto escrito. El

---

<sup>18</sup> De acuerdo a Foucault, la función autor se encuentra determinada por cuatro rasgos fundamentales: El primer rasgo es el nombre de autor: función indicial, como un dedo señalando a un lugar que permite agrupar, delimitar y relacionar un conjunto de textos. Un nombre de autor es un nombre propio que permite caracterizar un cierto modo de ser del discurso: “una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que no puede consumirse inmediatamente sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto” (60) La segunda característica de la función es la de relación de propiedad: se relaciona con apropiación legal, “un gesto históricamente cargado de riesgo”, pues ésta permite castigar en un cuerpo a los textos de carácter transgresivo. Desde finales del Siglo XVIII y principios del XIX ha estado mediada por las “reglas estrictas sobre los derechos de autor, sobre las relaciones autores-editores, sobre los derechos de reproducción” (61) El tercer elemento es la Atribución: la definición de función-autor varía de acuerdo a los tipos de discurso a las épocas y mecanismo conceptuales de diversas culturas: “no se construye un "autor filosófico" como un "poeta"; y no se construía el autor de una obra novelesca en el siglo XV de la misma manera que en nuestro días” (63) El último rasgo de la función que menciona Foucault es la Posición de autor: la función no se refiere a un individuo real sino a una multitud de características textuales, puede dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos. (66)

encuentro propiciado por la performance tiene lugar entre los asistentes y un catálogo de preceptos y principios que no se identifican necesariamente con el individuo escritor ni con el producto literario en sí mismo, sino con un entramado conceptual que están representados en esos diez temas en que cada actor se entrenó y que constituyen una instancia extendida del relato amplio que llamamos la obra.

La idea de que el nombre de autor alude a un sistema de referencia y a un cúmulo de rasgos de escritura ha sido implementada también por lectores de Bellatin que han querido hacer las veces de operarios en el juego de suplantaciones al que esta obra convoca. Un joven escritor español de nombre Alejandro Hermostilla Hernández publicó en el año 2011 en la Revista virtual *El coloquio de los perros* un dossier especial de crítica titulado: *Mario Bellatin, el experimento infinito*. El número monográfico de la revista contenía más de quince artículos críticos de autores como Alan Pauls, Juan Villoro y una serie adicional de escritores la mayoría de los cuales eran, en verdad, seudónimos del mismo Hermostilla. Parte del contenido del estudio se ocupa de las obras más representativas de Bellatin, otra porción; sin embargo, se detiene en la exposición de libros y performances que al igual que parte de los críticos invitados al dossier son productos de la imaginación del antologador, entre estos, un supuesto performance de un museo imaginario:

En 2006, Mario Bellatin había iniciado otro proyecto, *Sombras*, en que reunía varios objetos traídos de las partes más remotas del mundo

pertenecientes a algunos insignes escritores. Sin embargo, al contrario que en muchas de las muestras de este tipo, los objetos podían, debían ser tocados, utilizados. Una serie de personas contratadas para la ocasión y que se encontraban caracterizados como los escritores a los que representaban se ocupaban de que quien quisiera degustar un té en la taza en que solía hacerlo Edgar Allan Poe pudiera tomarlo caliente... Como era de esperar tratándose de una muestra organizada por Mario Bellatin, no había en ella ningún pasaje o libro perteneciente a estos escritores, puesto que se pretendía que el espectador profundizara en las raíces de la mitomanía. (Hermosilla)

Este relato del apócrifo-apócrifo podría ser visto como una suerte de escena de lectura ideal para la obra de Bellatin: por una parte, el lector celebra el gesto de suplantación autoral al duplicarlo; por otra parte, disocia el nombre propio como marca de propiedad intelectual y utiliza un nombre-función, en este caso el de Bellatin mismo, para demarcar un sistema de preocupaciones literarias y de estrategias creativas que es posible abstraer del individuo en particular. Hermosilla identifica los elementos constitutivos del proyecto de escritura de Bellatin y, en lugar de sólo describirles o enlistarles, les abstrae para

aplicarles por su cuenta, como si se tratara de una especie de manual de funcionamiento<sup>19</sup>.

El nombre Bellatin pasa a ser entonces una suerte de protocolo de funcionamiento que un público más amplio puede reconocer y abstraer, de allí que pueda decir Herмосilla que “como era de esperar tratándose de una muestra organizada por Mario Bellatin”, en un clásico guiño al lector informado. El nombre de autor, entonces, no alude ya tan sólo a una persona, sino también al particular set de relaciones que aquí habíamos llamado ya del *sistema* y que incluye tanto el corpus narrativo, crítico y de acciones en la obra de Bellatin, como estas instancias de escritura potencial.

Vale la pena agregar que Herмосilla estaría, además, abrazando la noción de la novela como hipertexto, idea que críticos como Jesús Salás han asociado directamente a los libros de Bellatin “que se caracterizan por la proliferación de hilos narrativos y en la que a los lectores se les conceden el derecho de coproductores en el proceso de lectoescritura” (4). Sólo que en el caso de Bellatin el movimiento hipertextual no se

---

<sup>19</sup> Actualmente, Alejandro Herмосilla tiene en proceso de corrección previa a su publicación una novela titulada: *Mario Bellatin: la risa oscura*. Se trata de una biografía de Bellatin que cuenta desde sus años de juventud en Lima hasta su muerte en 2061, cuando se retira a un monasterio después de haber tomado la decisión de no seguir escribiendo. Este relato apócrifo utiliza como recurso fragmentos de la obra del autor entre los que se encuentran algunas de las anécdotas de eventos personales o de las condiciones de elaboración de alguna de sus obras literarias. No obstante, para emular a Bellatin con esto, Herмосilla inventa episodios inexistentes en algunas ficciones del autor, le atribuye títulos que jamás fueron escritos por él o disocia su nombre de algunas novelas de su autoría que atribuye a otros autores. El libro es un riguroso repaso de estrategias y obsesiones temáticas de Bellatin: la falsa autobiografía, los dobles y las citas apócrifas entre otras. La existencia de este trabajo literario quizás sea una de las pruebas más claras de la estructura sistémica de las estrategias y temáticas narrativas de Bellatin, lo que permite abstraerlas y con ellas al diseño de una personalidad de autor como particular aglutinadora de una formación literaria.

asocia tan sólo un libro específico, sino a todo un sistema de textos y acciones ante el que el lector se presenta como operario. Hermosilla sería un símbolo de dicho lector ideal, que se involucra como co-productor al ser capaz de reconocer y poner en práctica las reglas del *Sistema Bellatin*.

### ***El retorno del autor***

Ahora bien, el señalamiento del autor como sistema de ideas que sirve de marco para una cierta obra no excluye el que, al mismo tiempo, el *nombre-función-autor* en esta obra siga estando enteramente relacionado con el desempeño de un determinado actor, cuyo nombre propio es Mario Bellatin. En el caso particular de nuestro escritor, como hemos establecido al inicio de este capítulo, resulta particularmente fácil establecer relaciones de contigüidad entre los textos de la obra y la poética de escritura que la persona de Mario Bellatin permanentemente divulga a través de entrevistas y presentaciones. Se trata de un escritor que ha hecho especialmente evidente el interés en construir y difundir una personalidad autoral que expresa una aparente coherencia con su trabajo. Por una parte, el autor realiza un esfuerzo por difundir en textos y otras instancias escenas propias del proceso de elaboración literaria, por otra parte, encontraremos también una sobre-exposición de las circunstancias particulares del que escribe, una suerte de volcamiento hacia la escritura como exhibición.

Con respecto a la exposición de los detalles del proceso de elaboración, Reinaldo Laddaga menciona, a propósito de su lectura de *Lecciones para una liebre muerta*, que el lector de este libro está expuesto al ya mencionado efecto de repeticiones en la obra de Bellatin, sospechando: “ya lo he leído”, pero encuentra, al mismo tiempo, una explosión de marcas temporales y apuntes específicos cuyo objetivo es inscribir el libro en el más reciente contexto. La intuición que propone trazar una línea al pasado donde la escena o el fragmento *ya han tenido lugar* contrasta con una suerte de voluntad del texto de inscribirse en el presente más inmediato:

[H]ay como una obstinación en el libro en incorporar en su trama las informaciones del lugar y el tiempo en el que se han realizado las invenciones que reúne, y las informaciones concernientes al individuo concreto que ha compuesto el objeto con el cual el lector se ha confrontado, como si se quisiera que este objeto conservara las huellas de su construcción incluso si toman las formas de marcas irregulares, de sellos incompletos. (*Espectáculos de realidad* 10-11)

Tanto en el caso de Mario Bellatin, como en el del argentino Cesar Aira, es común que las ficciones y relatos estén constantemente interrumpidos por una serie de registros de lo cotidiano, marcaciones personales que dan a algunos de sus libros el carácter de un

reporte de datos, al punto en que dice Aira, por ejemplo, que consulta sus novelas si se olvida de cuál era el nombre de su segundo perro o de la calle donde vivió en los 90's. En ese sentido estos proyectos se van pareciendo a una obra por entregas, pero más en la manera en que se publican los blogs hoy día en la web. Ya no sólo la periodicidad y la brevedad, sino también la pretendida celeridad, instauran la idea de que se trata de una suerte de “entradas”, que son visiones parciales de un pensamiento en proceso. La idea es crear la sensación dentro de la escritura misma de que no asistimos tan sólo a la exhibición de la obra, sino a la escena de creación en sí misma, al momento justo de autoexposición.

Pero la sobreexposición en autores como Bellatin ya no es sólo de las circunstancias de elaboración del producto artístico, sino que encontramos también una sobreexposición de la “vida privada”. Bellatin pertenece a un grupo de escritores contemporáneos que hacen uso de las redes sociales y otros mecanismos de difusión para constantemente publicar información relacionada con el desarrollo de su práctica literaria. El “perfil” –para usar el término propio de las redes sociales- de este autor se construye principalmente a partir de álbumes fotográficos, crónicas y archivos de fácil acceso. La exhibición permanente de los procesos de elaboración de sus libros, las experiencias personales con la escritura, las entrevistas, las fotos, las ediciones y demás, constituyen un archivo, cada vez más consultado por sus lectores que empiezan a experimentar el establecimiento de una contigüidad entre el material de las historias y el performance del quehacer de escritura:

Resulta evidente que una de las peculiaridades de la literatura de estos años es la propensión, entre narradores, a publicar memorias, autobiografías, opiniones personales. Pero lo verdaderamente curioso es la frecuencia con que se escriben y publican libros donde las maneras de dirigirse a nosotros, lectores –maneras que solemos asociar con la tradición de la novela– se mezclan en proporciones variables, con las maneras de la confesión, la revelación de las circunstancias personales, los gestos y disfraces del gran teatro de la presentación de sí mismo, la enumeración abierta de las propias, prosaicas opiniones. (*Estéticas de Laboratorio* 29)

Como señala Reinaldo Laddaga en la cita anterior, llama particularmente la atención el hecho de que la sobre-exposición a la que me refiero no atañe simplemente a los eventos relacionados con la creación misma, sino que involucra las dinámicas de revelación de sí. Sabemos que Bellatin emplea constantemente los eventos de su propia vida como material de escritura. Sus libros están casi todos signados por el discurso autobiográfico y, dado que tenemos acceso a una cantidad de documentos gráficos y filmicos en archivos públicos de vidas privadas como aquellos de las redes sociales, empezamos a tener la sensación de que no estamos leyendo una obra sino asistiendo al registro de ocurrencia de una vida. Así, se crea la sensación de vecindad entre distintos órdenes y tiene lugar un *agenciamiento*, tomando el término de Deleuze para referirse a las relaciones de contigüidad que entre distintas materialidades crean una conexión entre el texto escrito y su supuesta exterioridad, de manera que “ya no hay tripartición entre un



campo de realidad, el mundo, un campo de representación, el libro y un campo de subjetividad, el autor”. (*Mesetas* 27)

A mi juicio, nada caracteriza el estado del dominio de las artes en el presente tanto como la frecuencia con que allí tienen lugar escenas semejantes. Un artista se expone, pero no pretende que lo que exhibe sea su definitiva desnudez. Sabe que todos sospechamos que eso no es posible. Tampoco se expone en un trance cualquiera de su vida: un artista se expone en el curso de realizar una operación sobre sí mismo. Lo que nos muestra no es tanto “la vida (o su vida) como es”, sino una fase de la vida (o de su vida) que se despliega en condiciones controladas. (*Estéticas de laboratorio*, 16)

Existe pues una tendencia en las artes contemporáneas a difundir los procesos de elaboración de las obras, así como las operaciones que se realizan sobre el propio cuerpo y las circunstancias vitales. De acuerdo también a Laddaga, esta tendencia va de la mano con un cambio social pues esta sociedad que denomina, citando a Tompson, “sociedad de la revelación de sí”<sup>20</sup> está cada vez más influida por el saber científico, particularmente

---

<sup>20</sup> “Estas sociedades se han estado volviendo territorios de despliegue de formas de comunicación particulares. Estas son sociedades de personas que sostienen un discurso constante sobre sí mismas, sea porque así lo exigen las instituciones con las que se encuentran y que demandan la producción constante de cartas de presentación, de proyectos, de formularios donde las personas son instadas a tematizarse, sea porque en situaciones más íntimas las negociaciones que tienen lugar con amantes, padres, hijos,

de las formas de psicofarmacología que proponen “una serie de modelos según los cuales el individuo se concibe a sí mismo como modificable” (13). De modo que quien exhibe una faceta de sí está mostrando su persona en proceso, su *pro-yecto*. No se trata pues de la idea de la exhibición directa del individuo-autor, en sus condiciones “reales”, esto es, externas a la ficción. La idea misma de esa exterioridad del relato es ya una débil creencia, partimos de una conceptualización contemporánea de la figura misma del “yo”, por la que el artista no pretende tampoco defender la existencia de una suerte de identidad esencial, propia de una instancia libre de invención:

Es que sabemos que no hay tal cosa como un yo rotundo, externo a las maniobras por las cuales se pone en escena para otros y también para sí mismo: yo me constituyo (“yo” se constituye), como puedo, con los materiales que encuentro y las resistencias que poseo, en el panorama cambiante donde estoy y donde aparecen súbitas personas, cuyas expectativas e intenciones quisiera (pero no consigo) acabar de adivinar.

