



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETAS
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**LECCIONES PARA ESCRIBIR DESDE EL VACÍO:
LA INFATIGABLE MAQUINARIA TEXTUAL DE MARIO
BELLATIN**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

P R E S E N T A :

LUIS ENRIQUE PEREZ SOSA

ASESOR:

MTRO. JEZREEL SALAZAR ESCALANTE

Cd. Universitaria, D. F. 2014





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

El lugar donde el escritor se interroga encubre la ausencia del libro. Es el lugar anterior a la vida y de la muerte vivida. Se sitúa entre la obra acabada y la obra por escribir. ¿Por qué sorprenderse entonces de que los personajes que allí se encuentran nos parezcan fantasmas?

El espacio está atravesado por vocablos, semejantes a pájaros blancos en la luz del día. Se fijarán sólo a la hora de la lectura y en un orden imprevisible.

EDMOND JABÈS

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
PRIMERA PARTE	
I. Una propuesta crítica de la cultura: la obra de Mario Bellatin	18
1. Mario Bellatin: un <i>work in progress</i>	32
1.1. Artefactos narrativos	39
2. Arte literario y conceptual	42
2.1 Literatura indeterminada	47
SEGUNDA PARTE	
II. <i>Underwood portátil</i> y la estructura fragmentaria	50
1. Acumulativa y fragmentaria	52
2. Relatos austeros y breves	55
3. La repetición y la escritura efectiva	58
3.1. Otra técnica de escritura: el <i>copy paste</i>	63
III. Contingencia y transformación	67
1. La impostura en el camino a la transformación	73
2. La simulación: la posibilidad de ser artificial	76
IV. Por una escritura célibe	81
1. <i>Bola negra</i> o del organismo que se consume a sí mismo	83
V. La escritura mecánica	90
1. Mecanismo hueco	91
2. La inserción del vacío	94
3. El vacío como posibilidad	96
CONCLUSIONES	101
FUENTES	105

INTRODUCCIÓN

UNO DE LOS ESCRITORES LATINOAMERICANOS más exitosos de las últimas décadas es Mario Bellatin, quien ha desarrollado una propuesta atractiva, sólida y comercial. Entre las estrategias para posicionar su literatura como objeto artístico, ha recurrido al apoyo de un agente literario.¹ Este aspecto es relevante en la producción y distribución de su obra, pues en el panorama actual del negocio editorial, el agente literario actúa en la lógica de la rentabilidad literaria, funcionando como aval automático de escritores de éxito probable y menor riesgo comercial.

Entre las menciones nacionales e internacionales a su producción literaria, Bellatin resultó finalista del Premio Médicis a la mejor novela extranjera publicada en Francia en el año 2000 con *Salón de belleza*. Asimismo, ha formado parte del Sistema Nacional de Creadores en México y recibió la beca John Simon Guggenheim Memorial Foundation. En 2012, participó en el Documenta Kassel 13 como curador invitado y en 2013 fue nombrado el artista mexicano del año por la revista *La Tempestad*. Actualmente, su obra ha sido traducida a quince idiomas, entre ellos francés y alemán. Con sus prácticas literarias, artísticas (performances, happenings, director de cine, etc.) y comerciales, Bellatin contribuye a dar forma a un horizonte cultural globalizado.

¹ El agente literario de Bellatin es Antonia Kerrigan, quien también ha trabajado para Jorge Volpi, Sergio Ramírez y Luis Goytisolo.

En las casi tres décadas de actividad literaria, la obra de Bellatin ha sido interpretada mediante esquemas cada vez más innovadores y atractivos. Por ejemplo, en 2005, Diana Palaversich propuso semejanzas entre las estructuras narrativas de la literatura de Bellatin y las estructuras narrativas de las películas de David Lynch o David Cronenberg.² Consideró que los cuerpos de los personajes y las estructuras textuales, ilegibles en su totalidad, pueden interpretarse bajo la óptica deleuziana del cuerpo anterior al lenguaje, en devenir constante, el *cuerpo sin órganos*. Y es que, en las publicaciones de Bellatin, abundan los cuerpos amorfos, descentralizados, incompletos, incoherentes a la lógica del personaje íntegro. Sin lugar a dudas, estas características encuentran interpretaciones del cuerpo como símbolo con significados radicales o de protesta.

A diferencia de Palaversich, Reinaldo Laddaga dirá que la propuesta del Bellatin no es textual, sino un espectáculo, pues al abrir sus libros, el lector entra en un espacio donde el artista realiza sus números.³ Para Laddaga la lógica que persigue Bellatin es la de un *ejecutante*. Sus libros se transforman en sesiones *in pectore*, pues el talento de su trabajo se encuentra en el hallazgo y el pulido de lo que cuenta hasta el hartazgo.⁴

² Diana Palaversich, "Prologo", en Bellatin, *Obra reunida*, México, Alfaguara, 2005, pp. 11-23.

³ Reinaldo Laddaga, "Espectáculo de realidad: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas", en *Comunicação & política*, 24, 3, Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos, 2008, p. 162.

⁴ Ídem.

Posterior a estos dos críticos literarios, en 2012, Herminia Pilar Morales Lara interpreta la escritura de Bellatin como un fenómeno imprevisto que implica una actualización a las preguntas ¿cómo narrar? y ¿en qué consiste lo literario?; además, lanzará la hipótesis de que su literatura parte de una estética del distanciamiento, lo cual le permite el registro del mal.⁵

Frente a estas críticas en torno al paradigma de la obra de Mario Bellatin, propongo un acercamiento a la apuesta formal y estructural de sus textos. Mi hipótesis es que la estructura fragmentaria de sus textos apela a la capacidad de la escritura en tanto generadora de imágenes. En ese sentido, el arte literario se identifica con disciplinas como el performance, el teatro o el cine, en tanto materia que prefigura el arte de la transformación.

La creación literaria de Bellatin pone a prueba la capacidad de la literatura para corresponder con el traslado de los distintos lenguajes artísticos. Para demostrarlo, encuentro indispensable asumir que la apuesta bellatiana está construida a partir de un flujo fragmentario que, en proceso constante, entrega una obra abierta, dispuesta a recibir gustosa cualquier mutación.

Como premisa recurro a Susan Sontag quien planteó que, en la actualidad, el arte opta por mostrarse como una suerte de engaño, pues en su núcleo habitan los problemas de una época sometida al proceso

⁵ Herminia Pilar Morales Lara, “La novela no prevista. Un análisis del método de escritura de Mario Bellatin”, México, FFyL, UNAM-IIF, tesis de maestría, 2012.

continuo de desmitificación. Según Sontag, cada obra pende del hilo de la credibilidad pues, por una parte, pone en tela de juicio los procedimientos aprendidos de las épocas precedentes y, al mismo tiempo, intenta fundamentar su derecho a existir⁶. En el desarrollo de este supuesto, quisiera comprender la apuesta artística de Bellatin, como condicionada a las exigencias de la vida contemporánea, plagada de objetos técnicos, reproducidos hasta el infinito, con la única finalidad de mantener el proceso productivo.

Considero que las prácticas literarias de Bellatin son provocadoras, pues lanza retos en su literatura. Más que una historia, sus textos invitan a seguir un proceso continuo de búsqueda; en ellos continuamente el escritor se pregunta no sólo por el oficio de escribir sino que, su preocupación principal lo llevará a intentar superar límites: entre realidad y ficción; es decir, entre el arte y la vida. Para esta tarea, las palabras han sido sus mejores aliadas.

De modo singular y absurdo, Bellatin construye una obra coherente consigo misma. Antes que una propuesta narrativa, su obra quiere ser entendida como un mecanismo para mirar el arte y la literatura desde una óptica distinta a la acostumbrada por el lector tradicional. El núcleo de sus textos radica en las facultades estructurales que tienen para operar como organismos textuales en constante transformación. La estrategia de escritura de Mario Bellatin consiste en permitir que el lector sea consciente

⁶ Susan Sontag, "La estética del silencio", en *Estilos radicales*, Madrid, Taurus, 1977.

del proceso de escritura, así como de que las obras literarias son una construcción, un artificio.

Mediante este rastreo pretendo encontrar cierta dimensión metatextual de la escritura de Bellatin que, como en un juego de espejos, un *mise en abyme*, realiza el proceso de construcción de sí misma en cada fragmento. Este proceso será analizado a partir de las reflexiones que el autor lanza en textos como *Underwood portátil. Modelo 1915*, texto guía en la aparentemente inagotable y vasta propuesta literaria bellatiana. Sin embargo, también remito a textos posteriores a la publicación de la primera *Obra reunida*⁷.

Entiendo la escritura de Bellatin como una escritura de la apariencia, no sólo porque resulta fácil encontrar pistas falsas o rutas narrativas sin objetivo definido, sino también por la importancia que ha puesto en la construcción de una imagen mediática: reproducida desde su propio perfil de Facebook y en las incontables entrevistas concedidas.

En ese sentido, antes de empezar con el análisis, estimo necesario realizar algunas anotaciones en torno a su biografía: Bellatin nació en la ciudad de México, en 1960. Sin embargo, sus primeros años de vida los pasó en Perú. Este hecho lo ha llevado a cuestionar su nacionalidad, diciéndose aleatoriamente peruano o mexicano. Sus años de formación, a grandes rasgos, transcurrieron de la siguiente manera: en Lima estudió

⁷ Bellatin, *Underwood portátil. Modelo 1915*, en *Obra reunida*. Durante la fase final del desarrollo de mi trabajo de tesis, en mayo de 2014, fue lanzada la segunda parte de su *Obra reunida*, editada nuevamente por Alfagura, que reproduce, tal vez con algunas variantes, textos publicados anteriormente en editoriales como Anagrama e Interzona, así como también en la propuesta editorial del propio Bellatin: Los cien mil libros de Bellatin.

Teología y se graduó en Comunicación; estudió Cine en Cuba y, posteriormente, en México, dirigió el área de Literatura y Humanidades de la Universidad del Claustro de Sor Juana, así como la Escuela Dinámica de Escritores.

Bellatin no se molesta porque su origen creativo resulte confuso. El no tener claridad en este aspecto importante de su biografía se debe, en parte, a que él mismo ha insistido en sostener elementos que desorientan al analista empeñado en rastrear el contexto en el cual quede inscrita su faceta como creador: “No me siento peruano ni mexicano; quisiera sentirme más mexicano que peruano, pero soy más peruano que mexicano. Es un cambalache bastante extraño”.⁸

Aprovecha cualquier oportunidad para jugar con las fronteras que delimitan la realidad. A partir de la fuerza del juego, ha constatado que la realidad y la ficción no son los únicos espacios donde se desarrolla la escritura. Su propuesta intenta ocupar un sitio distinto, ambiguo, intermedio, no sólo entre la realidad y la ficción, sino también entre las distintas disciplinas artísticas. El espacio que busca es uno en el que la simulación gobierne ambos terrenos. Durante sus embates contra los límites convencionales, Bellatin ha procurado la construcción de un *espacio hueco, vacío de sentido*, desde donde pueda satisfacer su deseo por la escritura. Busca posicionar su escritura en el desplazamiento: “Hay una

⁸ Silvina Frieria, “Entrevista a Mario Bellatin. Mario Bellatin, un escritor que escapa a las clasificaciones”, Buenos Aires, *Página 12*, 30 de agosto de 2005, en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-290-2005-08-30.html> (cons. 15 de septiembre de 2012).

intención de que no haya marcas territoriales ni espaciales ni de tiempo, y es ahí donde busco las máscaras: escribo un texto musulmán, japonés, judío o chino”.⁹ En la última fase de su proyecto, Bellatin ha tomado como referentes las culturas orientales y sufi,¹⁰ así como a los escritores Bohumil Hrabal y Alain Robbe-Grillet.

Las publicaciones de Bellatin aparecen de manera continua en una variedad de editoriales principalmente en países como México, Perú, Brasil y Argentina (y como podrá verse en la bibliografía, sigue incrementándose). La proliferación y amplitud con la que se difunde su obra se debe, según Heriberto Yépez, a que Bellatin aprovecha “los vacíos de la industria editorial”¹¹ publicando a veces el mismo libro con pequeñas variaciones) en distintas editoriales. O, como también nos llama la atención Herminia Pilar Morales Lara, aprovecha para imprimirlos en su propia casa¹², según lo

⁹ Ídem. El carácter de esta declaración lo relaciona con el concepto *extraterritorial* desarrollado por George Steiner a partir de los proyectos literarios de Borges, Beckett y Nabokov. Respecto de Mario Bellatin, el término *extraterritorial* se asume al interpretar obras como *Shiki Naqaoka: una nariz de ficción* y *El jardín de la señora Murakami* donde se desarrollan supuestas técnicas de escritura ligadas por completo al arte de la traducción.

¹⁰ En *Underwood Portátil. Modelo 1915* escribe: “[...] cuando ya tenía casi olvidada la imagen del *derviche* girador, entré en contacto con una comunidad sufi que en un principio me sirvió de guía, sobre todo, con respecto a mi trabajo de escritura. En efecto, el hecho de establecer una relación con un cuerpo místico cuyo objetivo final es encontrar la trascendencia dentro de lo inmanente, me llevó a renovar, con una fuerza inusitada además, una búsqueda en apariencia absurda: la toma de conciencia del acto de escribir. Curiosamente esa fuerza me la otorgó ingresar a un espacio donde me sentía absolutamente perdido. No tenía la mínima idea de los ritos, del idioma que se utiliza para llevar a cabo las ceremonias, ni del sentido final de las oraciones”. Bellatin, *Obra reunida*, pp. 516-517.

¹¹ Heriberto Yépez, “Bellatin y la industria editorial”, en *El coloquio de los perros. Revista de Literatura*, en <<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/beyep.html>> (cons. 23 de febrero de 2012)

¹² Morales Lara, “La novela no prevista...”, nota 6, p. 8.

descrito en su proyecto de largo aliento conocido como *Los cien mil libros de Bellatin*.¹³

Bellatin ha hecho hincapié en que su proyecto de vida será no ceder en su voluntad de escribir y, aunque hace mucho que su apuesta dejó de ser sólo literaria y se ha convertido en una propuesta creativa, artística, el objetivo es que “la literatura no quede encerrada en sus espacios habituales” pues, “como parte de un imaginario cultural, no sólo debe ser permeable al cine, como estuvo muy de moda en los años sesenta, sino a todas las manifestaciones tanto culturales como artísticas”.¹⁴

Bellatin practica con orgullo el oficio de la escritura pues le ha permitido no depender de otra cosa que no sea la escritura misma. Se dice atrapado y sin voluntad propia, sin otro objetivo que continuar “sumiso al impulso que cada mañana siento por escribir”.¹⁵

* * *

¹³ Yopez le preguntó alguna vez a Bellatin sobre el significado del proyecto denominado *Los cien mil libros de Bellatin*. La respuesta fue: “Es un proyecto que tiene como uno de sus fines contar en escritura el tiempo que me queda de vida. Para continuar escribiendo necesito de la presencia física de mi obra. Desconozco los caminos que han tomado los libros publicados hasta ahora. Estoy al margen de los mecanismos a los cuales están sujetas mis palabras [...]. He decidido, junto a dos diseñadores, rehacer mi obra en libros de bajo costo y pequeño formato —todos iguales y escritos de nuevo— para crear una ruta alternativa a la que marca el sistema editorial. Los libros regresarán a ser míos nuevamente”. Heriberto Yépez, “Bellatin y la industria editorial”.

¹⁴ Agustín J. Valle, “Entrevista a Mario Bellatin. Importa más el deseo que el producto”, *Alma Magazine*, 22 de julio de 2009, en <http://www.almamagazine.com/verItem.php?item=importa_mas_el_deseo_que_el_producto&volanta=mario_bellatin (cons. 23 de febrero de 2012).

¹⁵ Ídem.

En 1986, Bellatin publica su primera novela: *Las mujeres de sal*.¹⁶ Contextualizada en el Perú violento de los años ochenta, sus secuencias son extrañas y disímiles. En la que posiblemente sea la primera reseña a la obra de Bellatin, Miguel Ángel Huamán considera que esta novela “da la ocasión de reflexionar en torno a la angustia existencial, a la vacuidad que, presente en el libro como estructura y contenido, alude a la realidad cotidiana que se vive en estas épocas de crisis y violencia”.¹⁷ Sobre este primer texto, Morales Lara considera que el sistema de escritura de Mario Bellatin encuentra su causa. Desde entonces, Bellatin define su trabajo literario como una *estética del distanciamiento*.¹⁸ Al respecto, Morales Lara reconoce la necesidad de Bellatin por narrar el mal en un registro no realista.

De manera irónica, sus textos intentan pasar constantemente como producidos en cierta tradición. A partir de su estética del distanciamiento, aparentan o se adhieren a determinado bagaje cultural. En *Underwood portátil*, Bellatin adelanta tres proyectos actualmente publicados:

Tengo pensado también un libro de relatos donde cada uno de los textos obedecerá a una particular tradición narrativa. El primero, un texto musulmán, fue publicado en una antología sobre escritores mexicanos. Luego vendrá una narración a la manera japonesa, otro

¹⁶ La primera novela de Bellatin fue publicada en Lluvia Editores, <<http://lluviaeditores.com/>>.

¹⁷ Miguel Ángel Huamán, “Reseña de *Las mujeres de sal*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar", Año 13, núm. 25, 1987, pp. 253-255, en <<http://www.jstor.org/stable/4530327>> (cons. 06 de mayo de 2011).

¹⁸ Morales Lara. “La novela no prevista...”, p. 7.

en la tradición norteamericana y así hasta abarcar la mayor cantidad posible de líneas de escritura.¹⁹

Resulta curioso que, fragmentos después, en este mismo texto, el narrador exponga su interés por construir textos regidos por una supuesta lógica cultural japonesa, sin que ello signifique que la tradición literaria aludida tenga algún valor para su obra: “Alguna vez alguien me preguntó sobre la importancia que había tenido la literatura japonesa en mi obra. Sin inmutarme contesté que ninguna”.²⁰

En relación con esta apreciación, es posible tener en cuenta el planteamiento de Chantal Maillard, quien dice que la cultura de la globalización es una cultura del kitsch.²¹ Los productos generados bajo esa lógica no carecen de valor, continúa Maillard, sino que éste se encuentra en la experiencia estética del arte entendida como acción que sitúa al objeto “dentro de una escalada de aceptación o rechazo por parte del grupo que ha asumido un determinado código”.²²

En su obra, Bellatin se pregunta sobre el rol del escritor frente a su escritura²³ y, a la vez, cuestiona los valores activos que rigen el trabajo literario. Sus hipótesis se encuentran en sus textos narrativos donde gobierna el absurdo. Sus novelas más representativas son *Salón de belleza*,

¹⁹ Bellatin, *Obra reunida*, p. 514. En la versión publicada en la *Revista Fractal* se lee en la última línea: “las líneas de escritura que más me interesan”. Bellatin, “Underwood Portátil. Modelo 1915”, en *Fractal*, en <<http://www.mxfractal.org/F32Bellatin.html> (cons. 09 de agosto de 2013).

²⁰ Bellatin, *Obra reunida*, p. 517.

²¹ Chantal Maillard, *Contra el arte y otras imposturas*, Valencia, Pre-Textos, 2009, p. 31.

²² *Ibid.*, p. 24

²³ Bellatin, *Underwood Portátil*, p. 518.

Efecto invernadero, Damas chinas, Canon perpetuo, Poeta ciego, Flores, El Gran Vidrio y Disecado. Diana Palaversich sugiere que la lectura del *corpus textual bellatiano* puede darse a partir de cuatro series:²⁴

1. *Damas chinas, Salón de belleza y Efecto invernadero*, guardan lazos con el mundo extraliterario, muchas veces identificado como latinoamericano. Durante esta primera serie, nos dice Palaversich, Bellatin indaga las posibilidades literarias del dolor, la muerte y el totalitarismo.
2. *Canon perpetuo, Poeta ciego, La escuela del dolor humano de Sechuán, El jardín de la señora Murakami, Bola negra y La mirada del pájaro transparente.* Palaversich dirá que estos textos tienen en común la posibilidad de considerar aspectos autorreferenciales y metatextuales de la narrativa de Bellatin.
3. *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción, Jacobo el mutante y Perros héroes* cuentan en su interior con imágenes textuales que dialogan con fotografías anexas a las historias. Palaversich considera que estas obras problematizan la interacción entre el lenguaje visual y el literario. La incorporación de la fotografía como recurso de verosimilitud arriesga un gesto desestabilizador no sólo de las nociones de realidad y ficción, sino también de los límites entre la literatura y la fotografía.
4. Por último, Palaversich reconoce que, a la par de las tres series mencionadas, Bellatin desarrolló un “bricolaje de fragmentos cortos pero autónomos que ofrecen posibilidades prácticamente ilimitadas de combinación”.²⁵ Estos textos autónomos son *Flores, Lecciones para una liebre muerta y Underwood portátil. Modelo 1915*. Ellos son una suerte de anotaciones al margen de su obra anterior. A la manera de escritos autorreferenciales y reflexivos, estos textos fragmentarios registran y dan importancia al proceso de creación de las novelas anteriores.

²⁴Además del “Prologo” a la *Obra reunida*, Diana Palaversich ha escrito: “Desarticulación textual y corporal en la narrativa de Mario Bellatin”, en *De Macondo a McOndo: Senderos de la Posmodernidad Latinoamericana*, México, Plaza y Valdés, 2005 y “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin”, *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 32, núm. 1 (Mayo de 2003), Arizona, School of International Letters and Cultures, pp. 25-38, en <<http://www.jstor.org/stable/29741765> (cons. 06/12/2013).

²⁵ *Ibid.*, pp. 19-22.