Yo me constituyo al exhibirme. (*Estéticas de Laboratorio*, 44)

---

hermanos, amigos, incluso profesores o estudiantes, suponen la predisposición a someter sistemáticamente a juicio y evaluación comunes las propias asunciones. Las sociedades más o menos ricas del presente (o las regiones menos pobres de las sociedades pobres), dice John Tompson, son sociedades del “self-disclosure”, de la revelación de sí en condiciones particulares” (205)

Ya Roland Barthes había mencionado en *La preparación de la novela* la dinámica según la cual la presencia del “yo-escritor” en la literatura contemporánea se relaciona mucho menos con una antigua noción de origen del texto que con lo que él mismo llama: “una dialéctica propia de la literatura (y me parece que tiene futuro) que hace que el sujeto pueda ofrecerse como creación; el arte puede ponerse en la fabricación misma del individuo; el hombre se opone menos a la obra si hace de sí mismo una obra.” (230). Así, la exhibición constante de las circunstancias de una subjetividad de autor tiene mucho menos que ver con cercar la construcción de sentido de un texto a una instancia referencial representada por la presencia física e histórica del escritor que con la posibilidad de extender el proyecto de elaboración literaria al diseño de la personalidad enunciante. No hablamos ya del autor como un *afuera de la ficción* que rompe la independencia del lector o la autarquía del texto; hablamos del autor como otra instancia de construcción, en cierto sentido, hablamos del autor como el límite en que efectivamente se doblan los límites de la ficción.

Paradójicamente, el mismo Roland Barthes que impulsara la desaparición de la figura de autor en su ensayo sobre “La muerte del autor” regresa a su postulado en su último seminario sobre literatura para proponer lo que él mismo llamó un “retorno del autor” en tanto una forma de conceptualizar la dinámica de la escritura literaria vista como *pro-yecto* que involucra ya no sólo la producción de un texto sino la construcción de una vida:

[E]l retorno del autor del que quiero hablar es algo para observar hoy mismo...

El movimiento sería el siguiente: en la medida en que cierta modernidad (de los años 60) retomó a Mallarmé y su relación con la literatura, hubo una tendencia a borrar el autor de la literatura en beneficio del texto, ya sea como puro proceso de enunciación física y psicológica (texto de tipo Artaud), ya sea en el plano teórico, como estructura trascendente al autor, período muy activo del estructuralismo literario, de la semiología: yo mismo, como señal de lo que digo, escribí en ese momento un artículo cuyo título resume la tendencia: “La muerte del autor” (275).

Barthes regresa a los postulados de los años sesenta para registrar un cambio en la construcción del imaginario del “yo” y proponer una noción de la literatura que se ajuste a ese giro. El reconocimiento de una función autoral que está en constante transformación es esencial para la construcción de una noción de la literatura como *pro-yecto*, a la que ya me he referido ya antes y que supone que el quehacer literario no se limite a la creación textual, sino que se extienda al proceso completo de elaboración: desde el deseo mismo de la escritura hasta el registro amplio del procedimiento, no necesariamente resuelto en escritura. Barthes propone una relación intrínseca entre la noción contemporánea del “yo” y una noción de obra como *pro-yecto*, donde el diseño de una escritura es también, y sobre todo, el diseño de una práctica y de una vida misma pues: “existe un yo que es proyección, ese que queda por escrito, indefectiblemente ya ficcionalizado, reificado, diríamos” (295). La “preparación de una novela”, es, entonces, no simplemente un

proyecto de novela, sino la reforma de una vida, que se dispone a ser moldeada a propósito del diseño de una práctica de escritura.

Del mismo modo, la novela como *pro-yecto* no es, necesariamente, algo que *deba hacerse*, se trata de la pulsión que determina un ejercicio de la subjetividad que se realiza en el deseo de escribir. Recordemos que, como señala Barthes, toda escritura parte de un deseo imposible, que es el de comunicarse “enteramente”, la urgencia inconclusa que sostiene toda pulsión de escritura (225). En este esquema la literatura siempre “está en falta”, de allí que la poética del *pro-yecto* dependa justamente de operar un distanciamiento entre lo Barthes llama en su texto “el escribir” y la escritura misma. La diferencia estriba en que la escritura tiende a un objeto, que antes hemos llamado un producto, pero el escribir “supone un sentimiento absoluto que no se termina con la obra sino que la recomienza” (211). El *escribir* constituye la base de la lógica del *pro-yecto* que es la noción de *libro total* que precede y sucede a la escritura, se prolonga más allá de la letra y se alimenta de esa suerte de exceso que es la historia irrecuperable. Lo que Barthes prefigura aquí es una noción de lo literario donde el procedimiento existe en independencia del resultado y donde es posible pensar la formulación paradójica de que *escribir* pueda ser un verbo intransitivo:

Con respecto a la tendencia, el objeto pasa a segundo plano, no es fundador de una categoría, de una Moral; el deseo está separado del objeto y, por tanto, de la procreación, de la especie vs. consideración del objeto introduce normas más numerosas, clasificación, exclusiones – Según

parece –es lo que quiero indicar ahora- *Escribir* ha estado al principio integrado a un Deseo del Objeto (escribir determinada cosa), pero en cierto momento hubo una ruptura, una separación; el Objeto se ha convertido en secundario en beneficio de la Tendencia: *escribir algo – escribir*, y punto, con el intermediario de escribir cosas. (201)

En la obra de Mario Bellatin, lo que llamamos la poética del *pro-yecto* tiene una clara manifestación en el giro hacia el procedimiento del que he hablado en el primer capítulo. Por una parte, por la modificación de las circunstancias de elaboración de una práctica literaria en que el artista se involucra creativa y reflexivamente en aspectos de la producción literaria que están más allá de la pura labor de escritura e involucran momentos del práctica tradicionalmente destinados a otros actores. En el re-diseño de la práctica se involucra el diseño de la vida, al menos de esa porción formulada bajo la noción de actor-gestor-autor que se exhibe en condiciones controladas. Por otra parte, las condiciones de desarrollo de ese experimento que es el *libro-total* de Mario Bellatin, supone un ejercicio de continuidad entre distintas materialidades: la de la escritura, la plástica, las acciones, el lenguaje “extra-libro” y el cuerpo mismo del autor. En esta sucesión de contigüidades, el libro aparece como símbolo de una materialidad extendida y el acto de *escribir* como una realización que no se resuelve necesariamente en palabras.

De allí que se perfile la realización última de esta posibilidad que es la ilusión bellatinesca de *escribir sin escribir*, una actividad que es como el Tao, el “camino sin resultado”, como anotaba Barthes para un futuro de la literatura: “El Tao es a la vez el

camino y el final de recorrido, el método y la realización. Apenas se está en el camino, ya se lo ha recorrido). Tao: lo importante es el camino, el encaminamiento, no lo que se encuentra al término- la búsqueda del Fantasma ya es un relato -..." (*La Preparación de la novela 57*)

### Capítulo tres: la escritura como huella

No es posible terminar este estudio sin hacer referencia a la presencia de la fotografía en la obra de Mario Bellatin y a las implicaciones que los usos de la misma tienen para una comprensión de su obra. El trabajo de este autor realiza un recorrido por distintos usos del medio fotográfico para explorar las posibilidades del encuentro entre los regímenes de imagen y palabra. Considero que existen tres formas fundamentales de expresión de esta relación entre literatura y fotografía en Bellatin, donde la fotografía se convierte en el prototipo de una poética de escritura que hace de la tensión entre ocultamiento y develación la condición de posibilidad para liberar la fuerza expresiva de todo lenguaje

En primer lugar, la fotografía aparece en la obra de Mario Bellatin para asistir una reflexión sobre los límites de la representación. La foto participa en el proceso de develar el estatuto precario de los límites entre ficción y realidad basados en una clasificación de las formas. Bellatin recoge algunos usos asociados al prestigio demostrativo de la fotografía para carnavalizarlos en sus ficciones y construir la idea del movimiento entre formaciones y de-formaciones como formula de apertura para cuerpo, imagen y palabra.

En segunda instancia, encontramos los usos del *fuera de campo* del dispositivo fotográfico en Bellatin, esto es, regresando a esta noción que hemos definido en el primer capítulo, observamos ahora el uso específico de estrategias de la práctica fotográfica para liberar posibilidades de la creación literaria. Dentro de estos usos, que llamaremos



protéticos, se encuentran, además del empleo del prestigio científico de la foto, la función de los procedimientos fotográficos para inducir escritura y para intentar formas para contar historias que no están basadas en la narración verbal.

Finalmente, la fotografía dentro de la obra de Mario Bellatin se convierte en el prototipo por excelencia de la *posibilidad de escribir sin palabras*. Dicho medio visual provee un marco para la construcción de una metáfora de la producción artística basada en el vacío. Bellatin toma el caso de la fotografía para postular escenas de creación en las que los *procedimientos* reemplazan por completo el lugar de los resultados. De la posibilidad de institución del vacío como principio y fin de una experiencia artística, nuestro autor desprende una escena para pensar una literatura posible tan sólo en el gesto de elaboración y en la potencia que permanece como tal.

### ***Una nariz de ficción***

*Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) es la biografía de un autor japonés, escrita por un supuesto investigador literario que se ha dado a la tarea de recuperar y poner en contexto la obra artística de ese escritor. La biografía condensa los aspectos más importantes de la vida del escritor y los conecta con el desarrollo de su propuesta artística. Sin embargo, a diferencia de una biografía convencional, ésta tiene la función ya no sólo de relatar la existencia de Nagaoka sino que además se propone probarla.

Tanto el archivo de fotos como los cuentos que sirven de apéndice al libro (un relato japonés, anónimo de comienzos del siglo XIII titulado “La nariz” y el cuento bajo el mismo título del escritor japonés Rynosuke Akutagawa) laboran por rastrear evidencia de la presencia del autor en lugares públicos ya que, aclara el investigador, hubo quienes no lograron conciliar la particularidad física de Nagaoka, su descomunal nariz, con la imagen de un persona real. A esta sospecha de irrealidad se suma el que, aún cuando se dice que Nagaoka hizo valiosos aportes a la tradición literaria de su país, el más notable, la creación de la técnica artística llamada “fotografía narrativa” (31), es poco lo que se conserva de su obra hoy día. Su teoría literaria más importante, descrita en el libro *Foto y Palabra*, publicado en traducción al inglés (Editorial Life, 1953) y en español en (Espasa-Calpe, 1960), según datos del investigador, (14) no es reconocida entre los círculos intelectuales.

Fue por causa de estas sospechas sobre la veracidad de la existencia de Shiki Nagaoka que su hermana decidió alterar el único retrato conocido del autor pues pensó que rasgando la estridente nariz borraría también la fuente de irrealidad del rostro del hermano (4). Trastornando la foto, Etsuko pretendía acercar la imagen de Nagaoka a una visión normativa del cuerpo. Así, este retrato se presta para asistir una transición entre el espacio de realidad y ficción a partir de la manipulación de las formas, el retrato es el límite donde se pone de manifiesto la convivencia de niveles de representación en el borde de un cuerpo amorfo.

El tratamiento del cuerpo anómalo en la obra de Mario Bellatin ha sido considerado por críticos como Diana Palaverschi: “el aporte más original de Bellatin a las

letras” (Palaverschi, *Obra Reunida*, 11). Lo anómalo es un tema en este autor y es además un régimen para articular la idea de cuerpo como lugar de transformación de la experiencia literaria. Existe una obsesión por la representación de cuerpos extremos: enfermos, incompletos o amorfos, realidades físicas que son las encargadas de desatar un dominio de leyes alternas, que se despliegan en espacios autónomos. *Perros héroes*, *Poeta Ciego* y *Biografía ilustrada de Mishima*, por ejemplo, tienen como protagonistas a seres con alguna diferencia corporal que les marca. *El Gran Vidrio*, *Shiki Nagaoka* y *Flores*, entre otros títulos, se ocupan de personajes cuya experiencia está determinada por formas físicas extremas que determinan su profesión o forma de vida, *Efecto invernadero* y *Salón de belleza* son ambas historias de seres agónicos.

La experiencia del cuerpo en el límite es constitutiva para las ficciones de Mario Bellatin, ésta sienta las bases para la consolidación de un universo “otro”, “estos cuerpos son desarticulados y su condición de entes extra-ordinarios tiene la capacidad de poner en movimiento todo un proceso de des-articulación textual y social” (Palaverschi, 11). Los seres anómalos se corresponden aquí con la conformación de universos autocontenidos que alojan sus historias, casi siempre ubicadas en espacios cerrados y auto regulados: hospicios, teatros, monasterios, templos, escuelas o talleres de raros oficios. Son universos alternos, dominios de lo otro, ante cuyas puertas se suspenden las leyes habituales.

Pero los cuerpos anómalos en Bellatin no son de una única naturaleza, es posible identificar al menos tres imágenes frecuentes de los mismos: los cuerpos inusuales, que en Bellatin construyen la idea de ficción como exceso; los cuerpos enfermos o en proceso

de disminución y los cuerpos prostéticos, una categoría particularmente importante, pues estos instalan el vacío como condición de posibilidad y son por eso una de las más claras metáforas de la elipsis como rasgo constitutivo de la poética de escritura de Bellatin.

El cuerpo inusual aparece en primer lugar como un elemento que hace las veces de detonador del relato, la corporalidad extrema se identifica con lo que en “El castillo de Barbazul: el caso de Mario Bellatin” Ariel Schettini llama: la condición de “novela en-el-cuerpo” (72). Lo anómalo aparece siempre ligado a una demanda de escritura, que a la manera de una cicatriz, ata un cuerpo a la inscripción de un acontecimiento. La mayor parte de estos relatos de Bellatin sobre cuerpos anómalos se desprende de la observación de lo que los personajes “hacen con su “condición” y de cómo la rareza es parte de su integración a una comunidad postulada en la narración (la familia, la casa, el barrio, la ciudadela)” (Schettini, 73). *Shiki Nagaoka* constituye un claro ejemplo de este asunto, la historia del escritor y del desarrollo de esta poética se entremezcla todo el tiempo con el relato de la aparatosa cotidianidad de Nagaoka para quien tomarse la sopa representaba ya una proeza de gran despliegue, que requería la presencia de un monje ayudante que le sostuviera la nariz (12).

Ahora bien, es interesante el hecho de que la recuperación biográfica de este escritor japonés esté anclada en una contradicción esencial: se requiere de una compilación de pruebas físicas para demostrar la existencia del autor, pero es necesario excluir de entre éstas la fotografía del cuerpo del autor. El motivo es que las pruebas fotográficas de la existencia de Nagaoka contribuirían a ficcionalizar aún más su figura,

pues el temor de su hermana se basa en que por encima del relato de la evidencia fotográfica se imponga una retórica de la fotografía de la tradición del cuerpo anómalo como espectáculo.