El análisis en el orden sugerido por Palaversich se detiene cronológicamente en *Underwood portátil. Modelo 1915*, texto publicado en 2005. Sin embargo, a la fecha, Bellatin ha publicado *Pájaro transparente* (2006), *El gran vidrio* (2007), *Condición de las flores* (2008), *Las dos Fridas* (2008), *Los fantasmas de la masajista* (2009), *Biografía ilustrada de Mishima* (2009), *Los cien mil libros de Mario Bellatin* (2010), *La clase muerta* (2011), *Disecado* (2011), *El libro uruguayo de los muertos* (2012), *Gallinas de madera* (2013) y *El hombre dinero* (2013).

Como se ha señalado, la escritura de Bellatin está estructuralmente abierta a la interpretación y carece de una lógica del devenir. Al no definir un rumbo único de lectura, el campo de posibilidades interpretativas surge desde casi cualquier sitio en el que se comience la lectura. Al enfrentarme a esta situación, encontré que su estructura polifónica permite observar un complejo e intrincado proceso de intratextualidad y metatextualidad que me resultó difícil de asir.

Por ello, la propuesta que ofrezco para su interpretación se conduce mediante una táctica imitativa en donde, a partir de brincos abruptos en el análisis, induzco conceptos que (sé) pueden ser o no los indicados a la hora de profundizar en la literatura de Bellatin. Sin embargo, bajo este precepto, considero oportuno dividir el trabajo en dos partes, comenzando de la siguiente manera:

Primera parte.- Aspectos generales de la estructura de la obra de Mario Bellatin. En el primer capítulo analizo brevemente la influencia de

Marcel Duchamp en la escritura de Bellatin. Ejemplifico con algunas nociones en torno a la formación de *El gran vidrio*. Luego de estas insinuaciones, propongo la pertinencia de trabajar con los términos *work in progress* y *arte literario conceptual* en relación con la propuesta artística y literaria de Bellatin. En mi argumento recurro a fragmentos *Underwood portátil* y *La jornada de la mona y el paciente*²⁶.

Segunda parte.- A partir del segundo y hasta el capítulo quinto, intento interpretar, de manera fragmentaria, aspectos de la literatura de Bellatin. Más que un análisis a profundidad sobre determinada obra, en esta segunda parte me importa lanzar propuestas de lectura. Es así que, entonces, en el segundo capítulo, *Underwood portátil*, es interpretado como un texto clave en la comunicación intertextual de su obra. En éste texto encuentro una perspectiva ideal para conocer objetivos del corpus textual bellatiano, pues a partir de fragmentos autorreferenciales, el narrador-escritor y protagonista del texto, realiza una proyección que involucra entregas literarias publicadas antes y después del 2005, tales como *Salón de belleza* o *Lecciones para una liebre muerta*.²⁷

Posteriormente, en el capítulo tercero y cuarto, analizo un par de figuras literarias relacionadas a organismos en transformación: el travesti y el insecto. Durante el desarrollo de estos breves capítulos, discuto la propuesta literaria de Bellatin en relación con la obra de Severo Sarduy y, posteriormente, la influencia de Franz Kafka.

²⁶ Bellatin, *La jornada de la mona y el paciente*, Oaxaca, Almadía, 2006.

²⁷ Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona, Anagrama, 2005.

Con la incorporación de la primera figura, en el capítulo tres, propongo la hipótesis valorativa en torno del travesti como la manifestación más lograda de quien simula. En ese sentido, encuentro una relación entre la escritura de Bellatin y la de Sarduy. Ejemplifico con fragmentos de *Lecciones para una liebre muerta* y *Disecado*²⁸, pues en ambas entregas se incluye la presencia del personaje travestido. En la relación con Sarduy, encuentro que los ejemplos de literatura bellatiana tienen un eje teórico en pasajes del libro *La simulación*.²⁹

En el cuarto capítulo propongo interpretar el relato breve *Bola negra* como marcado por la influencia de Franz Kafka. Encuentro que el insecto descrito en el texto puede interpretarse como un cuerpo que se consume a sí mismo. Asimismo, este organismo textual denominado *Hiroshi Camelus Eleopitrus* será considerado como metáfora del ejercicio de escritura de Bellatin, que busca alimentarse de sí misma. En esta aproximación al perfil creativo de Bellatin se puede decir lo que Juan García Ponce apuntó respecto de la obra de Kafka: “no ofrece respuestas”, sino que “sólo plantea situaciones y se constituye como obra al crear su propio despliegue”.³⁰

En el quinto y último capítulo, analizo el proceso de escritura de Bellatin como actividad mecánica y productiva de la época contemporánea. El objetivo es mostrar cierto ideal que la domina, en donde se busca hacer visibles los espacios vacíos que permiten la interpretación del lector.

²⁸ Bellatin, *Disecado*, México, Sexto Piso, 2011.

²⁹ Severo Sarduy, *La simulación*, Caracas, Monte Ávila, 1982.

³⁰ Juan García Ponce, “Deber e imaginación”, en *Las huellas de la voz. Homenajes vol. III*, México, Joaquín Mortiz, 2001, p. 145.

Al construir artefactos narrativos que, ensamblados, funcionan como máquinas críticas para ver el arte desde una perspectiva diferente, Bellatin constata las facultades que brindan los espacios huecos en una narración que busca mantenerse abierta a la interpretación, definitivamente inacabada.

Una vez señalados, puedo decir que la estructura de los capítulos que propongo, busca reproducir el efecto característico de la literatura de Bellatin, carente de centro enunciativo y multiplicador de las perspectivas narrativas. Por ello, podría decir que, además de ser organismos textuales amorfos, en proceso constante de transformación, Bellatin entrega textos que se preguntan por el oficio de la escritura, manifestándose siempre desde distintas ópticas. Algunas veces quisieran ser el gran vidrio duchampiano, otras tantas quisieran ser una puesta en escena, otras más un compendio de instantáneas técnicamente y narrativamente imposibles de unir, otras un insecto sugerentemente kafkiano que, acorralado, se dedica estoicamente a consumirse a sí mismo.

PRIMERA PARTE

I. UNA PROPUESTA CRÍTICA DE LA CULTURA: LA OBRA DE MARIO BELLATIN

MARIO BELLATIN HA SIDO ETIQUETADO con un sinnúmero de adjetivos que buscan definir no sólo su labor literaria y creativa, sino incluso su vida. Muchas veces rechaza esas etiquetas, pues considera que son impedimentos para realizar nuevos proyectos. Hasta ahora, ha tratado de colocar su propuesta en un espacio intermedio entre lo real y lo ficcional, entre la literatura y el performance, entre la escritura y la escena, lo que contribuye a que su obra sea considerada una manifestación indeterminada.

En la obra de Bellatin encontramos dos posturas ideales ante la creación artística: la del texto construido como imagen y la de la literatura de la ausencia. Entre el mundo como imagen y el mundo en disolución, entre una filosofía de la presencia y una presencia que se desvanece, Bellatin se ubica en una zona intermedia, neutra, entre el libro y el contralibro: en el intersticio.

En *La jornada de la mona y el paciente* (2006), Bellatin enumera temas que pueden ayudar a clarificar sus tópicos artísticos y literarios:

Sentencia de muerte. Síndrome. Dormir junto a un cuerpo enfermo. Pulsión de vida necesaria. Males superpuestos. Caos fundamental. Angustia. Cura. Desenlace. Malestar perfecto. Instante multiplicado. Psicológico. Químico. Deterioro mudo y fantasmal [...]. Señales de alerta que lanza mi yo más profundo [...]. Fantasma de la certeza [...]. Preocupación por exponer el cuerpo ante los demás [...]. No libertad de la escritura [...]. La escritura no puede escribir más que de lo que escribe. Un ser sin importancia. Culpa que surge entre la inercia y el deseo. Escritura como vaticinio [...]. Desaparecer en medio del

anonimato más perfecto. Una escritura de transmisión dudosa. Creer que el mundo verdadero es el de la fantasía.³¹

A la manera de notas pegadas en la superficie del texto, este listado orienta al lector que acaba de cruzar la mirada por el espacio de la narración. En esta acción textual, Bellatin nos recuerda al *vidrio duchampiano*³² y “las noventa y cuatro notas de Duchamp que “explican” su funcionamiento, [...] la catarata de exégesis estéticas, filosóficas, matemáticas, psicoanalíticas y esotéricas que, desde que la obra quedó “definitivamente inacabada” en 1923”³³, brindan la posibilidad de conocer el mensaje expuesto en la obra duchampiana en su totalidad.

En 2007, Bellatin utiliza no sólo el método sino ahora también el título de la obra más representativa de Marcel Duchamp, el *Gran vidrio*, para nombrar un ejercicio crítico del texto autobiográfico, símbolo de la literatura realista. En *El gran vidrio*, Bellatin niega la noción de la autobiografía al mismo tiempo que ficcionaliza sus pasajes biográficos. En suma, sustituye su experiencia por tres autobiografías ideales. Para él lo importante no es ser fiel a los sucesos vividos sino a las leyes del texto,

³¹ Bellatin, *La jornada de la mona y el paciente*, pp. 51-52.

³² “El *Gran Vidrio* es una de las obras fundamentales de Duchamp y, al mismo tiempo, de todo el arte de este siglo. Su complejidad es inmensa, y la multitud de notas explicativas —escritas durante el trabajo en la obra— que la describen, la comentan, la fundan, viene a reduplicar esa complejidad y a mostrar como una doble fuente que en ese lugar coincide y se identifica. En este sentido —en el sentido de las notas adjuntas que confieren dimensión a la obra y que se ilustran con ella, en relaciones recíprocas—, el Gran Vidrio es un producto enteramente intelectual, un lujo exhaustivo de la reflexión, que no sólo ha penetrado en el contexto significativo de la obra, sino que también ha promovido las elecciones y las innovaciones de técnica”. Pablo Oyarzún R., *Anestésica del ready-made*, Santiago, Universidad de Chile, 1979, p. 243.

³³ Graciela Speranza, *Fuera de campo. Arte y literatura argentinos después de Duchamp*, Barcelona/Buenos Aires, Anagrama, 2006, pp. 8-9.

aun si los resultados parecen absurdos o descabellados. Y es que, Bellatin, al igual que Duchamp, busca la reivindicación de la obra, con sus leyes, ensimismada, es decir, quisiera que las reglas del libro trasciendan las circunstancias en las que se encuentra inmerso el autor.