La tradición del *freak show*, especialmente popular a finales del Siglo XIX en Estados Unidos está fundada en ese exceso que Silvia Molloy llama en su artículo “La política de la pose” la típica “lujuria de ver” del XIX donde: “Todo apela a la vista y todo se espectaculariza: se exhiben nacionalidades en las exposiciones universales, se exhiben nacionalismo en las grandes paradas, se exhiben enfermedades en los grandes hospitales” (130). José Martí había detallado ya este mundo en su crónica *Coney Island* (1881) donde visitó un museo de curiosidades para descubrir: “monstruos humanos, peces extravagantes, mujeres barbudas y enanos melancólicos” a través de los cuales, decía, lograba manifestarse la voracidad y el carácter “pomposo” de la sociedad americana de la época. Esa misma galería de curiosidades de Nueva York reaparece en autores como Juan José Tablada y más recientemente en el trabajo del escritor Antonio Orlando Ruiz Rodríguez con su novela *Chiquita* (2008), textos que recogen una tradición así descrita por Susan Antebi en *Carnal Inscriptions* (2009):

The freak show of the late nineteenth century also provided a mainstream public access to the unfamiliar, through a tantalizing mode of “truth-telling”, one that also implied a shifting of what would pass for the truth. This history suggests the ongoing significance of corporeal difference in

spectacle and related modes of representation, as inseparable from ambivalent truth-value. (147)

La institución de lo anómalo como espectáculo depende del simultáneo reconocimiento de lo real como constructo de límites restrictivos. El cuerpo extraño está siempre en riesgo de irrealidad, de allí su condición espectacular, pues dialoga con una noción previamente estandarizada de lo humano. Pero dichos límites se encuentran asociados a una clasificación de las formas tras la cual operan siempre sentidos culturales. El poder de la clasificación depende en gran parte de una noción bien delineada de los límites entre unos y otros cuerpos, lo que determina el carácter desestabilizador de aquellas ficciones donde el personaje se ubica en el umbral justo entre unas y otras formas:

La anomalía o lo anómalo abre una brecha entre los modos habituales de representar, y sobre lo que se considera representable. Lo anómalo, más que un límite en los sistemas de representación, es lo que insiste en ese límite mismo para ser representado, el acontecimiento que, al poseer un plus inabarcable de sentido, no puede sino aludir a los sistemas dominantes o hegemónicos de representación, a los que necesariamente supone. (Panesi, 8)

La historia del retrato de Nagaoka propone hacer del texto el lugar donde los límites rígidos de esta división de las formas puedan rendirse. Lo anómalo resulta siendo la forma de apertura para la observación del carácter transicional de los límites entre realidades. Ese límite impuesto dentro de lo real mismo obedece a la idea de que existe una categoría de la normatividad que tiene la forma como límite. A Bellatín le interesa contraponer la de-formación a esa normatividad, pero más que nada le interesa la posibilidad que instaure el tornar esa deformación en vacío para así desatar la potencialidad del ocultamiento. Bellatín explota la lujuria de ver en el vacío que es capaz de instaurar el retrato de Nagaoka, las posibilidades de representación del texto se multiplican en el espacio obliterado de su nariz, aquello que Panesi llama “el plus inabarcable de sentido”. El vacío que cubre el rostro es el punto justo donde los límites del cuerpo se confunden con los del texto, ambos prolongados ya en una frontera imprecisa.

Vale la pena señalar que además de constituir un espacio de apertura en la obra de Bellatín, el cuerpo anómalo constituye también una función de acotamiento para cercar el universo literario de Bellatín dentro de territorios autoregulados. En ese sentido, Bellatín recoge ya no sólo la tradición de lo raro como espectáculo sino también de lo raro como generador de mundos alternos que se establecen entre las brechas de los espacios normalizados. Uno de los territorios comúnmente asociados a la representación de la diferencia corporal es el confinamiento de lo proscrito y lo marginal en sus diversas manifestaciones. Manicomios, asilos, leprosorios, prostíbulos o habitaciones clausuradas, entre otros, son algunos de los parajes a los que suele enviarse a esos seres, como una

suerte de fondo de lo real. Un ejemplo de texto que recoge la tradición de representación del cuerpo anómalo en espacios marginales es *El infarto del alma* (1994) de la escritora chilena Diamela Eltit<sup>21</sup> un libro que, al igual que *Jacobo el Mutante o Shiki Nagaoka* realiza una colaboración fotográfico-literaria.

Si bien los cuerpos extremos en la obra de Bellatin suelen ubicarse en espacios clausurados y comúnmente separados de lo social: monasterios encumbrados, comunidades aisladas o edificios secretos que en el centro de las ciudades alojan sectas clandestinas o escuelas de raros oficios; la clandestinidad de estos espacios sirve a un proceso de ritualización y no de marginalización. En dichos lugares las reglas son también singulares, no están sujetas a la normatividad de las sociedades estándar y por eso no pertenecen a la marginalidad sino a la suspensión ritual del teatro.

Estos ambientes confinados de Bellatin no están dentro o fuera de lo social, son sociedades secretas, universos propios donde se suspenden las leyes exteriores y opera un sistema de valores y normas independiente. En *La escuela del dolor humano de Sechuán*, por ejemplo, el sacrificio de niños es un acto obligatorio y bien visto. En *Lecciones para*

---

<sup>21</sup> *El Infarto del alma* está compuesto por una serie de fotografías de la artista chilena Paz Errazuriz, tomadas a parejas de enfermos del hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo en Chile. Las fotos están acompañadas por textos de Eltit, algunos de los cuales describen la visita al psiquiátrico, otros que son reflexiones abstractas sobre la subjetividad en la experiencia del cuerpo que regresa de lo invisible. Los textos giran alrededor del tema del descubrimiento del amor en los rostros alterados por la enfermedad y los fármacos. Las fotografías son el elemento propiamente documental del libro pero además, afirma Eltit: “prueban, aún frente a ellos mismos, que están vivos, que después de todo conservan un pedacito de ser” (El Infarto, 8); es decir, las fotos asisten el proceso de re-animación de esos cuerpos a partir de los retratos de pareja, encargados de asistir el reconocimiento de lo humano en esas formas. La exposición fotográfica de alguna forma restaura la separación impuesta por el espacio confinado. Considero que existe campo de estudio promisorio aún poco explorado en la observación de puntos de encuentro y contraste entre las obras de Bellatin y Eltit.



*una liebre muerta*, las mujeres interesadas en adoptar niños huérfanos acuden al hospicio y allí prefieren sobre otros a los gemelos que carecen de las cuatro extremidades. En “La verdadera enfermedad de Sheika” (relato incluido en *El Gran Vidrio*) un personaje acosado por una enfermedad incurable y contagiosa es venerado en su comunidad donde se le considera un mártir del sufismo. Las enfermedades incurables y las particularidades físicas son el motivo de adoración alrededor del cual se organiza la secta del Poeta Ciego, sobre la que trata del libro del mismo nombre.

Ahora bien, todas las escenas de confinamiento culminan en el establecimiento de un círculo ritual en el que las formas de anomalía son rectoras. En “El problema Bellatin”, Alan Pauls señala que “el gran objeto de las ficciones de Bellatin es el ritual, y los rituales suceden y se cuentan siempre en presente”(3). Dicho presente se plantea como el tiempo de la libertad: en el momento en que se inicia un ritual, los sentidos y las relaciones que le preceden se suspenden por el tiempo que dura la performance, de modo que la escena queda sujeta a sus propias reglas, contenida en sus propios valores y especificaciones.

*Poeta Ciego* quizás sea el libro que con más claridad aborda la formulación de un universo interno, auto-regulado por principios de lo anómalo. La historia se desarrolla alrededor de una secta que considera sagrados los lunares enormes, en especial los que cubren grandes partes visibles del cuerpo, preferiblemente el rostro. Otros defectos físicos son también altamente apreciados por el grupo, entre estos, por supuesto, la ceguera que permite al poeta convertirse en líder del grupo. La secta, cuyos miembros se ven envueltos en una serie de eventos que conducen a la fatalidad, se convierte en

escenario para exponer la idea de sacralidad del cuerpo anómalo. Es como si al no poder ser asimilada por una noción cultural normativa del cuerpo, la deformidad obligara a una apertura de espacios físicos y textuales alternos. Mientras en José Donoso o Diamela Eltit los enanos y los hermafroditas, entre otros cuerpos extremos, se destinan a lugares ocultos: prostíbulos o habitaciones secretas que son resquicios marginales de una superestructura social, en Bellatín los lugares de lo anómalo se caracterizan por el alto valor que les otorga su filiación con lo sagrado, no son espacios marginales porque no dialogan con ninguna superestructura social.

Por otra parte, el establecimiento de un espacio ritual está relacionado con la idea de la escuela como símbolo de una pequeña organización social, tema presente en este autor que ha sido mencionado ya en el primer capítulo, a propósito de algunos de sus performances. La escuela aparece nuevamente como fórmula de iniciación ritual y de establecimiento de comunidades autoreguladas, supeditadas siempre a rituales que necesitan ser establecidos y practicados. Así, por ejemplo, el libro que contiene los principios y saberes que rigen la secta del Poeta Ciego, titulado “Cuadernillo de las cosas difíciles de explicar” recoge los relatos que explican la relación directa entre los lunares y los astros y cuenta, entre otras cosas, el modo en que estos deben tratarse y cuidarse, por ejemplo, alejándolos siempre del agua o los lugares húmedos: “el aseo de una persona con un lunar significativo iba totalmente en contra de su naturaleza” (150). Encontramos además un personaje llamado el Pedagogo Boris, que es quien se encarga de iniciar a los seguidores del Poeta Ciego en los principios del libro y les enseña, por ejemplo, que las personas afectadas por enfermedades transmisibles deben ser consideradas superiores por

su capacidad de contagiar a los demás” (150). En todo los casos se trata de la aplicación de creencias y valores que precisan de un determinado proceso de iniciación para ser reconocidas y practicadas, esto es, que están atados al establecimiento de una comunidad particular.

A propósito de la enfermedad, vale la pena resaltar que los cuerpos moribundos, el segundo de los tipos comunes de corporalidad extrema que hemos identificado en el universo Bellatin, reciben casi siempre en su obra un estatuto sagrado. En *Efecto invernadero*, la segunda novela publicada por el autor, encontramos una historia que gira alrededor de los últimos días de agonía de un personaje llamado Antonio. La enfermedad que padece, descrita con las características que suelen identificar los padecimientos del SIDA, no recibe nunca un nombre específico pero se define como una plaga que ataca al personaje de forma similar a la que experimentarán los protagonistas de *Salón de belleza*. Se trata además de una de las novelas en un restringido espacio de acción pues todo tiene lugar en la habitación de Antonio, quien ha regresado para morir en su ciudad natal (cuyo nombre tampoco se revela) después de un largo periodo fuera.

Durante sus últimos días, ya confinado en su habitación, Antonio recibe las visitas de los más allegados: la Amiga, la Madre, el Amante o la Protegida. La narración cubre el tiempo entre el momento inicial en que el protagonista descubre ante el espejo su cuerpo consumido por la enfermedad y los días inmediatamente posteriores a su muerte. Toda la acción tiene lugar alrededor del cuarto de Antonio, pero desde allí se hace mención a eventos del pasado que permiten conocer la relación entre los personajes, así descubrimos que el Amante tiene celos de la Amiga, quien a su vez sostiene una intensa

relación con una mujer conocida como la Pianista. Es así también que logramos conocer parte del pasado convulso entre Antonio y la Madre, quien hace tiempo había roto relaciones con su hijo y que vive, para cuando éste regresa para morir, con una joven conocida como la Protegida. El punto de encuentro entre los actores es la habitación de Antonio, donde la muerte inminente es preparada como una ceremonia que tiene como centro un cuerpo que desde el inicio se presenta como una suerte de objeto estético: “Finalmente volvió, enfermo y cansado, a su lugar de nacimiento, donde se instaló en una pequeña casa de madera construida al borde de un acantilado con un mar furibundo. Reconoció entonces allí que una muerte en medio de tal belleza podía ser la clave que tanto buscó.” (62)

En esta novela la enfermedad actúa como una suerte de ordenamiento a propósito del cual se ponen en suspenso todas las normas y narrativas externas a su territorio de acción, aquí representando por la habitación. Desde el momento en que el personaje descubre su cuerpo transfigurado en la primera escena de la novela nos ubicamos en un espacio que está más allá de lo humano. El tipo de padecimiento del personaje certifica esa suspensión de normas y leyes pues, como afirma Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas* (2003), no son siempre las enfermedades letales las que más alteran el orden, sino aquellas cuya sintomatología es altamente deshumanizante por la transformación que operan en la apariencia física (60). El cuerpo enfermo y anómalo se regodea en su condición de ser desarticulado de lo social y establece un pacto de aislamiento que duplica el carácter de las ficciones bellatinesca que suspenden las normas externas para instaurar un dominio propio.

La sublimación del cuerpo moribundo reaparece en *Salón de belleza* como tema principal. El texto narra la historia de un peluquero que decide convertir su salón en un hospicio al que las víctimas de una peste, que aquí no sabe nombrarse, acuden para morir. En la novela nada sucede fuera de ese lugar y nada transgrede las leyes del espacio físico del salón que poco a poco se va cerrando al mundo. El final de la narración coincide con la disolución inminente del espacio en que los eventos han tenido lugar. El peluquero, que en un principio dividía el espacio de la casa entre el salón y el hospicio, termina dedicando todo el local a la atención de un número cada vez mayor de moribundos. Aún a pesar de las necesidades apremiantes, se niega terminantemente a recibir ayuda de los familiares de los enfermos o de cualquier otra fuente, tampoco permite visitantes e impone como condición que todo aquel que se interne deberá dejar atrás su familia y sus posesiones del pasado. El moridero empieza entonces a tener todas las características de una secta secreta regida por códigos inexplicables para quienes no pertenecen a ella. En cierto momento algunas personas que padecen males distintos a la plaga intentan entrar en éste pero son rechazados, otros se contagian intencionalmente para poder internarse en el salón. El hospicio, convertido ya en una suerte de templo, lentamente empieza a reflejar los signos de lo enfermo. Asistimos entonces a la paulatina degradación de un sitio que ha terminado por convertirse en su antítesis: de ser un salón de belleza, territorio normalmente asociado con la búsqueda de pulcritud, pasa a ser el reflejo de la decadencia del cuerpo de los enfermos. Poco a poco los espejos, los estanques de peces y el recibidor de las clientas van exhibiendo trazas de daño y descomposición. Tal deterioro, sin embargo, no incomoda al peluquero, se integra al

paradigma carnavalesco de lo bello en Bellatin. Para el fin de la novela el protagonista, quien sería en esta equivalencia el maestro de la secta, empieza ya a manifestar los primeros signos de la enfermedad.

En el espacio confinado y sacralizado del hospicio un mundo inicia y termina, allí Bellatin crea un juego de círculos concéntricos donde la ficción esta siempre volcándose sobre sí, antes que sobre el reflejo de alguna realidad. Pensemos entonces en aquellas palabras con las que inicia *Underwood portátil*: “Recuerdo esa imagen. La primera que me llevó a escribir el libro *Salón de belleza*. Peces atrapados en un acuario, suspendidos en un espacio artificial que poco tiene que ver con el entorno donde la pecera está colocada” (2). La constitución de un mundo está determinada por la puesta en marcha de una función de aislamiento, que hace posible la naturaleza del universo auto contenido: “un texto donde todo ocurriera en una dimensión cerrada que sirviera para narrar un universo completo. Las peceras vendrían a constituir el encierro del encierro” (10). En el universo del salón, el cuerpo en su condición extrema es el que asiste ese viaje hacia otras formas de habitar y nombrar el mismo mundo. Como anota Sergio Delgado en su artículo “Estética, política y la sensación de muerte en *Salón de belleza*”, dicha novela plantea un antecedente para la conformación de un paradigma estético en Bellatin que reactiva la función del cuerpo dentro del proceso de percepción (72). En palabras de Delgado: “Bellatin plasma en sus relatos la sensibilidad propia para reconocer y habitar los cuerpos físicos y los corpus literarios desarticulados que pueblan nuestro panorama actual” (72).