En *El gran vidrio*³⁴, la práctica literaria va de la mano con el método duchampiano para comprender y desarrollar el arte en la actualidad, es decir, entender el arte como concepto. En el texto, Bellatin propone tres autobiografías ilógicas. En la primera, el narrador es un niño que crece en la India. En la segunda está en medio de un sueño de una líder musulmana y, en la tercera, es un hombre-mujer. En este compendio ideal “la posibilidad de verdad para el sujeto está en reconocer, sobre la multiplicidad identificable de las ficciones, las huellas de su propiedad”.³⁵ El ideal biográfico es trasladado al texto como una nueva experiencia literaria. En el último de los textos que componen esta obra, la

³⁴ Esta entrega (al igual que *Lecciones para una liebre muerta* que refiere a Joseph Beuys) señala directamente a uno de los precursores escogidos por el autor: Marcel Duchamp. En una entrevista para el diario español *El País*, Bellatin responde acerca de la reminiscencia duchampiana en el título de una obra que, al interior, no contiene ninguna referencia directa a Duchamp: “La referencia tiene que ver con la forma de cómo fueron hechos los textos. Traídos desde la oscuridad más absoluta, representada en una serie de imágenes veladas, para lograr una exposición plena de sentidos que pienso se empequeñecerían al ser tratados de manera tradicional. El ejercicio fue un símil de cómo los habitantes diluidos en las ruinas de los edificios reaparecen con toda la fuerza de su realidad en la celebración del *Gran Vidrio*”. Y acerca de que si pretende traducir la producción visual de Duchamp al espacio literario, Bellatin responde: “Mi actividad no puede entenderse como una traducción. Siento que al hacer una reflexión contemporánea de lo literario surgen, de manera hasta cierto punto espontánea, propuestas que pueden alterar la rigidez con que muchas veces se asume la escritura”. Fietta Jarque, “Entrevista: Feria del libro de Madrid. Mario Bellatin. Cada libro mío tiene un yo fantasmagórico”, *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, 09 de junio de 2007, en <http://elpais.com/diario/2007/06/09/babelia/1181346616_850215.html>, (cons. 23 de junio de 2011).

³⁵ Silvio Mattoni, “Repetición y ambivalencia”, en *El cuenco de plata. Literatura, poesía, mundo*, Buenos Aires, Interzona, 2003, p. 28.

protagonista del monólogo plantea la posibilidad de hacer una biografía de sí misma: “una autobiografía cuyo eje sería cada uno de los libros que he publicado”.³⁶

El gran vidrio es una suma de experiencias literarias, ejemplos de la literatura sistematizada que Bellatin ha puesto en práctica y que depende de una “lógica interna muy férrea”³⁷, desarrollada a lo largo del tiempo. Es un libro que manifiesta lo absurdo y utópico de su proyecto. “Mi piel luminosa”, la primera de las biografías, es el mismo texto que ha aparecido en varias publicaciones: en 2002, apareció en *Letras Libres* como “Madre e hijo”; en 2003 se publica con el título: “Mi piel, luminosa o Madre con hijo de piel transparente”; en 2005 se editó en *La escuela del dolor humano de Sechuán* como “Uñas y testículos ajustados”; y en 2011 se publicó en *Los cien mil libros de Bellatin* con el título “La novia desnudada por sus solteros... así”.

Bellatin juega con la posibilidad de que el texto se reconozca en sus múltiples simulaciones de realidad. Consigue así un doble salto: sus textos buscan pasar por “otros”, mientras el sujeto de la narración es todos al mismo tiempo. Aunque curiosas, sus tres autobiografías son la antesala del desentrañamiento de una realidad oculta en cada frase en cada imagen

³⁶ Bellatin, *El gran vidrio*, Anagrama, Barcelona, 2007, p. 158.

³⁷ Graciela Goldchluk, “Mario Bellatin, un escritor de ficción”, “Dossier Mario Bellatin – Memoria Académica”, *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, XI (12), La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2006, p. 4.

textual: como proyección del deseo de escritura, estas tres autobiografías son “una biografía real”, son “un ejercicio ficcionado totalmente”.³⁸

En *Apariencia desnuda*, Octavio Paz señalaba que la obra duchampiana “es la negación misma de la noción moderna de obra”.³⁹ Para Paz, todo lo realizado por Duchamp “a partir de 1913 es parte de su tentativa por sustituir la *pintura-pintura* por la *pintura-idea*”. La negación que siente Duchamp por la pintura “olfativa (por su olor a trementina) y retiniana (puramente visual) fue el comienzo de su verdadera *obra*”.⁴⁰

Paz consideraba que la propuesta de Duchamp es “una obra sin obras (*pues*) no hay cuadros sino el *Gran Vidrio* (el gran retardo), los *ready-made*, algunos *gestos* y un largo silencio”.⁴¹ Duchamp mostró “que todas las artes, sin excluir a la de los ojos, nacen y terminan en una zona invisible. A la lucidez del instinto opuso el instinto de la lucidez: lo invisible no es oscuro ni misterioso, es transparente”.⁴²

Por su parte, Bellatin emplea también la reticencia duchampiana a explicar su obra. En su obra no falta explicación pues todo está a la vista: su transparencia es la del propio *Gran Vidrio* de Duchamp. En vez de los elementos autobiográficos de su texto, encontramos tres simulacros de

³⁸P. Z., “Entrevista a Mario Bellatin. Bellatin detrás del gran vidrio”, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 23 de octubre de 2009, en <<http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=4774>>, consultada el 15 de septiembre de 2012).

³⁹ Octavio Paz, *Apariencia Desnuda: La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1985, p. 15.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁴¹ *Ídem.*

⁴² *Ibid.*, p. 17.

realidad, tres biografías idealizadas. El asunto será descifrar su vinculación estética y conceptual en la obra en su totalidad.

A partir de la negación a explicar sus textos es posible insertar un breve análisis sobre la capacidad de la obra bellatiana para sugerir procesos netamente perjudiciales del ser, ante los cuales Susan Sontag dirá que el arte debe ser una herramienta para conocerlos y aprender a superarlos, se recurre a Deleuze y Guattari, para quienes “la teoría de la esquizofrenia (*fue*) señalada por tres conceptos que la constituyen en su fórmula trinitaria: la disociación, el autismo, el espacio-tiempo o el ser en el mundo”.⁴³ La escritura bellatiana como construcción textual propone el proceso de producción autistado como padecimiento. En su perfil autómatas, mecánico, es padecida por el escritor-narrador, pues desplaza toda voluntad, habilitando la producción serial.

En la crítica de Deleuze y Guattari a la fórmula trinitaria del esquizofrénico (disociación, autismo y el espacio tiempo o ser en el mundo) el problema está en reconocer cuál es el cuerpo —textual, orgánico—, que puede constituir al yo. Esta situación se manifiesta en la escritura de Bellatin al

relacionar el problema de la esquizofrenia con el yo, a través de la «imagen del cuerpo» (*mientras que ese yo*) es como el papá-mamá, ya

⁴³ En su interpretación, Deleuze y Guattari critican esta fórmula en donde *La disociación* (Kraepelin): indica el trastorno específico o el déficit primario. *El autismo* (Bleuler): indica especificidad del efecto: el propio delirio o la ruptura, “el desapego a la realidad acompañado por una predominancia relativa o absoluta de la vida interior” y *el espacio-tiempo o el ser en el mundo* (Binswagner): indica que descubre o redescubre al hombre delirante en su mundo específico. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *El Anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, 2a reimp., Barcelona, Paidós, 1998, p. 29.

hace tiempo que el esquizo no cree en él. Está más allá, está donde esté tiene problemas, sufrimientos insuperables, pobreza insoportables [...]. Tal vez el esquizo no puede decir yo, y es preciso devolverle esta función sagrada de enunciación.⁴⁴

En *La jornada de la mona y el paciente*, Bellatin llama la atención sobre la enfermedad que aqueja al narrador-paciente:

No sé por qué me rehusó a declararme enfermo total. Así. Terminal y definitivo. Pienso que de ese modo las cosas podrían ser más fáciles. Incapacitado por enfermedad. Que los demás velen por mí. No quiero seguir haciéndome cargo de mí mismo. Yo, como mi padre, quiero lanzarme al vacío detrás de la mona salvaje. Inmanejable. Necesito mantenerme, la mayor cantidad de tiempo que me sea posible, en el vacío infinito que mi cuerpo va abriendo al caer. Redactar este texto me calma. Pese a que el analista afirme que no existe la grafoterapia. Lo dudo. Componerlo me aparta del horror. De la idea de que quedaré encerrado en algún lugar sin posibilidad de escape. Del terror de haber perdido mis facultades y haberme convertido en una materia informe, atrapada en un estado cercano al embrutecimiento. Quiero, necesito, declararme enfermo de verdad. No enfermo con vida prestada, como pretenden verme.⁴⁵

Al imaginar la forma del organismo textual bellatiano, se obtiene una imagen anormal, de un cuerpo psíquicamente desperdigado, amorfo, al cual le falta un centro coherente, una columna que permita relacionar o dar continuidad a los sucesos narrados. Sin posibilidad para integrar un cuerpo textual, capacitado para relacionarse con el entorno, lo más probable es que, lo que queda expuesto de esa narrativa no sea sino una negación del ser: como escritura, como texto, como sujeto de enunciación.

⁴⁴ Ibid., p. 30

⁴⁵ Bellatin, *La jornada de la mona y el paciente*, p. 37.

Semejantes en su estructura a la construcción narrativa fragmentaria, cíclica, repetitiva y obsesiva de *Farabeuf. Crónica de un instante* de Salvador Elizondo, los artefactos narrativos bellatianos responden a una lógica estructural del solipsista, es decir, como un ejercicio filosófico “que sostiene que el mundo es una construcción de una sola consciencia; (*algo*) parecido al *cogito ergo sum* de Descartes, aunque (*sin*) las mismas salidas religiosas en su argumentación final”.⁴⁶

En ese sentido, Nicolás Cabral afirma que la prosa de Bellatin es desnuda, blanca y expresiva a fuerza de contención, que su austeridad es sólo un simulacro de transparencia discursiva⁴⁷ y reconoce que Elizondo es el antecedente indiscutible de estas estrategias narrativas. En *Underwood portátil*, se aprecia una necesidad de especificar las intenciones literarias de Bellatin:

Me parece importante constatar que en muchos de mis libros el nivel *poético* ha quedado, hasta cierto punto, de lado. Quise producir, en forma adrede, textos que fueran en más de una dirección de lectura aunque no sé por qué pienso que lo poético tiene un carácter unidireccional. Es más, la mayoría cree exactamente lo contrario. Yo también.⁴⁸

Underwood se conforma de comentarios al margen a historias contadas permanentemente en presente, donde es posible que todo suceda y a partir del cual todo puede cambiar. Al suspender el discurrir del

⁴⁶ Alan José, “Lengua y solipsismo”, en *Farabeuf: la estética del mal*, México, La Centena-Conaculta, 2004, p. 18.

⁴⁷ Nicolás Cabral, “Estrategias de autonomía”, *Otra Parte*, otoño (austral), Buenos Aires, 2009, en <<http://ncabral.blogspot.mx/2009/11/estrategias-de-autonomia.html>>, consultada el 08 de julio de 2013).

⁴⁸ Bellatin, *Obra reunida*, p. 511.

tiempo, la escritura bellatiana desarrolla una trama fragmentaria, dispersa. Los relatos se suceden en un momento estático, infinito, en todos los niveles a la vez. En la enunciación se configura un sinnúmero de imágenes literarias. Las posibilidades de lectura se incrementan cada vez que su obra retiene la mirada de algún incauto lector: “Cuando alguien halla en mis textos un tiempo y un lugar definidos —a pesar de que no suelen estar especificados—, siento que funciona la propuesta de hacer que cada lector reconstruya un universo propio a partir de su experiencia”.⁴⁹

En la narrativa bellatiana prevalece un supuesto azar por sobre la voluntad de la escritura. Sus fragmentos son partículas narrativas en cuyos trazos se celebra la dicha de ser en sí misma. En el instante de lectura, el fragmento permite reconocer también a ese otro rasgo distintivo de la creación: la nada. Bellatin construye una pequeña lengua que vive sus posibilidades en cada acto de lectura.⁵⁰ Después de cada fragmento, el lector encuentra que la narración corre a la par del abismo, que durante la manifestación de las posibilidades de escritura, el *yo bellatiano* se desdobra y adquiere los rostros más variados. Por ejemplo, en el inicio de *La escuela del dolor humano de Sechúan*, Bellatin escribe:

En algunas regiones se representa con cierta regularidad lo que algunos estudiosos llaman el *teatrillo étnico*, bautizado de ese modo porque fue un grupo de antropólogos quienes casi por casualidad detectaron por primera vez esta peculiar forma de actuación. Se trata de cierto tipo de *performances*, constituidas por una serie de

⁴⁹Ibíd., pp. 517-518.

⁵⁰ Alan José, “Lengua y solipsismo”, p. 19.

pequeñas piezas, a veces decenas, que en apariencia guardan una supuesta autonomía. Antes de comenzar cada una de ellas, los actores explican al público de una manera breve el contenido o la forma de representación que emplearán para llevarlas a cabo. Sólo al final de estos fragmentos —cada uno lleva un título diferente— se insertan al conjunto dando una sospechosa idea de totalidad.⁵¹

Fragmento significativo por su capacidad de hablar de un supuesto *teatrillo étnico* cuando, en realidad, las características que destaca, como la construcción de “una serie de pequeñas piezas”, conforma la escritura de Bellatin. A partir del ejercicio narrativo, *La escuela del dolor* hará coincidir aspectos de su propuesta literaria con disciplinas como el performance o el teatro. Asimismo, me parece como si la escritura iniciara un movimiento de autorreconocimiento, como si se regodea en torno a sí misma. La sensación del tiempo lineal queda superada así como la necesidad de una revelación final. El centro narrativo, que unifica y da sentido a la escritura de Bellatin es aparentemente el azar. En el entramado de puestas en escena textuales, prevalece el grado de vacuidad de la narración:

Una de las ideas, que suelo repetir muchas veces además, es la necesidad de crear mundos propios, universos cerrados que sólo tengan que dar cuenta a la ficción que los sustenta. ¿Será acaso esto posible? Nunca hallaré una respuesta. También acostumbro referirme a la necesidad de que el lenguaje se libere de la retórica que lo constituye lo que, muchas veces, le impide nombrar las cosas tal como las cosas son.⁵²

La escritura por la escritura misma resulta ser la impresión completa del corpus textual bellatiano y la develación de los secretos de la

⁵¹ Bellatin, *La escuela del dolor humano de Sechúan*, en *Obra reunida*, p. 437.

⁵² *Ibid*, p. 508.

trama. Los fragmentos, los trazos narrativos que constituyen los artefactos bellatianos, no son sino parcos, ambiguos y neutrales. El semblante de su escritura es el de un “rostro cubierto por una máscara tras la cual no hay más que su figura ausente”.⁵³

El interés de Bellatin no es que cada historia cuente con inicio, desarrollo, clímax y conclusión, sino construir una obra cuyo origen y final parecen girar vertiginosamente alrededor de sí misma. El deseo de la escritura por la escritura misma es el centro gravitacional de su obra. Es el deseo de escribir aún sin una intención particular de comunicar determinado mensaje. Bellatin escribe: “No puedo imaginarme urdiendo tramas, esbozando finales, construyendo perfiles de personajes. Hay un pudor natural que me impide hacer libros como si estuviese consciente de que los estoy haciendo, o pensar que lo que se narra puede ser importante para alguien”.⁵⁴

La propuesta de Bellatin es una búsqueda constante por resignificar el oficio literario. Por ello, carece de significación definitiva. El proceso artístico y literario de Bellatin abreva en la banalidad de los procesos creativos contemporáneos. Enfrenta irónicamente una realidad dirigida por procesos mecánicos y que, al mismo tiempo, impulsa el sentido de su escritura.

⁵³ Maurice Blanchot, “El terror a la identificación”, en *La Amistad*, Trotta, Madrid, 2007, p. 197.

⁵⁴ Bellatin, *Obra reunida*, p. 505.

En *El mago de Viena*, Sergio Pitol detecta a Mario Bellatin como un escritor raro, un excéntrico de la literatura.⁵⁵ Pitol hace una clasificación que se convierte en una especie de canon literario. Entre los excéntricos propone autores tan disímiles como Laurence Sterne, Nicolai Gogol, Bruno Schulz, Samuel Beckett, Ramón del Valle-Inclán, Thomas Bernhard, Augusto Monterroso, Raymond Roussel, Marcel Schwob, César Aira, Enrique Vila-Matas y Mario Bellatin, entre otros.⁵⁶

Pitol escribe que “los libros de los raros son imprescindibles”.⁵⁷ Esto se debe “a su valentía de acometer retos difíciles que los escritores normales nunca se atreverían”. Son los escritores raros los que hacen de la escritura una celebración.⁵⁸ En las novelas de este grupo se distingue una característica en común: son protagonizadas y escritas por excéntricos. Para Pitol, lo excéntrico no significa ser vanguardista. Entre los escritores de vanguardia y los raros la diferencia es notable. Por ejemplo, la obra de Tzara, Marinetti y Breton se diferencia de los relatos de Gogol, Schulz y Aira en que estas últimas “corresponden a una literatura muy novedosa en su tiempo por su rareza”.⁵⁹ Pitol considera que la escritura del excéntrico se favorece por el humor, incluso el humor negro. Asegura que los

⁵⁵ Sergio Pitol, “También los raros”, en *El mago de Viena*, México, FCE, 2005, pp. 123 – 127.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁵⁷ *Ídem.*

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 123 – 125.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 126.

escritores excéntricos pueden marcar la vida de los lectores, aunque no siempre tengan en cuenta que escriban para ellos.⁶⁰

En el caso de Bellatin se puede decir que intenta llamar la atención de aquellos que buscan retos en la literatura. Sin embargo, para desentrañar su escritura en tanto reto de lectura, es necesario adentrarse en las estructuras narrativas bellatianas si lo que se busca es relacionar estos entredichos con lo que va quedado expuesto en su obra.

Entre algunas de las declaraciones más sobresalientes hechas por Mario Bellatin al respecto de lo que espera de los lectores de su obra, es útil recordar que, durante una entrevista concedida a Silvia Frieria el 30 de agosto de 2005⁶¹, el escritor confiesa que hace todo lo posible para que los lectores no le crean.⁶² En ese mismo tono, manifiesta su asombro respecto de que existan quienes puedan terminar de leer sus entregas. No obstante,

⁶⁰ Ídem.

⁶¹ Silvina Frieria, “Entrevista a Mario Bellatin. Mario Bellatin, un escritor que escapa a las clasificaciones”, en *Página 12*, Buenos Aires, 30/VIII/2005 en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-290-2005-08-30.html>>, consultada el 15 de septiembre de 2012). Entrevista realizada en el marco de la presentación del Seminario Laboratorio Bellatin en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).

⁶² Ídem. Durante otra entrevista para *El País*, realizada con motivo de la presentación del proyecto *Cien mil libros de Mario Bellatin*, Bellatin explica que “todos esos elementos autorreferenciales, así como los temas recurrentes de su escritura, como la enfermedad, la deformidad de los cuerpos o la presencia de la muerte [...], son pretextos para atraer al lector a un mundo diferente”. Dice Bellatin: “Yo quiero lograr transitar por una realidad paralela a la cotidiana”, “y que el lector se salga del mundo real y entre a este universo que no es el mundo de todos los días, deslavado y aburrido”, en Pablo de Llano, Llano, Pablo de, “Entrevista a Mario Bellatin. Cien mil veces Mario Bellatin”, *El País*, Barcelona, 23 de junio de 2012, en <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340190798_287117.html>, consultada el 15 de septiembre de 2012)

su última intención es que lo que escribe “sirva de pretexto para que alguien transcurra por un espacio paralelo a la realidad”.⁶³

Para ello, propongo analizar la obra de Bellatin a partir de dos enfoques, uno de ellos, el *work in progress*, remite a Umberto Eco, y el otro, arte literario conceptual, retoma el trabajo de Graciela Goldckluk. Estas dos propuestas tratan de aproximarse al estado de la crítica del arte en la que *la reproducción de la reproducción*,⁶⁴ por lo menos desde los años 60, orienta la producción literaria y artística.

El primero de estos enfoques se refiere al *work in progress*, término usado por Umberto Eco, de manera jocosa, para autodefinirse y que ha servido a más de un *creador* que no atina a conseguir una forma de autonombrarse. Bellatin arriesga su propuesta artística y literaria al desarrollo de una obra destinada a quedarse *en proceso*.

En el segundo enfoque, Graciela Goldckluk considera que la obra de Bellatin es una propuesta de *arte conceptual literario*. Aunque esta

⁶³ Frieria, “Entrevista a Mario Bellatin...”.

⁶⁴ Andreas Huyssen nos recuerda que, al inicio de los años 60, Andy Warhol y Marcel Duchamp desarrollaban una serie de procedimientos que permitían comprender el devenir del arte como proceso de “reproducción de una reproducción”. Es a partir de los retratos seriales de Marilyn Monroe “pintados” hacia 1962 por Warhol que la reproducción técnica (usando la serigrafía, en este caso) “modifica ligeramente al original”. Mediante esta serie de procedimientos, Huyssen ejemplifica su teoría de que el arte deviene reproducción de una reproducción. Y es que “no es la realidad misma la que provee el contenido de la obra de arte sino una realidad secundaria”. En este caso, “la obra está configurada a partir de elementos idénticos y se caracteriza por una estructura serial simple y teóricamente ilimitada. El artista se ciñe a los principios de la reproducción masiva y anónima, y deja testimonio de su cercanía con el imaginario de los medios masivos”. Y finaliza el párrafo irónicamente: “Afirmación o crítica: esa es la cuestión. La estructura artística” (de la serigrafía de Marilyn Monroe, en este caso) difícilmente proporciona “en sí misma una respuesta”. Andreas Huyssen, “Warhol y Duchamp: una digresión en la historia del arte”, en *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas y posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002, p. 254.

definición podría resultar redundante, sirve cuando los recursos utilizados por Bellatin en sus obras provienen de disciplinas visuales o performáticas. Mediante esta propuesta analizo las características del universo estético del escritor mexicano; para ello se considera que la obra de Bellatin es una

creación de experiencias artísticas que, albergando a la escritura como substrato, constituyen un espacio de interacción conceptual, por medio del cual se cifra y descifra el imaginario colectivo desde perspectivas atípicas a la literaria, sumando ingredientes estéticos a la reflexión sobre la constitución y la recepción de la palabra escrita.⁶⁵

I.1. Mario Bellatin: un *work in progress*

El término *work in progress* apela a las facultades que Bellatin ha demostrado para propiciar una continua y variada serie de acciones e intervenciones que impulsan el proceso de crecimiento y ampliación de su obra literaria. Estas acciones pueden ser tangibles o intangibles y su registro es fundamental para el desarrollo del proceso creativo.⁶⁶

Las energías puestas en estas acciones están encaminadas a no ceder el impulso de la escritura, a no dar por concluida la obra. El proceso

⁶⁵ Ramiro Larrain, "Entrevista a Mario Bellatin, Dossier Mario Bellatin – Memoria Académica", *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, XI (12), La Plata, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2006, p. 5.