Lo anómalo diluye la percepción automatizada y plantea al cuerpo como plataforma para conformación de posibilidades *otras* de relación, las que exigen y

convocan formas de representación no habituales. La ficción bellatinesca se basaría entonces en corresponder un estado del cuerpo, donde la anomalía es una función de ruptura y apertura a un mismo tiempo, y es también el signo de un universo literario marcado por la transformación. El cuerpo anómalo se propone como condición de posibilidad para la renovación de las rutas, así de la vida como del arte: “En todo los “casos” de Bellatin la monstruosidad y el “defecto” son siempre constitutivos de las posibilidades vitales y productivas del personaje y de las posibilidades narrativas de la novela.” (Schettini, 72).

En un artículo titulado “Mario Bellatin, un escritor clínico”, Graciela Goldchluk llama la atención sobre la presencia de una raza particular de perros en la obra de este autor, donde encontramos de forma permanente el Xoloitzcuintle, una especie prehispánica cuyo nombre quiere decir “perro monstruo” (84). Para Goldchluk, el encuentro con ese animal marca una ruta simbólica en el desarrollo del trabajo de Mario Bellatin, siempre atento al encuentro de nuevas formas para su escritura. La crítica argentina relata una historia de encuentro de Bellatin con distintos perros, que no conserva por distintas razones. La historia de esas adopciones, tal y cómo le ha sido comunicada a ella a través de conversaciones personales, se nos cuenta por fragmentos de las mismas que se incluyen en el artículo, como transcripciones de una entrevista informal. Goldchluk compara la búsqueda del perro con la búsqueda de una forma, que no es otra que la anomalía, un ciclo que se cierra de acuerdo a la crítica argentina en un aparte llamado “El Contrato”, símbolo de encuentro y compromiso donde: “Bellatin anuncia que ha firmado un contrato con una editorial en Oaxaca, en donde exige un

Xoloitzcuintle macho como parte de pago por su texto *La jornada de la mona y el paciente*. La ceremonia de este modo, queda completa”. (92)

De acuerdo a Goldchluk, el recorrido hacia el Xoloitzcuintle representa la búsqueda literaria de Mario Bellatin por encontrar una forma que en lugar de limitar las posibilidades de representación tenga la posibilidad de ampliarlas. La única forma capaz de instaurar esa posibilidad es una en constante tránsito, no una de-formación sino una no-forma, la entidad en constante transformación, como el perro-monstruo, que Bellatin llama en *El Gran Vidrio* “el perro que no es perro” (113) y con cuya llegada se inicia en dicho libro, y quizás en la obra de este autor en general, una gran fiesta.

Finalmente, en *Biografía ilustrada de Mishima* encontramos un ejemplo del tercer tipo de cuerpo anómalo que hemos anunciado, esto es, el cuerpo prostético, donde el vacío es condición de posibilidad. Mishima, el escritor póstumo que protagoniza este libro, se encuentra inconforme con las opciones disponibles para la elaboración de una cabeza profesional que le permita suplir el vacío dejado por la decapitación, la ortopedia tradicional no le ha proveído una salida ya que “en ese ámbito, por lo general, en lugar de resaltar lo falso se trataba de esconderlo” (45). El personaje decide entonces, convocar un artista plástico para que le construya una prótesis apropiada: “imaginaba la construcción de aquella parte de su cuerpo como una *acción abierta*, que lograra hacer del agujero algo así como una *jardín público*” (46). Estableciendo una continuidad con su personaje, Mario Bellatin convocó en el año 2010 un grupo de artistas para la construcción de treinta prótesis que el autor llevaría en el lugar del brazo que le falta. Una de esas piezas titulada *Un brazo para Mario*, creada por el artista Aldo Chaparro, ha sido utilizada en



numerosos retratos distribuidos a través de los medios de comunicación y otras han sido empleadas en distintas apariciones públicas de Bellatin. Las piezas tienen en común el que ninguna cumple a cabalidad el propósito de ser un dispositivo para suplir la función del miembro ausente. Se trata de artefactos que subrayan su deseo de no-simulación. Una de estas prótesis, por ejemplo, culmina con un falo en el lugar en que debería estar la mano, otra, en las piernas abiertas de mujer, y un grupo bastante amplio, en garfios inmóviles elaborados con materiales extremadamente frágiles y en proporciones tales que impiden sostener o manipular objetos.

Estas prótesis funcionan como herramientas para hablar una vez más de las fronteras móviles del cuerpo que socavan los límites entre formaciones y de-formaciones, allí, el vacío es una fórmula de apertura, por eso la función prostética no es la de ocultarlo sino la de resaltarlo. En ese sentido, se trata de otro tipo de ortopedia. La prótesis actúa en el límite donde las fronteras entre los cuerpos naturales y artificiales se revelan precarias y, al mismo tiempo, la prótesis se convierte en el símbolo de contigüidad entre cuerpo y escritura, como sugiere David Wills en su libro *Prosthesis* (1995) lo prostético socava la noción de límite en sí misma:

The articulation of one with the other, this leg and that idea, can only be contrived, for instance by means of quotation marks or other diacritical forms, the drawing of distinctions between “prosthesis” and *Prosthesis*, in

other words by effects of writing. But all that functions only because of prosthesis, because the whole never was anywhere, neither in the singular nor in the total because the parts were already detachable, replaceable, because the transfer effect upon which the general is constructed is there at the very beginning, in the nonintegrality of that beginning called prosthesis (Wills 15)

La prótesis es la realidad del cuerpo físico y textual desarticulable, uno que, así como se articula a una pieza mecánica, podría también articularse a otros miembros, materias o máquinas. Una vez se ha desplazado la noción de cuerpo como límite del todo, único y natural, queda abierta la puerta para la materialidad sin confines. El brazo protético de Bellatin actúa precisamente en esa articulación de órdenes entre lo humano y lo mecánico donde la máquina viene, ya no a enmascarar sino a resaltar una ausencia y a instituirlo como fórmula que es condición de posibilidad.

Desde su primera novela *Mujeres de sal* (1986) la experiencia del cuerpo en el límite está presente en el imaginario literario de Bellatin como principio para la transformación artística. El texto nos habla de un hospicio al que somos conducidos para encontrar un taller de elaboración de prótesis: “Allí, ocho recias y rústicas mesas contienen herramientas, moldes, fierros extraños. Este es el lugar donde se realiza el vaciado y el modelado... los artesanos utilizan esas máquinas, esas herramientas, ese horno, para fabricar piernas, brazos, prótesis, corsés; asimismo para construir muletas,

andadores, arneses” (40) En el centro de esta escena encontramos a Andrés Montiel, el artista que protagoniza la novela y quien cada tanto interrumpe el trabajo de los obreros para hacer preguntas sobre su labor.

En este episodio, aparentemente aislado de la novela, se establece ya una alianza constitutiva para el universo literario de Mario Bellatin, esto es, la experiencia del cuerpo en el límite como principio para una búsqueda artística. Sabemos que Andrés Montiel se encuentra en la búsqueda de un camino para su arte. Su presencia en el taller de ortopedia inaugura una ruta que se irá profundizando en el trabajo posterior de Bellatin, donde las formas anómalas y vacías constituyen una condición de posibilidad artística, como se evidencia en la siguiente cita de *Gallinas de madera* (2012), una de su más recientes novelas:

Eso soy, un resto, eso fui, un resto de cuerpo. Yo no estoy en mí sino en el brazo perdido que llevo siempre conmigo. Allí creo que se encuentra habitando la verdadera esencia, en el vacío de lo que nunca existió. Quizá es por eso que he vivido siempre en el eco fantasma del alma faltante. Eso lo descubrí en la noche del horror en la que logré ver por primera vez mi propia escritura inexistente, representada teatralmente en la calle por una suerte de músicos ambulantes. Allí delante de mí- junto a un grupo de personas que se congregaron como yo en mitad de la acera-, descubrí que

todo lo que había creado en la mente no era sino un simulacro del mundo que debería estar viviendo, no yo sino el brazo perdido. (109)

### *Archivos*

*“Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario” (Jorge Luis Borges, Ficciones).*

De regreso al retrato adulterado por la hermana de Shiki Nagaoka es preciso recordar que éste hace parte de un dossier fotográfico más amplio que acompaña a la biografía y en el que se encuentran también algunas fotos de familia y otras que muestran objetos cotidianos como ropa, vasijas, espejos y hasta el exprimidor de nariz de Shiki Nagaoka. También hacen parte de este archivo imágenes de libros o textos en los que de algún modo se lee una referencia al autor japonés: un relato sobre su expulsión del monasterio, los grabados populares de Nagaoka y su sirviente, la estatuilla plástica del “prior Takematsu-Akai” que se reverencia en las zonas montañosas o la imagen de un edificio en el Barrio Latino de París en donde hasta el día de hoy se reúne la sociedad de los “nagaokista”. A esta disímil colección la organiza el centro vacío que es la figura misma de Nagaoka, cuyo rostro se escabulle entre fotos incompletas y otras formas de

ocultamiento que en su voluntad de obliterar al personaje en cuestión llevan hasta el extremo la complicidad entre el archivo y la ausencia que compensan.

De los objetos de Nagaoka: libros, vajillas, zapatos y demás, se nos muestran las fotos en blanco y negro, de manera que todo es convertido a esa misma textura fotográfica, sin que quepa ya otra posibilidad de autenticación que no sea el hecho de que esas piezas hacen parte de un archivo cuya legitimidad es una exterioridad precedente en tanto depende de un acuerdo tácito de percepción. Las piezas del muestrario pierden carácter individual, la imagen más reveladora o la más prescindible lámina abandonada por un supuesto cliente de Nagaoka se equiparan porque cumplen la misma función retórica: señalar hacia un lugar de ocurrencia y hacer las veces de plataforma para alojar la premisa del relato biográfico que afirma que: *esto ha sido*. Es ese el gesto que, sostiene Barthes en *La cámara lúcida*, que define el prestigio de la fotografía: “el nombre del noema de la fotografía será pues “*Esto ha sido*” (121), algo como una certeza de que en la génesis del objeto fotográfico siempre hubo “algo”. Se trata de un prestigio asociado a la contigüidad física entre la foto y su referente, esto es, la condición de huella en la que Roland Barthes hallaba la mayor intensidad de la fotografía como medio: “las imágenes actúan como recordatorio, pero son a su vez «instantáneas» de un tiempo vivido, aunque detenido en ese mismo instante, paralizado en el «esto ha sido»” (Barthes, *Retórica de la imagen* 162).

Como lo anota Lourdes Dávila en su artículo “Burla velada y fotografía en *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*” este libro de Bellatin define sus propios lenguajes de la evidencia: sus notas de archivo, los modos verbales del investigador y, por supuesto, la

fotografía como compromiso referencial. La norma fotográfica, lo que llama Dávila “prótesis retórica” a la que apela el biógrafo de Nagaoka es la de un pacto de aceptación en el que foto y texto se validan mutuamente como prueba:

La aprobación, aún ficticia, de esas fotos, es más bien un comentario sobre el aceptar la normalización de la fotografía como prótesis retórica, la aceptación no es tan sólo de la foto sino del concepto del museo o espacio imaginario de colección de objetos materiales culturales donde habrían quedado guardados los objetos para ser luego expuestos con un fondo uniforme y fotografiados. (Dávila 189)

El archivo, sin embargo, parece que se esfuerza por exhibir su carácter apócrifo, utiliza el mismo principio que las notas críticas o falsos manuscritos de Borges que, instalando un exceso perceptible y colmando el cántaro de los absurdos, ponen de manifiesto que la broma quiere ser descubierta. A la manera de ese artículo en que Pierre Menard analizó la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones y en ese mismo texto constató que tal innovación era improbable; también estas fotografías incurren en una suerte de exceso cómico. Para cuando llegamos a la imagen de la clase de La Escuela de Lenguas Extranjeras en el día de graduación y vemos que un pequeñísimo círculo sobre el rostro de Nagaoka es el único tramo desleído de la foto, ya estamos más que al tanto de

la broma archivística y nos sabemos comprobando el falso archivo de una falsa ocurrencia.

Las formas del discurso que simulan textos críticos o científicos toman ventaja del efecto de autoridad que suponen los procesos de verificación previa con las cuales les asociamos. El tópico clásico del falso archivo tiene aún vigencia en la escritura de Bellatin; sólo que aquello que en Borges se lograba a partir de la inclusión de citas de otros autores y fuentes apócrifas, en esta novela se apoya en la elección de un determinado medio de representación que en sí mismo informa ya un contexto particular de lectura:

Estos signos y textos misteriosos cuyo contenido nunca se revela al lector y que prometen el desciframiento final del sentido representan variaciones sobre el tema de “le manuscrit trouve” que abunda en la literatura postmoderna. Se trata de un recurso metafictivo que en la novela realista se usa para apoyar la veracidad de lo contado y en la postmoderna para socavarlo. Estos manuscritos y objetos “encontrados” abundan en Bellatin: las misteriosas técnicas narrativas sumerias en *Flores*, el texto secreto del libro místico *El cuadernillo de las cosas difíciles de explicar* de *Poeta Ciego* que forma cimientos de una sociedad mística y totalitaria; el ideograma japonés que no existe y que figura en el título de un libro no traducible de Shiki Nagaoka... (Palaverschi, 32)

La fotografía como medio supone ya un cierto pacto de lectura en tanto carga con las huellas de un prestigio asociado a sus posibilidades miméticas. Un análisis particularmente útil para empezar a pensar la singularidad del significante fotográfico frente a otras formas del decir puede encontrarse en el libro de Philippe Dubois *L'Acte photographique* (1983). El texto de Dubois describe una división entre tres tipos de formas de representación que son el Signo, el Símbolo y el Index. Cada una de esas formas está asociada a una cierta legalidad de construcción del sentido, así como a ciertas prácticas. El régimen que corresponde a la fotografía es el del Index en tanto ella no dice algo de algo sino que nada más señala hacia su lugar de existencia (251). Lo indicador sería entonces la característica de la fotografía o eso que Barthes llamaba la comprobación de que “el órgano del fotógrafo no es el ojo sino el dedo” (*Camera Lucida*, 44)

Pero el prestigio asociado al valor indicativo del archivo fotográfico queda parodiado aquí por la falsa biografía o lo que resulta de colapsar dos formatos aparentemente opuestos que son ficción y documento. Ahora bien, como Lourdes Dávila menciona en el artículo antes citado “la obra de Bellatin contiene, a sabiendas la evolución de los discursos sobre la fotografía hasta el siglo XXI” (178, Sic), su parodia sobre la fotografía como prueba participa de una preocupación bastante explorada en la fotografía de finales del siglo XX, esto es, el juego con las posibilidades del medio para generar falsas narrativas.



Un proyecto realizado en 1985 por los catalanes Joan Fontcuberta y Pere Formiguera había empleado herramientas similares para construir lo que sus autores llamaron una colaboración “fotográfico-literaria”. Se trataba de una instalación en la que herramientas de ambas disciplinas coadyuvaban para crear un bestiario fantástico. Fotografías, radiografías, dibujos de campo, mapas, fichas zoológicas, textos, registros sonoros, videos, diarios y cartas sirvieron para una falsa muestra zoológica. La exhibición titulada *Fauna* documentaba la existencia de animales que fueron vistos solamente una vez: híbridos, mutantes y monstruos naturales presentados en el marco y con la retórica propia de una muestra de ciencias naturales. La intención era crear una escena simulacro de una exhibición científica. En su libro *El beso de Judas: Fotografía y verdad* (1997) Fontcuberta hace el recuento de la experiencia:

La verdad utiliza como *ortopedia* unos medios encaminados a suplir evidencia y la fotografía se nos presenta sólo como uno de los más cercanos. Pero estos medios no nos proporcionan simples transcripciones mecánicas de la realidad sino que nos fuerzan a construir cada mensaje. La credibilidad del documento fotográfico depende en primer lugar de su función histórica como suministro de información veraz e incuestionable. Pero en segundo lugar, y en mayor medida, depende del carisma del discurso institucional al que sirve y de la confianza que saben inspirar las fuentes de emisión. (Fontcuberta, *El Beso de Judas* 23. El subrayado mío)

Los asistentes a la exhibición de *Fauna* fueron aparentemente capturados por los lenguajes de la evidencia y por el contexto institucional de la Academia de Ciencias donde tuvo lugar la muestra. Se trataba de un momento, hace tres décadas, donde artistas como Fontcuberta participaban de una suerte de boom de las posibilidades artísticas del quiebre del pacto entre fotografía y autenticidad. La literatura, como anota Francois Brunet en su libro “Photography and Literature” fue uno de los lenguajes privilegiados para asistir dicha evolución:

A decade or two before the popularization of digitalization of digital photography the very authenticating power of photography was turned on its head by its new alignment with story telling, playacting or masquerade (...) Other specialist of photographic fiction foregrounded the photographer, not as persona, but as stage director, architect, or quasi painter (such as Bernard Faucon), often linking photographic practice with conceptualism, multi-media, or painting (for example Christian Boltanski and Elizabeth Lennard). This formed part of the larger process Harold Rosenberg called the “de-definition” of art; often, their cultural models were literary as much as pictorial. (Brunet, 108)

Fontcuberta llama la atención sobre la idea de que la fotografía ha sido empleada como prótesis de los discursos científicos, no obstante, como su proyecto *Fauna* comprueba, la objetividad de lo fotográfico depende mucho menos de sus cualidades intrínsecas que de las narrativas que le acompañan. De manera similar, el proyecto de Nagaoka es en sentido estricto un diálogo con la noción de archivo para validar la hipótesis de que el recuento de una falsa ausencia se compone de la misma materia que el de aquello que ha tenido lugar.

El efecto es que foto y palabra se encuentran en un mismo nivel retórico, historia y dossier aparecen igualmente como ortopedias uno de otro en esta “arquitectura” del tipo de las que menciona Brunet. Se trata también de una mutua des(c)ertificación de los medios, la escritura se va despojando de marcos y diques y el alisamiento de las formas produce un espacio del tipo del *desierto* al que se refiere Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*. En su conocida metáfora del espacio textual que es la del concepto de espacios lisos y espacios estriados, proponen el espacio estriado como un lugar de inmovilidad en el que todas las cosas tienen su sitio y en donde las estrías son formas que estructuran y ordenan objetos y sujetos; añadiendo que dichos espacios estriados, además, son de percepción exclusivamente óptica. Por otra parte, se encuentran los espacios lisos, estos son lugares informes y de orientación variable y cuyas condiciones son de intensidades, vientos y ruidos, fuerzas y cualidades táctiles y sonoras como en el desierto, la estepa o los hielos. (*Mil mesetas*, 483-485). En cierto sentido la intersección entre fotografía y literatura en Bellatin produce un espacio liso en donde la literatura ya no es ella misma ni otra cosa. Del choque entre ambas expresiones se desprende la posibilidad de un espacio

textual alternativo; es decir, aquel donde el encuentro entre fotografía y literatura produce un mutuo allanamiento de esos órdenes.

La construcción del falso archivo como principio para una escritura verbal o fotográfica nos regresa al tópico mencionado en el segundo capítulo, a propósito de la *lógica del pro-yecto* en la obra de Bellatin, esto es, la concepción de una obra cuyo diseño es una manifestación artística en sí, que no deberá, necesariamente, resolverse en objeto. El “archivo de lo que no fue” participa de esta misma lógica en tanto desea equiparar el deseo de ocurrencia con la ocurrencia misma, sólo que en esta oportunidad en lugar de realizar el proyecto de una obra basta con realizar el recuento de ella para observar el modo en que los efectos de una pulsión se confunden con los de un acto.

El artista argentino Roberto Jacoby había ejecutado ya junto a Eduardo Costa y Raúl Escari en la ciudad de Buenos Aires entre 1966 y 1967 un proyecto artístico basado en un principio similar al de Fontcuberta y Bellatin que se conoció como *Happening para un jabalí muerto*. Los tres artistas enviaron a la prensa de todo el país una serie de materiales fotográficos y de prensa con el fin de que se documentara el desarrollo de un evento artístico que algunos de esos medios publicaron como una acción efectivamente realizada. Como resultado de esta experiencia Jacoby publicó una serie de reflexiones a propósito de lo que llamó “el arte de los medios de comunicación” un movimiento en parte crítico del trabajo de prensa, pero más que nada atento a las posibilidades que para el arte representa hacer uso del establecimiento de las retóricas sociales y su prestigio:

Dentro del campo de la creación de obras en el interior de los medios de comunicación masivos, la ejecutada es sólo una posibilidad...una de esas explicaciones consistía en reducir la intención de la obra a demostrar que la prensa engaña o deforma. Este fenómeno que es obvio y de sentido común es, en realidad, sólo tocado tangencialmente. Lo que había en nuestro trabajo de fundamental es algo más complicado: un juego con la realidad de las cosas y la irrealidad de la información, con la irrealidad de la información y la realidad de las cosas, con la materialización, por obra de los medios de información masiva de hechos imaginarios, el de un imaginario construido sobre un imaginario (Masotta, 125)

De manera muy similar a Jacoby, Bellatin también realizó una acción que en libros como *Lo raro es ser un escritor raro* llama “la aparición del perro en el altar” (5). Se trató de un ejercicio que siguió a la publicación de su novela *Perros héroes* y que, sin duda, emulaba los propósitos de Jacoby al reportar un evento imaginario:

Una vez que el libro estuvo terminado quise crear una suerte de concepto sobre *Perros héroes*. Me puse de acuerdo con algunos directores de teatro para que anunciaran que iban a poner el texto en escena. En la ciudad se empezó a crear la idea de que *Perros héroes* iba a ser presentado en distintos teatros. Yo me incluí en la propuesta, para lo cual acordé con el

director de un complejo teatral que pusiera mi nombre en cartelera. Apareció en la marquesina del teatro el próximo estreno de la obra dirigida por mí, se colocaron avisos en los diarios anunciándolo, hasta que de pronto sucedió lo que suele pasar con los estrenos teatrales: la fecha pasó sin que nadie lo advirtiera. (*Lo raro es ser un escritor raro*, 6)

Al igual que Jacoby, Bellatin plantea una escena de arte participativo, donde el lector-observador es; aún sin saberlo, el productor último de la experiencia artística. En el caso de Jacoby, éste afirmaba que “millares de espectadores construyen literalmente la obra” (Masotta, 125); en el caso Bellatin, la indiferencia del público ante el teatro actuó como aún más efectiva cómplice. Los lectores consumieron el reporte de la obra, de la misma forma en que lo habrían hecho de haberse hallado un verdadero producto tras él. En ambos casos se ha puesto de manifiesto que existe la posibilidad de propiciar una experiencia artística sin pasar necesariamente por la elaboración de un producto empleando tan sólo las convenciones de un discurso de medios.

La idea en estos proyectos de simulación es utilizar convenciones de la representación; por una parte para señalar sus errores y desaciertos con respecto a la realidad que refieren y por otra para hacer un enunciado sobre una condición de escritura que no pasa por la producción verbal misma sino por la posibilidad significativa del gesto del decir. La fotografía es tan sólo uno de los casos en que Bellatin usa retóricas y formatos convencionales para asistir una reflexión sobre el carácter codificado de las

formas de escritura. Este autor trabaja además con la identificación dentro de la tradición literaria misma de elementos convencionales del lenguaje que prefiguran la lógica de saberes establecidos y los enfrenta al vacío. Se trata de un mecanismo muy borgiano que consiste en identificar marcas textuales capaces de detonar protocolos cuya significación está asignada previamente.

De los paratextos, falsas citas, apéndices, manuscritos apócrifos y otras bromas de Bellatin abundan ejemplos. Una serie de trabajos producidos entre el año 2000 y 2002 se involucran particularmente en estas dinámicas de construcciones apócrifas. Me refiero a textos como: *El Jardín de la señora Murakami* (2000), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) y *Jacobo el mutante* (2001), entre otros. En *Perros héroes*, por ejemplo, la historia de un cuidador de perros discapacitado incluye un extraño subtítulo “Tratado sobre el futuro de América Latina”. Esta provocación, que bien podría impulsar una especie de lectura alegórica del texto, es también una convocatoria al absurdo, una broma, como anota Sergio Chejfec en su artículo “Cuadros de una Instalación”:

El subtítulo restituye esas líneas; es un acto de la voluntad que supuestamente busca orientar la comprensión del relato. A la vez la distancia tiene un sentido irónico porque sólo a través de esa masiva formulación (Tratado sobre el futuro de América Latina) puede proponerse una relación entre el texto y ese objetivo álgido o complejo, esa suerte de botón retórico de los políticos y estudiosos de la región. (63)

En este mismo orden de ideas, Diana Palaverschi también llama la atención sobre un aspecto ligeramente relacionado con este asunto que son las palabras que acompañan la edición de Anagrama de *El Gran Vidrio* (2007), cuya contratapa dice: “*El Gran Vidrio* es una celebración que se realiza anualmente en las ruinas de los edificios derruidos por el terremoto de 1985, allí viven cientos de familias. El hecho de habitar entre los resquicios dejados por las estructuras quebradas representa un símbolo de su invisibilidad social” (26). La nota se destaca, no sólo porque logra de forma ejemplar evitar casi del todo el diálogo con los elementos del libro que presenta, sino por la intención manifiesta de instaurar lo que Palaversich llama una “ilusión de legibilidad” en una obra donde la anécdota en sí es una suerte de punto ciego: “Su escritura está mucho menos interesada en relatar acontecimientos que en explorar la naturaleza de lo ficticio y el proceso de su producción” (27). La escritura de Bellatin se regodea en este tipo de ejercicios que procuran dinamitar el sistema de referencias externas a la obra para cercar los límites de la ficción dentro de sus propias reglas en la obra de Bellatin.

*Jacobo el mutante* (2001) constituye otro ejemplo del uso de remanentes de la codificación de los discursos para construir museos y archivos de cosas que nunca tuvieron lugar. Pequeños retazos de discursos bien establecidos como el de la investigación literaria le permiten construir una retrospectiva sin pasado, similar a la de Shiki Nagaoka, o las fotografías que utiliza para documentar una biografía póstuma de Mishima. En *Jacobo el mutante*, el autor se sirve de una suerte de restos textuales, remanentes del proceso de codificación de los discursos, fósiles verbales que, como las



fotografías que sirven al montaje de archivo en Shiki Nagaoka, también se elevan al nivel de evidencia en los museos imaginarios. En este libro, como veremos en detalle más adelante, la historia se encuentra intercalada con una serie de fotografías que no ilustran directamente la narración en curso, se trata de escenas que muestran objetos abandonados en la explanada, fotos que para la historia constituyen ya un nuevo enigma.

Lo que realiza Bellatin en *Jacobo el mutante* es una parodia a propósito de las formulas del discurso de la investigación literaria. La novela es un recuento de los elementos que componen el libro *La frontera*, supuesto texto perdido de Joseph Roth, al que se va superponiendo el relato del investigador literario: la interpretación de previos trabajos de búsqueda y sus propias conclusiones parciales que suelen involucrar elementos de la biografía de Roth, de la tradición judía o de pasajes de la Biblia. Las conclusiones del investigador, plagadas de manierismos académicos, no apuntan a esclarecer el texto sino a codificarlo aún más, dentro de un conjunto de saberes para iniciados: “Es evidente que en esta parte de relato, Joseph Roth pone de manifiesto, de una manera directa, además, el carácter místico de su obra. Aunque no deja de ser extraño que, durante el pasaje de peligro que sufrió el barco de Jacobo Pliniak, no apareciese ninguna referencia al miedo del Leviatán” (23). Este tipo de acotaciones, al igual que los nombres japoneses de sus libros ambientados en oriente, carecen de contenido exacto, son formulaciones accesorias cuya finalidad es generar la impostura de un saber erudito.

Otro ejemplo de este tipo de parodia lo encontramos en *El jardín de la señora Murakami*, una novela que se hace pasar por japonesa y por eso es considerada por

algunos críticos un texto claramente orientalista<sup>22</sup> de Bellatin. En el *Jardín de la señora Murakami* (2001) empieza a profundizarse un recorrido temático en el autor, que es el de acudir a una tradición foránea como recurso para el extrañamiento de una interpretación que intente trascender la literalidad de lo cómico. De allí el ejercicio de hacer un libro utilizando un sistema de resonancias lingüísticas, asociadas a los juegos de palabras y a ridiculizar la crítica literaria.

La impostura de un traductor impertinente que ahoga el texto con referencias históricas y lingüísticas es el marco de entrega de este libro. Se trata de la historia de la señora Murakami, anteriormente Izu, estudiante de arte que conoció a su esposo cuando escribió un artículo criticando duramente el contenido de su afamada colección personal de arte. El libro inicia cuando la protagonista ordena la destrucción de su jardín, antiguo lugar favorito del ahora difunto marido. Desde allí se desprende el relato de los años de soltera de Izu, lo que es en verdad una oportunidad para desatar una cadena de referencias de orientalismo paródico: definiciones de rituales imposibles o exabruptos cronológicos como el supuesto periodo de represión ubicado entre los tiempos Meiji y Kamakura, etapas reales, pero totalmente desconectadas.