⁶⁶ Para Deleuze y Guattari, los procesos productivos (incluido el trabajo artístico) en la época contemporánea se traducen como: "producción de producciones, de acciones y de pasiones; producciones de registros, de distribuciones y de anotaciones; producciones de consumos, de voluptuosidades, de angustias y de dolores. De tal modo todo es producción que los registros son inmediatamente consumidos, consumados, y los consumos directamente reproducidos. Este es el primer sentido de proceso: llevar registro y el consumo a la producción misma, convertirlos en las producciones de un mismo proceso". Gilles Deleuze y Felix Guattari, *El Anti Edipo...*, p. 13.

vale por sí mismo y ocupa un lugar fundamental, pues confiere resultados que registra la maquinaria textual bellatiana.⁶⁷ En un sentido simbólico, la *underwood portátil* tantas veces referida por Bellatin le sirve como la maquinaria que le permite materializar su deseo de escritura en forma de palabras, de textos. Y es que, si bien, la narración puede ser escrita en soledad, lo que Bellatin promueve es un ejercicio práctico para contarla. No importa que la narración (y sus entregas) contenga apenas unos ínfimos visos nuevos poco o nada sustanciales al desarrollo y desciframiento de la trama. La importancia de la obra bellatiana radica en el gesto que acompaña a la producción de literatura.

En sus presentaciones (*action writing*), Bellatin emplea parte del dinamismo visual que desbordan sus textos. Martin Ross ha realizado un listado de estas *escrituras gestuales*⁶⁸ cuidando los detalles que las conforman. La transcripción de un par de acciones sirve como plataforma para el análisis del trabajo de Bellatin en este sentido:

⁶⁷ García Caballero explica que “la mayoría de los libros del escritor mexicano son una especie de máquinas construidas para propagar incertidumbres, crear paradojas y generar dudas. Porque en la medida en que siempre traicionan sus propias expectativas narrativas, creativas, se convierten, transforman en una especie de no-lugar sin significado concreto ni argumento alguno previo a toda concepción artística permitiendo, por tanto, que se puedan levantar las más radicales conjeturas e hipótesis sobre ellos”. Herminio García Caballero, “Mario Bellatin: la literatura travesti”, *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, “Mario Bellatin: el experimento infinito”, 2011, en <<http://www.elcolloquiodelosperros.net/numerobellatin/behermi.html>>, consultada el 19 de agosto de 2012.

⁶⁸ Gustavo Guerrero en “La religión del vacío” dice que la escritura de *Gestos* (1963) de Severo Sarduy debe mucho a la obra de Franz Kline pues “nace de la fascinación del cubano ante las franjas negras que el artista dibujaba bailando sobre la superficie blanca. De hecho, el estilo de la novela representa un esfuerzo por encontrar un equivalente escritural de esta *action painting* y por eso se define, ante todo, como *action writing* o <<escritura gestual>>”. Bellatin establece una relación similar con los performances de J. Beuys y con las puestas de Tadeuz Kantor. Gustavo Guerrero, *La religión del vacío*, México, FCE, 2004, p. 22.

En la presentación de *El jardín de la señora Murakami*, Mario Bellatin apareció sentado en el suelo, con unas gafas negras y un kimono japonés charlando con los presentes mientras comía arroz cocido y una muchacha de origen zapoteca traducía sus palabras al idioma del país nipón.

En la de *Lecciones para una liebre muerta* ni siquiera se presentó. Un actor cuyo aspecto era similar a Francis Bacon —pintor en el que se inspira el libro— dijo ser Mario Bellatin y estar incapacitado para hablar de aquello que escribía puesto que esto era contraproducente, dado que el escritor sólo alcanza su destino cuando escribe hasta morir. Por lo que invitaba a todos los presentes a levantarse de sus asientos y participar con él, coloreando un cuadro en el que en esos momentos trabajaba. Un inmenso lienzo en que se observaba al Mario Bellatin real escribiendo un libro llamado *Lecciones para una liebre muerta*.⁶⁹

Resulta interesante conocer cómo la obra literaria de Mario Bellatin aumenta su capacidad de posponer o retardar su conclusión, ya que con estas acciones muestra el procedimiento a través del cual su escritura se precede o complementa con un lenguaje que supera los límites de la página impresa. La obra de Bellatin está acompañada por su sombra que, de modo inverso a lo habitual, proyecta el objeto material en forma de impreso. De la misma manera, su propuesta procesual queda consolidada en el registro en la hoja impresa dándole un objetivo claro al autor: seguir generando escritura.

En “Arte de comportamiento”, Simón Marchan Fiz sugiere interpretaciones detalladas en torno a acciones determinadas que, a diferencia del *happening*, obedecen a una planificación previa. Las

⁶⁹ Martin Ross, “Las presentaciones de libros y exposiciones del performer Mario Bellatin”, en *El Coloquio de los perros. Revista de Literatura*, “Mario Bellatin: el experimento infinito”, 2011, en <<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/beross.html>>, consultada el 19 de agosto de 2012.

acciones-proceso, nos dice Marchan, son “una especie de práctica activa de entrenamiento en fenómenos de actividad y experiencias perceptivas o creativas”.⁷⁰ Es fácil reconocer que las acciones llevadas a cabo por Mario Bellatin son de naturaleza previamente planificada. En ese sentido, la decisión de formar textos a partir de reacciones tomadas de situaciones que el mismo provocó corresponde a una conciencia abierta a las *posibilidades vivenciales*; es decir, “una auténtica *fenomenología de la experiencia, del comportamiento y el aprendizaje*”.⁷¹ Según las prácticas emprendidas, para Bellatin, “la obra no existe en el objeto presentado, sino en el mismo discurrir procesual”.⁷²

Como artista del comportamiento, Bellatin puede negar la permanencia del objeto. La materia no existe sino como material psíquico, es decir, en tanto “condiciones mentales, conflictos, sueños [...], relaciones interhumanas y modos de comportamiento”. Sobre todo cuando existe un “entrenamiento práctico de la conciencia”.⁷³

En los *action writing* bellatianos se reconoce un esfuerzo por llevar a la práctica determinados ejercicios teóricos. Por ejemplo, en lo que Martín Ross reconoce como la intención de Bellatin en la presentación de *Canon perpetuo*, cuando intentaba saber cuáles eran los límites del miedo. La originalidad de sus presentaciones ha conseguido que el autor y provocador Bellatin aparezca en las primeras filas de los suplementos

⁷⁰ Simón Marchan Fiz, “Arte de comportamiento”, en *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, Arte y Estética, 11ª ed., 2012, p. 236.

⁷¹ *Ibid.*, p. 237. Cursivas en el original.

⁷² *Ídem.*

⁷³ *Ídem.*

culturales hispanoamericanos, que lo reconocen por ejercitar prácticas literarias de un modo vivencial y por disponer de cualquier elemento material o mental generado a partir de dichos eventos.

En su carácter inconcluso y procesual, obras como la de Bellatin se valen de los nuevos medios de comunicación, pues éstas desaparecen una vez realizada su acción. Bellatin no sólo recurre a videos, películas o fotografías, sino que su obra literaria en sí misma⁷⁴ es un producto auxiliar que intenta captar el discurrir temporal de las *acciones-proceso*.

* * *

Aun cuando la escritura permite poner en escena elementos teóricos literarios, Bellatin manifiesta cierta desconfianza hacia la producción de lenguaje escrito. En *La jornada de la mona y el paciente*, la escritura es considerada un juego donde el narrador-paciente no puede obtener los resultados esperados:

El juego de generar palabras para que éstas a su vez generen otras, puede terminar de golpe si las palabras generadas se vuelven incapaces de ser a su vez fuentes de otras nuevas. Si no existe nadie que las lea y las demande, se irán acumulando hasta formar un cuerpo deforme del cual el paciente no podrá librarse. Será incapaz de ver editados sus libros, de saber si existen o no lectores. La palabra volverá a sus comienzos, cuando no era más que un ejercicio concéntrico que tenía como único fin la palabra por la palabra. Es por eso que en aquellos tiempos, en los primeros de escritura, era usual el copiado del directorio telefónico o de fragmentos de textos de los escritores preferidos.⁷⁵

⁷⁴ Por lo menos en lo que respecta a *Congreso de dobles* o fragmentos fundamentales de *Underwood portátil. Modelo 1915 y Lecciones para una liebre muerta*.

⁷⁵ Bellatin, *La jornada de la mona y el paciente*, pp. 29-30.

Si por un momento consideramos este párrafo como explicación de las reglas que estructuran y dan sentido a la escritura de las narraciones ilógicas de Bellatin, es posible pensar que, en este singular proceso, la maquinaria textual, busca generar palabras reconcentradas en su labor productiva. Esta apreciación puede arrojarnos una lectura de la escritura como enfermedad, obsesión y padecimiento; todos ellos factores encaminados a la desaparición del ser que los sufre: el escritor.

En dicho panorama, el autor de la obra artística no es el sujeto que propone o apuesta un estilo personal a partir de su voluntad. Al contrario, con los indicios que supone la obra bellatiana, la escritura y (en su conjunto) el cuerpo textual, pueden ser tratados como elementos producidos por esa máquina deseante que, según Deleuze y Guattari al inicio del *Anti Edipo*, ha caído presa de un terrible designio:

Ya no existe ni hombre ni naturaleza, únicamente el proceso que los produce a uno dentro del otro y acopla las máquinas. En todas partes, máquinas productoras o deseantes, las máquinas esquizofrénicas, toda la vida genérica: yo y no yo, exterior e interior ya no quieren decir nada.⁷⁶

A partir de la modernidad y, más específicamente, con el ascenso de la burguesía, el arte consigue independizarse de “lo cognitivo, lo ético y lo político”⁷⁷ y se integra al modo capitalista de producción. El arte conquista su libertad anónima al tiempo que consigue caracterizarse como artículo

⁷⁶ Deleuze y Guattari, *El Anti Edipo*., p. 12.