---

<sup>22</sup> Estos libros han sido interpretados por críticos como Susan Antebi en *Carnal Inscriptions* (2009) en su relación alegórica con problemáticas actuales relacionada con la narrativa del otro en la literatura latinoamericana contemporánea. No obstante, sin demeritar el aporte de estas lecturas, creo que la estrategia de Bellatin aquí apunta más a la construcción de un vocabulario ficcional inmanente y que, en el caso de estas novelas, antes que tratarse de una fijación con una cultura en particular, la fascinación que prima es la de las ya mencionadas falsas claves. Es necesario tomar en cuenta que el orientalismo de Bellatin, al menos en el caso de esta novela, se basa principalmente en una parodia de la codificación lingüística, lo que cuida siempre de poner de manifiesto, sucede así por ejemplo en el subtítulo mismo del Jardín "Oto no-Murakami monogatari", una manera pseudo-orientalista y pseudo-onomatopéyica de decir, como diría un bromista hablando falso japonés: "esta no es una novela de Murakami".

El desorden histórico, probablemente imperceptible, empieza a sospecharse por el rosario de términos asociados a una sociedad exageradamente ritualizada. Dentro de tales términos destaco, por ejemplo, la mención a un tal *suppenka*, prenda que la ayudante de la señora Murakami llevó consigo cuando dejó la casa y que, explica la nota, consiste en “lienzos de tela ligera que usan las mujeres para envolver sus cuerpos durante el sueño una vez consumada la noche de bodas” (95). El sentido de este aparato de notas parecería ser poner en crisis la idea misma de una lectura interpretativa, esto es, una lectura que busca correspondencia entre los términos del relato y un referente. Las referencias que ofrece el aparato crítico están siempre torpedeando el camino hacia ese supuesto afuera del relato, regresando nuestra lectura al reino de la ficción interna.

Al final del *Jardín de la señora Murakami* encontramos una “Addenda”, un grupo de 24 notas adicionales que, como las acotaciones críticas, insisten en definir rituales imaginarios. La Addenda incluye una serie de aclaraciones prescindibles, como es el caso de la nota 8 que simplemente pregunta: “¿Por qué nunca llega a saberse si el señor Murakami sabe conducir o no?” (106) de modo que el sistema de anotación crítica se ridiculiza por la hipérbole del comentario prescindible. El efecto es cómico, comprendemos que se trata de un sistema de referencias sin propósito referencial<sup>23</sup>. La

---

<sup>23</sup> Y sin embargo, algunos críticos como el mexicano Christopher Domínguez sucumbieron ante la trampa que no quería serlo. Domínguez publicó esta desatinada reseña sobre el libro: “El jardín de la señora Murakami es un delicado homenaje a esa tradición milenaria, que Bellatin lleva, con toda naturalidad, hacia el Elogio de la sombra (1933), de Junichiro Tanizaki. Todo escritor dueño del oficio tiene el derecho y hasta el deber de renovar sus devociones. Pero dado que todos andamos en lo mismo, como decía un amigo, sucede que llevo muchos meses enfrentándome con *The tale of Genji*. Por ello, mis exigencias ante el escoliasta Bellatin son mayores, en este momento, de lo que hubiesen sido en otra oportunidad. En El jardín de la señora Murakami, Bellatin crea una atmósfera tan plácida como tenebrosa, juego de claroscuros donde una joven crítica de arte se lía con un equívoco coleccionista de arte en el Japón de la

Addenda hace las veces de sistema de interpretación previamente incorporado en la obra, otro tipo de prótesis interna cuyo propósito es, sin duda, cercar el avance de otras posibles lecturas. Como anota Samuel Steinberg en su artículo: “for Bellatin, literature requires addenda, it opens onto and contains these addenda; yet these addenda must be something other than literature. Such is the text’s defensive gesture, extended towards its outside in order to hold off its own bleeding-out onto the reader’s desk. (Steingberg, 110)

Así pues, en la obra de Bellatin es fundamental que la burla quede siempre develada, por una parte, para poner en evidencia el carácter convencional de estas formas del lenguaje que convocan compromisos previos de significación. La exhibición del carácter codificado de esas formas ayuda a proscribir una interpretación de sus libros basado en éstas. Allí, la construcción de falsos archivos es una herramienta fundamental para este propósito de revelar el estatuto precario de la distancia entre los recursos de aprobación científica y los literarios. Pero por otra parte, el falso archivo es también una herramienta privilegiada en este autor para la realización de un anhelo de escritura: la posibilidad de generar obras que se conviertan en sus propios archivos instantáneos, obras sin referente, ancladas en el vacío, construidas sobre la entidad de relatos supuestos, planes de acción de escritura, manuscritos perdidos o reminiscencias las que;

---

última mitad del siglo XX. Pero Bellatin apenas dibujó su anécdota, confundiendo la caligrafía con la mecanografía, a la palabra con el acento. El resultado es poca cosa, apenas un bocado, para lo que Bellatin pudo haber creado como exégeta de la señora Murasaki. Y así como Javier Marías cree que sólo él lee en inglés en todo el orbe hispanoamericano, Bellatin parece considerar que sus lecturas de Murasaki, Tanizaki o Kawabata lo autorizan a quedarse en el balbuceo. Lamentaría decir que *El jardín de la señora Murakami* es una invitación para leer a los maestros japoneses de Bellatin.”

no obstante, no requieren ser completadas o siquiera iniciadas para existir en su propio reporte.

En este orden de ideas, la lógica del falso archivo funciona como otra forma de poner en práctica el arte de la post-producción del que hemos hablado en el primer capítulo, en tanto se trata de una elaboración artística donde la experiencia se independiza de la creación de un objeto *ex nihilo*. La imagen del archivo convoca la idea de una arquitectura verbal basada en la reunión de una serie de huellas, indicios de una presencia que el archivo invoca pero que no describe o intenta representar. Allí la escritura no precisa ser del todo ejecutada, basta con poder generar un efecto, aún si la obra permanece como voluntad. Recordamos entonces de nuevo a Marcel Duchamp, citado por Cesar Aira en *La nueva escritura* a propósito de un experimento que el artista quiso realizar en 1913 para construir piezas musicales usando estrategias del azar. Duchamp diseñó el experimento pero no llegó a ejecutarlo, consideraba su realización "muy inútil". En efecto, ¿para qué hacer la obra, una vez que ya se sabe cómo hacerla? La obra sólo serviría para alimentar el consumo, o para colmar una satisfacción narcisista. (4). A esta afirmación podría quizás agregar Bellatin, apoyándose en la cita de Borges incluida al inicio de esta sección: "Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros (...) Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario" (6) o, mejor aún, simular el archivo de una posible realización para percibir el efecto de una obra que no precisa, ni quiere, resolverse en una única forma.

**Foto-texto-amalgama**

*“Tres escritores Juan Rulfo, José María Arguedas y Nagaoka Shiki estuvieron de acuerdo, cada uno por su lado, en que la fotografía narrativa intenta realmente establecer un nuevo tipo de medio alterno a la palabra escrita y que quizá aquella sea la forma en la que sean concebidos los libros del futuro”*

Me detendré ahora en la segunda forma de aparición de la relación entre fotografía y palabra en la obra de Mario Bellatin, que he anunciado al inicio de este capítulo, esto es, el uso de la fotografía como estrategia del *fuera de campo*, un movimiento en que la inclusión repetida de imágenes y de procesos de producción asociados a éstas aparecen para liberar posibilidades literarias. En los libros de Bellatin, la intersección entre palabra e imagen supone una mutua agresión, al tiempo que un coqueteo entre ambas partes. El deseo de fundir esas dos formas narrativas se manifiesta desde muy temprano en la obra del autor y se mantiene hasta la producción más reciente. Por una parte, encontramos casos en que imágenes y textos son material en la construcción de libros de naturaleza mixta del tipo de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, *Biografía ilustrada de Mishima*, *Jacobo el Mutante*, o *Los fantasmas del masajista*, por nombrar tan sólo algunos ejemplos. Por otra parte, tenemos otro grupo de textos y proyectos en que las imágenes no están efectivamente presentes, pero constituyen el punto de partida para la escritura. En estos casos la fotografía actúa como modelo práctico para liberar posibilidades de creación literaria.

Me detendré en primer lugar en algunos ejemplos de texto híbridos donde fotografía y literatura comparten el espacio textual, proponiendo un complejo sistema de mutua develación y ocultamiento. Uno de los casos paradigmáticos de dicho grupo es el ya mencionado caso de *Jacobo el mutante*, la segunda colaboración fotográfica-literaria entre Mario Bellatin y Ximena Berecochea, quien realizó también las fotos para Shiki Nagaoka. En este segundo trabajo, las imágenes ya no están incluidas en un diálogo de archivo con el relato, aparecen en distintos lugares del texto pero sin seguir el orden de una secuencia demostrativa aparente.

Se trata de paisajes naturales donde ha quedado alguna prueba de la presencia humana: un grupo de monedas, un botón entre la hierba o un simple pedazo quebrado de palo. La imagen que más se repite es la de un lago que pensamos podría ser aquel mismo del cual Jacobo salió convertido en Rosa Plinianson (10). Una de las fotos de ese lago muestra un grupo de viejos negativos flotando sobre el agua, la imagen es un especie de símbolo de la construcción del relato de *Jacobo el mutante*. Así como esta fotografía es la “revelación” paradójica de una imagen que permanece oculta, *Jacobo el mutante* es el develamiento de un signo que permanece encriptado, pues la novela se basa en la falsa recuperación de un texto de Joseph Roth, que al igual que los negativos sobre el agua, sólo sube a la superficie como indicio de una revelación que no llega a tener lugar. Así, imagen y palabra se regodean ambas en la posibilidad de construir una exhibición cuyo contenido es un ocultamiento.

Foto y palabra duplican aquí un mismo propósito: construir un relato a partir de indicios de una narrativa más amplia y hacer de la imposibilidad de revelarla por completo el elemento central de la obra. La artista que llevó a cabo las fotos para el libro, Ximena Berecochea, había realizado antes trabajos que anticipan esta preocupación presente en *Jacobo el mutante* por hacer del falso indicio la condición de posibilidad para generar narrativas más amplias. Un proyecto llamado *Desierto*, por ejemplo, muestra una serie de escenas en las que objetos desperdigados por una explanada en el desierto de Cuatro Ciénegas en México -una maleta rota, un peine o un girón de cabello- funcionan como indicios de una ocurrencia. Tanto en este proyecto como en *Jacobo el mutante*, la presencia de objetos personales abandonados en lugares sin asentamiento humano demanda siempre la aparición de un relato y funciona, incluso sin serlo, como una suerte de escena del crimen:

Fotografía objetos que irrumpen en un paisaje en el que no hay otra clara huella de presencia humana... Me interesa el hecho de que en la fotografía como medio, aunque se presentan referentes específicos, se abre la puerta a un universo en el que la ambigüedad otorga al receptor un margen de interpretación con los límites que éste decida. A pesar de que los rastros son encontrados y enfatizados técnicamente, la historia que éstos revelan y que justificaría su presencia en este lugar, queda escondida. Este vacío de información será —o no— completado por cada observador ante la evidencia de algo que quizás ni siquiera sucedió. (1)



Al igual que *Jacobo el Mutante, Desierto* trabaja con el modo en que la representación fotográfica de objetos usados por el ser humano induce una historia, como si esa elipsis manifiesta reclamara una restitución de la integridad narrativa de la cual dicha foto se ha desprendido como fragmento. La imagen construye una narrativa basada en la tensión entre revelación y ocultamiento, donde los signos vacíos son el reverso significativo sin los cuáles no se puede percibir el valor del objeto presente. Esta forma de la relación entre lo visible y lo invisible define la dependencia entre el texto perdido y a escritura presente en *Jacobo el mutante*, donde Bellatin aplica al espacio de la escritura el principio de elipsis significativa que vemos en las fotografías.

Bellatin y Berecochea apuntan a una régimen de representación donde la mayor capacidad expresiva del lenguaje depende de la incapacidad de materializar su signo. A la manera del rostro de Nagaoka, imágenes y textos en *Jacobo el mutante* adquieren la capacidad de prolongarse en el vacío y beben de la ansiedad del lector-espectador por resolver el sentido de una escena contada en indicios. Este ejercicio recuerda las fotografías de calles desoladas de París que a principios de 1900 realizó Eugène Atget y en las que Walter Benjamin leyó la inauguración de una narrativa fotográfica como “escena del crimen”:

Pero cuando el hombre se retira de la fotografía, se opone entonces, superándolo, el valor *exhibitivo* al *cultural*. Atget es sumamente importante

por haber localizado este proceso al retener hacia 1900 las calles de París en aspectos vacíos de gente. Con mucha razón se ha dicho de él que las fotografió como si fuesen el lugar del crimen. Porque también éste está vacío y se le fotografía a causa de los indicios. Con Atget comienzan las placas fotográficas a convertirse en pruebas en el proceso histórico. Y así es como se forma su secreta significación histórica. Exigen una recepción en un sentido determinado. La contemplación de vuelos propios no resulta muy adecuada. Puesto que inquietan hasta tal punto a quien las mira, que para ir hacia ellas siente tener que buscar un determinado camino. (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 25)

Lo que Benjamin llamaba el valor *exhibitivo* para el caso particular de la fotografía se refiere justamente a aquello que Fontcuberta y Berecochea aprovechan al insertar sus imágenes en enunciados más amplios donde el sentido se adquiere a propósito de un proceso de contextualización que tiene lugar en la observación. Esto se opone al valor *cultural* cuyo resquicio, afirma Benjamin, ha quedado reservado al retrato, capaz de eternizar la idea de la fijeza del rostro como expresión de lo humano. Los retratos, primeros productos verdaderamente populares de la fotografía, empezaron siendo objetos personales particularmente apreciados porque era difícil copiarles; no obstante, aún hoy con la proliferación y distribución amplia y veloz de los mismos, la idea de un rostro impreso para portar en la cartera o en un libro conserva la impronta de su valor de culto preservado por esa construcción del lenguaje: *este aquí es/fue mi padre*. De allí, que

resulte tan perturbador el ya mencionado retrato de Nagaoka, vaciado de la condición misma de retrato, modificado para un propósito paradójico de ocultar a un hombre mucho mejor de lo que podría hacerlo la ausencia de retrato alguno.

En *Jacobo el mutante*, Mario Bellatin y Ximena Berecochea dialogan en los casos de imagen y palabra con ese principio indicador y de valor exhibitivo del que habla Benjamin. Las imágenes de la explanada donde objetos de uso cotidiano aparecen desarticulados de un contexto habitual, capitalizan ese sobresalto y estimulan por eso el “camino de regreso” a una restitución narrativa del tipo que menciona Benjamin. De la misma manera, la obra inacabada de Joseph Roth, que existe entre las grietas del libro que leemos, es el objeto desarticulado a cuya restitución apunta el investigador literario de *Jacobo el mutante*. Pero el ejercicio de Bellatin y Berecochea consiste justamente en detener la representación en el indicio mismo, para que la escritura sea aquello que se prolonga en el vacío y que, por una suerte de poética de la des-escritura, adquiera mayor posibilidad expresiva a razón de un signo que se hace progresivamente más escaso en tanto más expresivo, dando cumplimiento al propósito propuesto por Bellatin para su narración:

(Mis narradores) escribían desde el silencio, desde la carencia, desde la falta -tanto es su acepción de vacío como de infracción -en donde el lenguaje nunca es lo suficientemente escaso, tiene siempre demasiadas posibilidades, y eso es un problema irresoluble cuando se quiere expresar,

precisamente, aquello que no se puede decir.” (*Lo raro es ser un escritor raro*,

8)

El uso de la fotografía para señalar una falta o un silencio en un texto volveremos a encontrarlo en *Los fantasmas del masajista*, otro ejemplo de texto híbrido entre imagen y palabra donde ya no se trata de una colaboración sino de una producción enteramente realizada por Bellatin, que aquí nos presenta las fotos como continuidad para su propia escritura. El libro nos cuenta la historia de Joao, masajista que vive en la ciudad de Río de Janeiro y que en su clínica atiende simultáneamente a una mujer que padece de un dolor fantasma, consecuencia de la amputación de una pierna, y a un hombre a quien la ausencia congénita de un brazo le provoca serios dolores en la espalda y hombro. Éste último es quien relata la historia del Masajista, quien se encuentra enormemente afectado por la muerte de su madre. Joao no sufre sólo por su pérdida, la madre se ha convertido además en una presencia fantasma en su apartamento debido a un loro que no emitió sonido alguno mientras ésta estuvo viva, pero que luego no ha parado de imitarla. La situación ha llegado al punto en que los vecinos expanden el rumor de que han visto a la madre por la casa, llamando al hijo a la ultratumba.

Ahora bien, todas las imágenes que se incluyen al final de este libro tienen un pie de foto que las relaciona con personajes o lugares de la historia; no obstante, dichos textos no corresponden directamente a las figuras que nos muestran. Se trata de un grupo de 22 imágenes obtenidas con una cámara Lomo, una técnica empleada en más de un

libro de Bellatín y a cuyas características ya he referido en el primero capítulo, según la cual gran parte del resultado visual está sobre expuesto o desenfocado, lo que dificulta la identificación de rostros y lugares. Esta difícil determinación ancla las fotos en su valor de sugerencia, una condición que de ellas Bellatín lleva al extremo, explotando al máximo su carácter metafórico que sella con los pies de foto que confirman que sus imágenes son siempre algo distinto de lo que muestran.

Una de estas fotografías nos enseña un agujero en un muro derruido a través del cual se dejan ver las estructuras metálicas que soportan las paredes de la construcción. La imagen desleída parece haber sido obtenida con una cámara rudimentaria o venir del viejo archivo fotográfico de alguien. Como en muchas de las fotos de Mario Bellatín, los colores están como lavados por el tiempo y las figuras, a menudo fuera de foco, cortan con torpeza partes de su objeto. Esta fotografía en particular tiene una disposición especial: en el centro de todo está el hoyo en la pared, pero a la izquierda se distinguen el techo de una casa y los cables de un poste de luz; da la impresión de que vemos un detalle que no supo incluirse en el paisaje o de que hay allí más de una foto. Como otras fotografías de Bellatín; ésta juega con trazados y texturas que ensombrecen su objeto.

Un pie de foto acompaña a esta imagen: “Lugar vacío dejado por la pierna mutilada”, esta frase, tan breve, logra anular toda posibilidad documental en este marco; el título dado a la foto nos pide proyectar sentidos no evidentes sobre un objeto evidente y de algún modo pide suspender lo que en la imagen hay de función demostrativa. Queda relegada la “tautología de la visión” que precede a un pacto cotidiano de recepción fotográfico según el cual, como afirma Barthes en *Cámara lúcida*, en la fotografía “una

pipa es siempre una pipa” (30). Del mismo modo que sucedía en *Jacobo el mutante* también aquí la imagen pasa de ser un *index*, un señalamiento de objeto, a ser un *indicio*, en tanto materia mínima, cantidad pequeñísima y apenas significativa de un componente que requiere de un contexto más amplio para hallar sentido.

La relación entre imagen y palabra aquí es de no-demostración, la reproducción inexacta de objetos da paso a una suerte de liberación de la función de la foto como evidencia. Las fotografías que incluye Bellatin en *Los fantasmas del masajista* cumplen la misma función que la Addenda del *Jardín de la señora Murakami*: son una prótesis retórica que se ubica en el lugar del referente del texto pero sólo para regresar la función referencial al vacío y para cortar el vínculo con el afuera, proscribiendo una interpretación única y definitiva. La fotografía del “lugar vacío dejado por la pierna mutilada” es una apuesta de representación de lo irrepresentable, cuya entidad es una forma imprecisa, similar a la del “perro que no es perro” que aparece en *El Gran Vidrio*. En la historia de Joao son las presencias espectrales como el fantasma de la madre y el dolor provocado por los miembros ausentes las que movilizan la historia, ante ellas, el dossier fotográfico asiste el intento de materializar la forma de un ocultamiento y proponer una vez más el *indicio* como fórmula de escritura.

### ***Foto-Espectro***

Pero el coqueteo con la imagen en la obra de Mario Bellatin no alude tan sólo a los textos en los que lo visual es incluido materialmente, sino que comprende también la visión del medio fotográfico como práctica abstracta en cuya presencia la literatura enfrenta su otro semiótico y activa nuevas posibilidades creativas. Desde muy temprano en las ficciones bellatinescas el tópico de la imagen fotográfica aparece para representar el encuentro del escritor con una cierta frontera del lenguaje verbal. Allí donde el autor declara encontrarse con el límite de su lenguaje aparece la fotografía para representar la posibilidad de una escritura capaz de superar los límites del texto escrito.

La idea de que la literatura está en falta frente a las necesidades de la representación y de que la fotografía puede ofrecer herramientas para suplir dicha carencia aparece ya en la historia de *Shiki Nagaoka* en los orígenes de su encuentro con la práctica fotográfica cuando se dice que: “comenzó a mostrar un extraño entusiasmo por la fotografía. Años después se supo que su interés sólo tenía que ver con su temprana pasión por lo literario. Consideraba un privilegio contar con imágenes visuales enteras que de algún modo reproducían al instante lo que las palabras y los ideogramas tardaban tanto en representar” (15). La velocidad de factura del signo fotográfico que refiere Nagaoka, es sólo uno de aquellos aspectos que de la fotografía la literatura codicia, en *El libro uruguayo de los muertos* encontramos nuevamente la presentación de la fotografía como régimen de posibilidades en cuya presencia se ponen de manifiesto otras falencias de la escritura:

Las fotos ocupan casi todo el espacio. Como que sellan la escritura. Terminan de decir lo que la escritura planteó y está imposibilitada, por su carácter mismo de abstracción, de concluir. Le es difícil, por ejemplo, mostrar de un sólo golpe lo simultáneo en el tiempo y en el espacio. La relación entre lo vivo y lo muerto. La convivencia de lo falso con lo verdadero” (43)

Para Bellatin, la incorporación de la fotografía en su obra cumple entonces una función ortopédica, en tanto atiende a una estrategia para suplir, a partir de aparatos y ejercicios, las limitaciones y carencias de una cierta forma. La fotografía resulta una suerte de *prótesis*, entendido ese término en una doble acepción: como aparato mediante el cual se completa artificialmente un cuerpo y como figura del discurso que consiste en modificar una palabra a través de su extensión. Ya en *Condición de las flores* nuestro autor se refiere a la primera acepción, donde la presencia de la cámara fotográfica en el proceso de producción abre una serie de rutas creativas, agenciadas por la máquina:

Me vengo enfrentando a un desafío que nunca me planteó la palabra escrita. Como para hacer una foto se cuenta con un instrumento -no sólo uno pues a parte de la cámara está el rollo, el papel del revelado, el equipo de ampliación, la destreza de los operadores -se trata de una ruta que ofrece varias opciones, ninguna de las cuales se presenta clara ni



definitiva. El escritor sólo puede llegar a lo que su capacidad le permita. De allí su afán de hacer pasar como propuesta una imposibilidad (14)

La máquina de fotos asiste un proceso para abrir elementos del proceso creativo a la intervención de otros actores o del azar mismo. Bellatin desea incorporar dicha acción colectiva y mecánica a la escritura y para eso propone incorporar el uso de cámaras dentro del proceso de redacción misma. Como he mencionado ya en el primero capítulo, la aplicación de una técnica foránea a la literatura, en este caso particular, el uso de una máquina de fotos, aparece en la obra del autor como un anti-mecanismo literario, en tanto utiliza el dispositivo de otras prácticas para incluir en la escritura elementos que exceden el control autoral. En el *Libro uruguayo de los muertos*, Bellatin menciona otro posible experimento utilizando una cámara, en ese caso para provocar la escritura:

Ahora te quiero detallar el momento actual. Como un flashazo. Me encuentro delante de decenas de fotografías tomadas con una cámara de plástico. Al centro de la mesa está la computadora. He aplazado este instante hasta no tener todas las copias reveladas a un mismo tamaño. Pretendo, mirando las imágenes, inducir la escritura. (147)

Ahora bien, es necesario hacer énfasis en que en estos ejemplos el autor convoca la imagen fotográfica, no para suplantar un orden con otro sino para ensayar la imagen de un género de escritura que anuncia en varias de sus ficciones: “texto-objeto” les llama en *Biografía ilustrada de Mishima* (11) o “texto-foto-amalgama” les denomina en *El libro uruguayo de los muertos* (123), posibles construcciones donde foto y palabra contribuyen a un mismo propósito. Como afirma Alan Pauls en “El Problema Bellatin”, este autor “hace visible la relación entre la literatura y ese otro orden que la saca de quicio, esta vez encarnado en la imagen, y pone en escena —en una economía estética desconcertante los mil equívocos que la amenazan: el relato podría ser el epígrafe, la nota al pie, el prólogo o el epílogo de la imagen; la imagen el condensado, el resumen, la jibarización muda del relato” (3). Tanto fotografía como literatura, agrega Pauls, están aquí inmersas en el juego del mutuo allanamiento, donde lo que interesa al autor es lo que resulta de un encuentro posible entre ambas:

Están en una relación de histeria fría. La imagen no desea exactamente a la literatura: envidia la relación sesgada que la literatura tiene con lo que nombra; y la literatura no desea a la imagen: codicia el modo puntual que la imagen tiene de representar. Lo escrito se delata como insuficiente y llama a la imagen; la imagen nunca alcanza y añora lo escrito.” (4)

Finalmente, aquello que de la fotografía el autor anhela incorporar a la literatura no atañe tan sólo a las características del producto visual, sino que involucra también al procedimiento mismo de la toma. Existe una fascinación en la escritura de Mario Bellatin por la realización de un procedimiento fotográfico independiente del producto, se trata de historias de fotos sin revelar, claros prototipos de una preocupación presente en este autor, a la que ya hemos referido antes, que es la de validar la posibilidad de un procedimiento artístico sin resultados. En *Biografía ilustrada de Mishima*, un libro que relata algunos eventos póstumos en la vida del autor japonés, encontramos que este personaje, atormentado por la fatalidad de vivir sin cabeza, decide iniciarse en la fotografía. No obstante, Mishima no escoge para su propósito una máquina moderna de reproducción instantánea sino que decide emular una experiencia de su infancia, busca una cámara de rollos, similar a una que de niño usó para tomar imágenes que por diversas razones no llegó a revelar e inicia un simulacro de fotografiar. Casi veinte años más tarde Mishima realizó en otro país un ejercicio semejante: fotografiar sin ver luego las copias resultantes. “Mishima dedicó casi dos años de su vida a tomar una serie de imágenes a las que denominó fotos-espectro”. (11-12)

El Mishima póstumo de Mario Bellatin se acerca a su pasión fotográfica para realizar un simulacro, en ese sentido, celebra un ritual que simbólicamente define el anhelo literario expresado por Bellatin que es el de la posibilidad de *escribir sin escribir*. El simulacro fotográfico de una toma sin resultado cobra importancia en tanto el ritual de elaboración en sí mismo tenga la posibilidad de generar un determinado efecto. En otro de sus relatos, Bellatin se acerca un poco más a los detalles de esa posibilidad de pensar

el efecto particular que tiene el ejercicio de tomar una foto para jamás revelarla. Me refiero a “Un cierto juchitán para Graciela Iturbide” que hace parte de *Condición de las flores*, donde una fotógrafa practica una técnica artística que considera infalible y que consiste en la producción de fotos imaginarias:

Hace el simulacro de fotografiar pero no acciona en ningún momento el obturador- en compañía de unas jóvenes. Las hijas de la casa, las califica. Realizando uno de esos simulacros descubre, lo ha intuido mientras miraba a través del visor de la cámara, que tanto el señor como la señora de la casa realizan un oficio determinado. Ambos son peritos en cierto asunto. Esa igualdad de funciones no se muestra de manera evidente. Se supone que se revela sólo si se mira a través del visor, si se observa por la mirilla, siempre y cuando no se tenga la menor intención de efectuar ningún disparo. Se descubrirán entonces pequeños detalles, movimientos sutiles y decisivos, que únicamente mostrarán su real dimensión cuando las acciones que se aprecien a través de la lente queden congeladas en la memoria. Las niñas se lo hacen notar a la fotógrafa, pero ésta bien sabe desde siempre que atisbando por el visor es como se descubren las verdades ocultas. (128)

El vacío potencia un determinado poder narrativo de la imagen, en tanto impulsa el lenguaje fotográfico más allá de la mecánica de reproducción de lo visible. A partir de esta elipsis el relato indaga profundamente en estrategias que liberan la fotografía misma de la labor de copia, y desatan, en cambio, su capacidad para inducir experiencias. Aquí la fotografía es más que nunca una máquina, un dispositivo prostético que se adhiere al cuerpo para extender las posibilidades del ver, una especie de súper ojo. Del mismo modo, un modelo de producción fotográfica sin producto implica también, y necesariamente, un desplazamiento de las nociones previas de fotografía, particularmente de su propósito mimético. Otros usos de la fotografía se resaltan cuando se insiste en la importancia que el gesto de fotografiar tiene, aún separado de la imagen que produce. Los personajes que realizan fotos imaginarias se convierten en modelos para los escritores que aspiran a una literatura que logre repetir el gesto y su efecto sin necesidad de pasar por la exigencia del producto terminado. En esta noción palpita el centro de un redefinición de la práctica cuya presencia en la obra de Mario Bellatin he tratado de sondear a lo largo de este estudio, de un giro hacia el procedimiento donde el arte no es concebido como dinámica de producción de objeto sino como generador de experiencias.

## BIBLIOGRAFIA

Ades, Dawn. *Marcel Duchamp's portable museum*. London ; New York : Thames and Hudson, 1999.

Antebi, Susan. *Carnal Inscriptions. Spanish American Narrtives of Corporeal Difference and Disability*. New York: Palgrave Macmillan, 2009

Aira, Cesar. "la nueva escritura" *La Jornada Semanal*. 12 April 1998. Boletín N° 8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (Universidad Nacional de Rosario, Rosario, octubre de 2000, pp. 165-170).