⁷⁷ Terry Eagleton, “De la polis al posmodernismo”, en *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006, p. 449.

de consumo, como mercancía.⁷⁸ El producto generado a partir del proceso artístico “existe no para cualquier público [...], sino sólo para aquellos que disponen del gusto para apreciarlo y del dinero para comprarlo (*no*) “existe para nada y para nadie en particular (*sino que*) existe para sí mismo”.⁷⁹ Su independencia no es más que un efecto de su naturaleza en tanto artículo producido mediante los esquemas de la lógica del consumo.

En el circuito de producción y distribución, el escritor Mario Bellatin es una pieza más de esa maquinaria deseante. Sobre si es fundamental o no, podrían desarrollarse suficientes hipótesis. Sin embargo, el deseo que le caracteriza es de naturaleza mecánica y, como ella, produce y es producto de la energía del sistema de consumo. El espacio, nos dice Octavio Paz, “no sólo se puebla de máquinas que tienden al automatismo o que ya son autómatas”, también se identifica como “un campo de fuerzas, un nudo de energías y relaciones —algo muy distinto a esa extensión o superficie más o menos estable de las antiguas cosmologías y filosofías”.⁸⁰

⁷⁸ Cfr. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, (Trad. Jesús Aguirre), Madrid, Taurus, 1973.

⁷⁹ Eagleton, “De la polis...”, p. 449.

⁸⁰ Octavio Paz, *Los signos en rotación*, Fórcola, Madrid, 2011, p. 30.

I.1.1. Artefactos narrativos

El fin del proceso, o su continuación hasta el infinito, que es estrictamente lo mismo que su detención brutal y prematura, es la causa del esquizofrénico artificial, tal como lo vemos en el hospital, andrajo autistado producido como entidad.

DELEUZE Y GUATTARI

Los textos de Bellatin pueden entenderse como artefactos narrativos, es decir, cuerpos textuales de constitución cercana al estado autista. Para esta interpretación, es necesario reconocer que Bellatin procesa el estado autista en su escritura como padecimiento y también como posibilidad para narrar. Esta interpretación considera que la *re-concentración* de sus artefactos narrativos se adivina próxima al embrutecido soliloquio de un enajenado. En uno de los fragmentos de *Underwood portátil. Modelo 1915*, Bellatin escribe:

En *Salón de belleza* traté de ensayar un tipo de escritura que podría llamar oblicua. Los resultados por eso fueron distintos que en mis libros anteriores. Se convirtió en un relato cerrado en sí mismo. La descripción de los hechos no escapa a las cuatro paredes representadas. Se circunscriben a un vetusto salón de belleza decorado con dudoso gusto. En la escritura fueron apareciendo por sí mismos los acuarios y las ventanas sin abrir. El ambiente se recargó con miasmas y atmósferas densas, acercándose más al de los hospitales y las morgues que a la idea que se suele tener de un salón de esta naturaleza.⁸¹

⁸¹ Bellatin, *Obra reunida*, p. 504.

En esencia, este fragmento aparece nuevamente en *Disecado*. En esta segunda versión se observan indicios de una condición autistada en la que aflora un componente demencial: se desprende del mundo —el mundo textual— hacia una perspectiva magnánima donde el *Salón de Belleza*, el *Mario Bellatin* y los *Libros Sagrados* actúan como elementos que producen una sensación de infinita beatitud. El autor lo explica como sigue:

El *Salón de belleza* debía constituirse como un relato en sí mismo. La descripción del universo representado no debía escapar a las cuatro paredes con las que contaba aquel salón. Todo debía remitir a un encierro sin salida [...]. Mientras seguía la representación de ese mundo, a Mario Bellatin se le ocurrió transformar el texto en un relato que, de alguna manera, respondiera a la impronta de los *Libros Sagrados*, presente en casi toda su obra.⁸²

Si su consciencia abarca al mundo es porque éste es producto de su consciencia, diría una máxima solipsista. Las representaciones bellatianas son ajenas a cualquier realidad que no sea la generada por y para la escritura.⁸³ Por lo tanto, elementos extraliterarios, como los *Libros Sagrados* o el *Mario Bellatin* de carne y hueso que conocemos los lectores, al entrar en su narración no concuerdan con la realidad y se transforman en recursos textuales que remiten sólo a la escritura bellatiana en sí misma, debido a la espiral en la que ha conseguido colocar a su escritura.

⁸² Bellatin, *Disecado*, p. 56

⁸³ Alan José, “Lengua y solipsismo”, p. 18.

La peculiaridad que reviste a sus artefactos narrativos requiere una atención especial por parte del lector. Éste se convierte rápidamente en analista y analizado. El artefacto narrativo no dejará de incomodarlo al interior de la lectura. Si el lector esperaba encontrar una literatura que lo absorbiera, se encuentra en medio de un gran enredo discontinuo y banal que pone a prueba su entendimiento. En *La jornada de la mona y el paciente* escribe:

Siento temor por la escritura. No creo, como pensaba, que se mantenga ajena al proceso mental se trata de una escritura, la actual hasta cierto punto enferma. Parecida a la de mis primeros años como escritor. Obsesionada en sí misma. De otra manera no entiendo por qué no puedo hacer con ella algo inmediato y concreto. Está centrada solamente en lo que se está desarrollando. Por ejemplo, en este texto. Era lo mismo que ocurría años atrás: un ejercicio de creación sin un fin determinado. Bastaba que esta escritura tuviera una razón de ser, que fuera más allá del proyecto que se estaba preparando, para que no funcionara. Para que quedara estéril. De la misma forma se presenta toda esta situación, que me ha llevado a mantener una serie de consultas que fluyen como las horas de un condenado a muerte.⁸⁴

El lector se encuentra con una escritura para la que *es y no es* relevante su presencia. Es relevante en la medida en la que, en tanto literatura, lo necesita para existir. No es relevante pues, en su soliloquio triste y enloquecido, no hace más que hablar de sí misma, construyendo frases que se remontan a discusiones o circunstancias *vividas literariamente* en otros momentos, en otras entregas:

⁸⁴ Bellatin, *La jornada de la mona y el paciente*, p. 34.

Sólo me interesa realmente mi relación con los textos. Los lectores son una añadidura. Valiosa y necesaria. Pero la verdadera obsesión está centrada en algo que está más allá de las instancias por las que suelen pasar los libros en nuestros días, puede que diga algún imbécil con ínfulas.⁸⁵

I.2. Arte literario y conceptual

El término *arte literario conceptual* viene de la crítica hecha por Graciela Goldchluk a las *Lecciones para una liebre muerta*, en donde, afirma: “Bellatin sabe que la literatura es también lo que se piensa (*y*) lo que se espera de ella”.⁸⁶ Para Goldchluk, las intervenciones de Bellatin (performances, happenings, arte de comportamiento, apariciones cinematográficas o teatrales) van en ese sentido; no sólo sirven para acrecentar el espacio de intervención de su literatura, sino que también son un medio eficaz para revertir aquello que el lector espera del escritor convencional.

De las acciones de Bellatin, Goldchluk reconoce que es posible esperarlo todo. En relación con el *Congreso de dobles*⁸⁷ y a alguna otra

⁸⁵ Bellatin, *Obra reunida*, p. 506.

⁸⁶ Goldchluk, “Lecciones de realismo para una liebre muerta (sobre la obra de Mario Bellatin)”, conferencia dictada en el *Simposio Internacional: Imágenes y realismos en América Latina*, llevado a cabo en la Universidad de Laiden, del 29 de septiembre al 1 de octubre de 2011, en <<http://imagenesyrealismosleiden.files.wordpress.com/2012/01/lecciones-de-realismo-para-una-liebre-muerta-sobre-la-obra-de-mario-bellatc3adn.pdf>>, consultada el 17 de diciembre de 2012), p. 2. en <<http://imagenesyrealismosleiden.files.wordpress.com/2012/01/lecciones-de-realismo-para-una-liebre-muerta-sobre-la-obra-de-mario-bellatc3adn.pdf>>, consultada el 17 de diciembre de 2013).

⁸⁷ En noviembre de 2003, el Instituto de México en París anunció un congreso de escritores mexicanos. Los cuatro invitados serían Margo Glantz, Sergio Pitó, Salvador Elizondo y José Agustín. Sin embargo, en vez de ellos, aparecieron cuatro sujetos que no

presentación, Goldchluk escribe: “cuando se espera escritores, se presentan sus clones; cuando se espera una actuación, el autor lee afirmando que si está de pie, es performance”.⁸⁸ Los lectores han comprendido que, para arriesgar una interpretación de la propuesta bellatina, es necesario aceptar implicaciones provenientes de distintos lenguajes artísticos.

La literatura de Bellatin se caracteriza por entablar un diálogo crítico con el lenguaje visual y performativo. En *Lecciones para una liebre muerta*, Bellatin recurre a gestos, trazos y lenguajes provenientes del performance y las artes visuales. En esta narración fragmentaria sus experimentos textuales recuerdan los experimentos escénicos y artísticos propuestos por Joseph Beuys.⁸⁹ El lector que convoca Bellatin, nos dice Goldchluk, es aquel distraído “que ha olvidado que ya no lee porque está leyendo siempre

corresponden ni de cerca a los escritores. Lo peor de todo es que llegaron diciendo que ellos eran los escritores. El desconcierto, la inquietud y el extrañamiento de encontrar no a los escritores sino a sus dobles fue colocado en una sala de exposición, convirtiendo a todo aquello en un *happening* literario. De la presentación quedó un libro impreso en el cual se muestra una serie de fotografías que dan cuenta del proceso de inducción recibido por los dobles antes de conseguir serlo. Mario Bellatin, *Escritores duplicados. Narradores mexicanos en París*, Landucci, México 2003. Julia Azaretto en el artículo de presentación a la entrevista realizada a Bellatin, en el marco del *Salon du Livre de Paris 2009*, califica a Bellatin “como un artista y no como un escritor”. Se pregunta a sí misma si “¿Artista de las letras?”, para posteriormente responder que “[n]o, artista basta, porque esta palabra agrega a la obvia dimensión intelectual el carácter artesanal o manual de la escritura”. Procesos todos ellos aplicados por Bellatin. Julia Azaretto, “Entrevista a Mario Bellatin. Es que eso es la escritura: El copista, el que escribe; el que escribe y no importa qué”, 10-V-2009. en <<http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/entrevista-con-mario-bellatin-presentacion-68247.kjsp>>, consultada el 04 de diciembre de 2012).

⁸⁸ Goldchluk, “Lecciones de realismo para una liebre muerta...”, p. 2.