---. "Ars narrativa", *Criterion*, n° 8, Caracas, enero, 1994.

---. *Copi*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.

---. "Osvaldo Lamborghini y su obra". *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988.

Antebi, Susan. *Carnal Inscriptions. Spanish American Narrtives of Corporeal Difference and Disability*. New York: Palgrave Macmillan, 2009

Balzac, Honoré. *La comedia humana*. Mauro F. de Dios, Alberto Barasoain, Francisco Álvarez y José Planas Paldu, traductores. Madrid: EDAF, 1970

Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. 1967. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2002.

---. *La cámara lúcida*. (trad.) Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989.

---. "The Death of the Author" [1967]. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1977. 142-48.

---. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el College deFrance, 1978-1979 y 1979-1980*. Trad. Patricia Wilson. México: Siglo XXI editores, 2005.

---. "Retórica de la imagen" en *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1995.

Becerra, Juan José (2004): "Flores, de Mario Bellatin", disponible en

<http://lectordelibros.blogspot.com/2006/02/flores-de-mario-belattin-anagrama.html>

(consultado el 26/11/2011)

Bellatin, Mario. *Mujeres de Sal*. Lima, Editorial Lluvia, 1986.

---. *El arte de enseñar a escribir*. (coordinador) México, D.F: Fondo de Cultura

Económica: Escuela Dinámica de Escritores, 2007.

---. *Demerol sin fecha de caducidad*. México: Galería López Quiroga/Editorial RM/Rose Gallery, 2008.

---. *La batalla de los hígados*. Revista X. No 34 Febrero, 2001. Pp 37-41

---. *Biografía Ilustrada de Mishima*. Buenos Aires: Entropía, 2009

---. *Bola Negra en Tres novelas*. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 1995.

---. *Canon Perpetuo*. México: Plaza y Janés, 1999

---. "El cielo es de allá arriba cuando miras arriba" en *Cuentos y poemas alternativos*.

*Anexo psiquiátrico del Reclusorio de Valles Centrales, Tlacoluca, Oaxaca*, Dirección

General de Ejecución de Sanciones y Medidas Sancionadoras, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, 2010.

- . “Una ciudad mejor que ésta” en Aantología de nuevos narradores mexicanos. (comp.) David Miklos. Polanco, México, D.F. : Tusquets Editores, 1999.
- . *La clase muerta*. México, Alfaguara, 2011
- . “Concibo el arte como un todo”. Entrevista. <http://www.conaculta.gob.mx>. Conaculta. 17 de Noviembre de 2010. Last accesed. Agosto 9, 2014.
- . *Condición de las flores*. Buenos Aires: Entropía, 2008
- . *Damas chinas*. Barcelona, Anagrama, 2006
- . *Disecado*, Sexto Piso, 2011.
- . *Las dos Fridas*, CNCA, Lumen, 2008.
- . *Efecto invernadero*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones; Ediciones del Equilibrista, 1996.
- . *Escritores duplicados/ D'écrivans Duplicado. Un proyecto de Mario Bellatin*. México: Landucci Editores, 2003
- . *La escuela del dolor humano de Sechuan*. Tusquets Editores, 2001
- . *Los fantasmas de la Masajista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009
- . *Flores*. Barcelona, Anagrama, 2004
- . *Gallinas de madera*. Madrid: Sexto piso, 2013
- . *Giradores en torno a mi tumba/ Des derviches tourneursautour de matombe*, París, Instituto Cervantes París (incluido en el catálogo *Hacia/desde México*), 2009;
- . ¿Habrà quien considere el sueño como el acto más perfecto del cuerpo? En *Excesos del cuerpo: Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.



- . *Hombre dinero*. Madrid: Sexto Piso, 2010.
- . *Jacobo el mutante en Tres novelas*, Lima, Ediciones El Santo Oficio, 1995
- . *El Jardín de la señora Murakami*, México: Tusquets, 2000
- . *La Jornada de la mona y el paciente*. Oaxaca de Juarez, Oaxaca, Mexico: Almadia, 2006.
- . *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005
- . *El libro uruguayo de los muertos*. Sexto Piso, 2012
- . *Libro sin tapas*. Santiago : Animita Cartonera, 2009.
- . *La mirada del pájaro transparente*. Buenos Aires: Mansalva, 2006.
- . "La Nación no gana para sustos." Weblog post. *Linkillo (cosas mías)*. 13 April 2008. <<http://linkillo.blogspot.com/2008/04/la-nacin-no-gana-para-sustos.html>>. Last accessed 30 November 2008.
- . *La novia desnudada por sus solteros*, Los cien Mil Libros de Mario Bellatin, 2010
- . *Obra reunida*. Barcelona, Alfaguara, 2006.
- . *Obra reunida 2*. Barcelona, Alfaguara, 2014.
- . *Origen de mi primer libro experimental*. Buenos Aires, Editorial Belleza y Felicidad, 2011.
- . *El pasante de notario Murasaki Shikibu*, Santiago de Chile: Cuneta, 2011.
- . *Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*. Literal: Magazine. Voces latinoamericanas, pensamiento, Arte y Cultura. Publicación bilingüe. <http://www.literalmagazine.com>. Last Accessed, Agosto 9, 2014.

- . *Perros héroes. Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*, México: Alfaguara, 2003.
- . *Poeta ciego*. México: Tusquets 1998.
- . *Lo raro es ser un escritor raro*. Colección Underwood, Lima, 2007.
- . *Salón de belleza*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones; Ediciones del Equilibrista, 1996.
- . *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*. Barcelona: Editorial Sudamericana, 2001.
- . *Underwood portátil modelo 1915*, Lima, Sarita Cartonera, 2005.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”. Discursos interrumpidos. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- . *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2007.
- . *Another way of telling / by John Berger, Jean Mohr*. New York : Pantheon, 1982.
- Berecochea, Ximena, “Desierto”.
- [http://www.ximenaberecochea.com/spa/Berecochea\\_Spanish/Galeria\\_de\\_proyectos/Pages/Desierto.html](http://www.ximenaberecochea.com/spa/Berecochea_Spanish/Galeria_de_proyectos/Pages/Desierto.html). Web. Visitado por última vez, Agosto, 9, 2014.
- Berger, John. *About looking*. New York : Pantheon Books, 1980.
- . *Another way of telling / by John Berger, Jean Mohr*. New York : Pantheon, 1982.
- Bishop, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics.” *October* 110 (2004): 51-79.
- . *Artificial hells : participatory art and the politics of spectatorship*. London ; New York : Verso Books, 2012.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. 1941. Buenos Aires: Emecé, 1956.

- Bourriaud, Nicolas. *Post-production: Culture as Screenplay, How Art Reprograms the World*. New York: Lucas and Sternberg, 2002.
- . *Relational Aesthetics*. Trad. Cecilia Beceyro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Michael Shaw, trad. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Brunet, Francois. *Photography and Literature*. London: Reaktion Books, 2009.
- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. 1999. Trans. M. B. DeBevoise. Cambridge, MA: Harvard UP, 2005.
- Carrillo, Francisco. “la literature como performance: Mario Bellatin y Severo Sarduy”. *Hispanamérica*, Año 39, No. 115 (Abril 2010), pp. 37-47
- Chejfec, Sergio. “Cuadros de una instalación”. *Damas Chinas, Revista de literatura*. N°3, Lima, 2000. pp. 65-76
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Davila, Lourdes. “Burla velada Burla Velada y fotografía en Shiki Nagaoka: una nariz de ficción” en *La variable Bellatin : navegador de lectura de una obra excéntrica*, Julio Ortega y Lourdes Dávila (compiladores). Xalapa, Veracruz : Universidad Veracruzana, 2012.
- .Desembarcos de Papel. *La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Beatriz Viterbo Editora: Rosario, 2001.
- Deleuze, Gilles. “Bartleby o la fórmula”. Deleuze, Gilles et al. *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze*, Giorgio

*Agamben y José Luis Pardo*. Valencia: Pre-textos, 2000.

---. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 7a ed, 2006.

Delgado, Sergio. “Estética, política y sensación de muerte en Salón de belleza de Mario Bellatin” en *La variable Bellatin : navegador de lectura de una obra excéntrica*, Julio Ortega y Lourdes Dávila (compiladores). Xalapa, Veracruz : Universidad Veracruzana, 2012.

Dubois, Philippe. *L'Acte photographique*. Paris: Nathan, 1983.

Duchamp, Marcel. *The Writings of Marcel Duchamp*. Eds. Michel Sanouillet, Elmer Peterson. New York : Oxford University Press, 1973.

Eco, Humberto. “Ironía intertextual y niveles de lectura”. En *Sobre literatura*. Barcelona: Océano/RqueR, 2002. pp. 223 - 246.

Elizondo, Salvador. *Farabeuf, o la crónica de un instante*. México: Joaquín Mostiz, 1985.

Eltit, Diamela y Paz Errazuriz. *El infarto del alma*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1994.

Epplin, Craig. *Limits of the book: Interfaces of literary culture in contemporary Latin America*. Thesis (Ph.D. in Romance Languages). University of Pennsylvania, 2009. UMI 3363287, 2009.

---. “Mario Bellatin y los límites del libro”, *La variable Bellatin* (eds. Lourdes Dávila and Julio Ortega, Editorial de la Universidad Veracruzana), 2012.

---. “Mario Bellatin: Literature and the Data Imaginary”. Article forthcoming in the

Revista de Estudios Hispánicos (2015)

Fontcuberta, Joan. *El Beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

Foster, Hal. *The Return of the Real*. Massachusetts Institute of Technology, 1996

García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz editores, 2010.

---. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 2nd Edition. Mexico City: Grijalbo, 2001.

---. *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts* [1995]. Trans. George Yúdice. Minneapolis: U of Minnesota P, 2001.

Gibson, Jackie. "Cybernetic esthetics, hypertext and the future of literature", noviembre 19, 2002, pp 1-11.

Glantz, Margot. "Buscar el sentido de tomar fotos tasajeadas" en *Damas Chinas*, Revista de literatura. N°.3, Lima, 2000. pp. 11-15

Goldchluk, Graciela. "Mario Bellatin, un escritor clínico". *Damas Chinas*, Revista de literatura. N°.3, Lima, 2000. pp. 83-92

Guerrero, Javier y Nathalie Bouzaglo (comp). *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.

Hughes, Alex and Andrea Noble. Ed. *Phototextualities: intersections of photography and narrative*. Albuquerque : University of New Mexico Press, c2003.

Judovit, Dalia. *Unpacking Duchamp: art in transit*. University of California Press. Berkeley, 1995.

- Jacoby, Roberto, Eduardo Costa, and Raúl Escari. "Un arte de los medios de comunicación. Un manifiesto." In Rafael Cippolini, ed. *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual, 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003. 338-40.
- Kelsey Robin y Blake Stimson (de). *The meaning of photography*. Massachusetts: Sterling and Francien Clark Art Institute, 2008.
- Krauss, Rosalind E. *The originality of the Avant-Grade and Other Modernist Myths*. MIT Press, 1986.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2007.
- . *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- . *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos I*. César Aira, ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- Lemus, Rafael. *Mario Bellatin o la agonía silenciosa en Damas Chinas* \*\*
- Link, Daniel. ---. *Linkillo (cosas mías)*. Weblog. <<http://linkillo.blogspot.com/>>. Last accessed 30 November 2008.
- López-Calvo, Ignacio. "The Death of the Author through False Translation in Mario Bellatin's Orientalised Japan. Bulletin of Latin American Research. Volume 32, Issue 3, pages 339–353, July 2013.
- Mallarmé, Stéphane. *Mallarmé: Selected Prose Poems, Essays, and Letters*. Trans. and ed. Bradford Cook. Baltimore: Johns Hopkins, 1956.

- Masotta, Oscar. "Los medios de información de masas y la categoría de 'discontinuo' en la estética contemporánea." *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2004. 213-49.
- Mitchell, W.J.T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press. 1986.
- . "Word and Image." In *Critical Terms for Art History*. Edited by Robert Nelson and Richard Shiff. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996.
- Mora, Vicente Luis. "las mutaciones mórbidas: el espejo y la muerte en la obra de Mario Bellatin". en *La variable Bellatin : navegador de lectura de una obra excéntrica*, Julio Ortega y Lourdes Dávila (compiladores). Xalapa, Veracruz : Universidad Veracruzana, 2012.
- Morris, Adam. "Micrometanarratives and the politics of the possible". *The New Centennial Review*, Volume 11, Number 3, Winter 2012, pp. 91-117
- Palaverschi, Diana. "apuntes para una lectura de Mario Bellatin". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, ISSN 0145-8973, Vol. 32, N°. 1, 2003 , págs. 25-38
- Panesi, Jorge. "la broma suprema". *Damas Chinas, Revista de literatura*. N°.3, Lima, 2000. pp. 3-9.
- Pardo, José Luis. "Bartleby o de la humanidad". Deleuze, Gilles et al. *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo*. Valencia: Pre-textos, 2000.

Pauls, Alan. "El problema Bellatin." El Interpretador.net. 20 November 2005.

<<http://www.elinterpretador.net/20AlanPauls-ElProblemaBellatin.html>>. Visitado por última vez Agosto 11 de 2014.

---. "telegrama beckettiano póstumo" en Damas Chinas, Revista de literatura. N°.3, Lima, 2000. pp. 43-48

Prieto, Julio. "Vanguardia y 'mala literatura': de Macedonio a César Aira".

[http://www.malescribir.de/wpcontent/2007/11/malas\\_escrituras.pdf](http://www.malescribir.de/wpcontent/2007/11/malas_escrituras.pdf).

Rancière, Jacques. ---. "The Emancipated Spectator." *Artforum* (March 2007): 271-80.

---. *The Politics of Aesthetics*. 2000. Trans. Gabriel Rockhill. New York: Continuum, 2004.

---. *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona: Museo Contemporáneo; Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

Rodriguez, Fermin. Entrevista a Mario Bellatín. *Hispanoamérica*, Año 35, No. 103 (Apr., 2006), pp. 63-69

Ruiz, Facundo. "Vitrinas narrativas. Mario Bellatín y el relato fotográfico". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 34, No. 68 (2008), pp. 201-210

Salas,-Elorza Jesús. "Shiki Nagaoka: una nariz de ficción la novela como hipertexto".

*Revista de literatura mexicana contemporánea*, ISSN 1405-2687, N°. 24, 2004 , págs. 65-72.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*.

México: FCE, 2002



Schettini, Ariel. "En el Castillo de Barbazul: El caso de Mario Bellatin" en Damas

Chinas, Revista de literatura. N°.3, Lima, 2000. pp. 71-77

Speranza, Graciela. *Fuera de Campo: literatura y arte argentino después de Duchamp*.

Anagrama, 2006.

Steinberg, Samuel. "To begin writing: Bellatin reunited". Reunited, Journal of Latin

American Cultural Studies: Travesia, 20:2, 105-120

Yúdice, George. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham,

NC: Duke UP, 2003.