⁸⁹ Este título es una referencia a una “performance del artista alemán Joseph Beuys, que tuvo lugar en 1965 y cuyo plan era simple: el artista, en una galería de arte, rodeado de imágenes que colgaban en las paredes y cubierto con fragmentos de láminas doradas, le hablaba interminablemente a una liebre muerta, en una estrecha, quizás vulgar ejecución de lenguaje, una sesión donde un individuo le contaba a un ser inerte no sabemos qué antiguas historias”. La descripción fue tomada de Reinaldo Laddaga, “Espectáculo de realidad...”, p. 163.

lo mismo (*aquella*) liebre muerta que no va a despertar por la presencia del arte”.⁹⁰

El texto adquiere una forma de lección pues Bellatin ha comprendido que la estructura fragmentaria, es decir, el texto donde se disocia la narración, es el mejor antídoto “en contra del embrutecimiento”⁹¹ del lector que sabe leer, pero que no lee porque siempre lee lo mismo. Aunque el escritor no intervenga con la intención de “enseñar determinado aprendizaje, la lección radica en contrarrestar los efectos de determinadas prácticas adquiridas”. Goldchluk lo llama “la emancipación de la inteligencia a través de una disociación”.⁹² En tanto promotor de la lección, el papel de Bellatin está en orillar al lector a ejercer su “voluntad de conocimiento”. Con sus *Lecciones*, obliga al lector a interpretar los textos a partir de su propia experiencia. Cuando rechaza explicar su contenido, Bellatin reconoce que, en este proceso, una explicación provocaría el “atontamiento” del lector.

Para Reinaldo Laddaga, *Lecciones para una liebre muerta* es “un breve y nebuloso entrelazado de una serie de 243 hebras, fibras, hilos, esbozos narrativos”.⁹³ En sí, muchos de los fragmentos que constituyen

⁹⁰ Goldchluk. “Lecciones de realismo para una liebre muerta...”, p. 4.

⁹¹ Ídem.

⁹² Ídem.

⁹³ En *Lecciones para una liebre muerta* el lector asiste a una serie de flashes de la vida de una comunidad de nombre los “universales” (aparecida también en *Poeta ciego*), vagos recuerdos de historias contadas por el abuelo *quechua* que “involucra a una comunidad cuya costumbre es desenterrar a sus muertos, comunidad a la que acude una cierta Macaca, que ha sido la amante extraordinaria de un luchador oriental que no es imposible que haya sido Bruce Lee, recluido en sus últimos años y vuelto un zapatero en, tal vez, Perú”. En otra serie de fragmentos aparece información sobre Mario Bellatin, en algunos se mencionan paseos de un escritor camino de una residencia de escritores,

este texto nos remiten a pasajes de su obra leídos con anterioridad en donde los mismos personajes se encuentran haciendo las mismas cosas. Sin embargo, nos advierte Laddaga, aparte de encontrar “los mismos nombres asociados a las mismas pequeñas, truncadas historias”⁹⁴, el lector encuentra una obstinación por incorporar en la trama “las informaciones del lugar y el tiempo en el que se han realizado las invenciones que reúne”.⁹⁵ Es decir, se percibe un esfuerzo por destacar “las informaciones concernientes al individuo concreto que ha compuesto el objeto con el cual el lector”⁹⁶ se confronta.

Estas “marcas de autor”, son huellas de construcción en el objeto que es el libro. Laddaga aborda críticamente este aspecto en la escritura de Bellatin al identificar la monotonía de sus textos en los últimos años. Para Laddaga sus historias son “vulgares, necias, deprimentes, de sirvientas [...]; invenciones extraordinarias sí, pero menos próximas a las de un Jorge Luis Borges que a las de esa suerte de sombra suya, de reductor de sus procedimientos que era Juan Rodolfo Wilcock”.⁹⁷

En relación con la escritura de *Lecciones*, Bellatin considera que hubo primero un trabajo de creación y luego otro de construcción. Durante

“cerca de la cual existe una discoteca donde se realizan ceremonias que no son extrañas a las prácticas de las vanguardias a las que se asociaba Beuys”.. Existen algunos otros eventos que describen la composición del primer libro importante del escritor, *Salón de belleza*; “en otros, como sucede en todos los libros del autor, al narrador le falta un brazo, como le falta una mano al propio Bellatin, de manera que el detalle funciona como una suerte de clave inconfesada y abierta”. Descripción tomada de Reinaldo Laddaga. “Espectáculo de realidad...”, pp. 163-164.

⁹⁴ Ídem.

⁹⁵ Ídem.

⁹⁶ Ídem.

⁹⁷ Ibid., p. 164.

esta explicación invita al lector a conocer su proceso de escritura: “Me siento y escribo lo que sale en ese momento, ese tirón de escritura, después salgo de la escritura y me olvido completamente de eso [...]. Después surgen todas las posibilidades para hacer con ese material lo que quieras, volverlo una unidad o dejarlo como fragmentos”.⁹⁸ En estas líneas, Bellatin reconoce la maleabilidad del lenguaje. Permite visualizar la construcción de sus obras como un proceso de ensamblaje en donde los fragmentos seleccionados configuran un nuevo territorio en el espacio literario ganado al vacío:

Con [...] *Lecciones* la decisión fue dejarlos como fragmentos. Con este libro se daba una situación concreta, puesto que no fue concebido para formar parte de un todo. Hay textos que son concebidos previamente, en un tiempo determinado en el que ya sé que todo lo que ocurra en ese mes de escritura, será destinado a un libro determinado. Pero este tiene el elemento común de que sus fragmentos fueron hechos en distintas circunstancias, por distintos intereses y que entre los textos internos al propio libro hubo un tiempo grande de diferencia. Están como descoordinados entre sí. *Lecciones para una liebre muerta*, recoge cosas de veinte años.⁹⁹

El procedimiento que utiliza Bellatin para la escritura de *Lecciones para una liebre muerta* corresponde al de un productor de *espectáculos de realidad*, consagrado “a montar escenas en las cuales se exhiben condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales”.¹⁰⁰ Bellatin escribe obras aparentemente complejas, novedosas e inventivas. En el curso de unos

⁹⁸ Ramiro Larrain, “Entrevista a Mario Bellatin”, p. 11.

⁹⁹ Ídem.

¹⁰⁰ Reinaldo Laddaga. “Espectáculo de realidad...”, pp. 166-167.

pocos años sus libros también son figuras de artista, realizados a partir de historias extraordinarias. En ellos, Bellatin describe modelos breves en la tradición de las artes contemporáneas. Por ello la literatura de Bellatin es un ejemplo de “literatura que aspira a la condición del arte contemporáneo”.¹⁰¹

1.2.1 Literatura indeterminada

En este esquema de lectura, la literatura de Mario Bellatin repele al lector tradicional, acostumbrado a encontrar todas las pistas para el desciframiento final de la trama. Sin embargo, no todo es rechazo, también lo invita a tomar consciencia del proceso de escritura. Bellatin procura que la construcción del texto esté condicionada a los espacios huecos en donde el lector pueda llevar a cabo su proceso interpretativo.

Parece que a Bellatin le gustaría que sus lectores siguieran cada incorporación, modificación y transformación que sufre su obra. Durante los procesos de incorporación y reincorporación de sus fragmentos tópicos, en la constitución del texto, el exterior y el interior ya no quieren decir nada. Bellatin traslada aspectos de la vida o de las letras al espacio de la narración sin reparos, pues el tránsito entre realidad y ficción ha quedado superado. Sus textos han adquirido su propia lógica. La lógica de la simulación.

¹⁰¹ Ídem.

La escritura de Bellatin es una escritura ensimismada, que gira en torno a sí misma; los elementos que la conforman, a partir de sus regodeos, adquieren una calidad de aparentes. Ya no tienen relación con el mundo real. Como en las imágenes de anuncios espectaculares, las imágenes bellatianas son siniestras. Sin embargo, la escenificación textual a partir de la cual responde a reglas determinadas por su propia lógica.

Bellatin propone su trabajo literario como un ejercicio complementario al proceso de lectura. El lector es invitado a rellenar, a completar, a juzgar o silenciar determinados eventos literarios. La comprensión de su literatura no está en predecir secuencias lógicas en la narración sino en sentirse libre de interpretar y manipular los textos bellatianos. En *Underwood portátil* se encuentra una breve reflexión en torno a la recepción de su obra *Salón de belleza*:

La belleza logró entonces ser representada. Se materializó en un salón de estética situado en un barrio marginal como el de cualquier ciudad superpoblada [...]. El lector se entera que se encuentra alejado de los servicios de transporte público, que hay que efectuar largas y peligrosas caminatas para moverse. Infiere que los clientes, en este caso las clientas pues se lee que el público masculino no utiliza sus servicios, son pobladoras de las cercanías. Mujeres pobres que pese a su condición se permiten un tiempo y ahorran el dinero necesario para recibir sesiones de belleza. El texto las señala como mujeres ajadas que, sin embargo, abrigan una extraña esperanza al ser tratadas en el salón. En fin, son gente más cercana a la muerte que a la vida.¹⁰²

Este proceso de lectura propuesto por Bellatin recuerda los objetivos de las vanguardias democratizadoras del arte en los años setenta. Sobre

¹⁰² Bellatin, *Obra reunida*, pp. 510-511.

todo si se supone que la obra está compuesta de tal manera que permite al lector “descubrir cosas a la par de la escritura”. En ese proceso, el “escritor y el lector, juntos, van creando el libro”.¹⁰³ En esta fase, el escritor conduce la lectura hasta los espacios vacíos donde la interpretación se da sin equívocos. El material textual bellatiano resulta un espacio en donde la letra y el vacío operan con cargas ambivalentes y de las cuales se consigue un resultado neutral. El espacio neutro será aquel donde Bellatin reflexiona en torno al paradigma del cuerpo textual trazado a partir de palabras pero también de espacios vacíos.

¹⁰³ Silvina Frieria, “Entrevista a Mario Bellatin. Mario Bellatin, un escritor que escapa a las clasificaciones”.

SEGUNDA PARTE

II. UNDERWOOD PORTÁTIL Y LA ESTRUCTURA FRAGMENTARIA

Un libro, incluso un libro fragmentario, tiene un centro que lo atrae: centro no fijo que se desplaza por la presión del libro y las circunstancias de su composición. También centro fijo, que se desplaza si es verdadero, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, más escondido, más incierto y más imperioso. El que escribe el libro, lo escribe por deseo, por ignorancia de este centro. El sentimiento de haberlo tocado puede muy bien no ser más que la ilusión de haberlo alcanzado...

MAURICE BLANCHOT

LA ESCRITURA DE MARIO BELLATIN es un ejercicio procesual. En *Underwood portátil. Modelo 1915* se presenta una compilación de ideas autorales que sitúan al lector en la fase de planeación de proyectos de escritura. Para identificar los elementos que convergen y dan forma a la obra bellatiana se proponen claves que permiten entender su composición. La característica principal de la maquinaria literaria y artística de Bellatin, en tanto estructura abierta a la interpretación, es su capacidad para generar una variedad importante de fragmentos que distribuyen no sólo la narración sino también su cometido crítico.

La estructura de *Underwood Portatil* responde a una lógica fragmentaria. Su distribución impresiona, a la vez que expande, la visión del lector por el espacio que ocupa la obra de Bellatin, es decir, el espacio de lo aparente. El cúmulo de ideas que conforman *Underwood*, permiten que el lector tenga un acercamiento directo a los distintos procesos de la

obra bellatiana. En estos fragmentos se encuentran comentarios al margen de obras publicadas (como son *Salón de Belleza* o *Perros héroes*) o en proceso de redacción (como, para el 2005, año de publicación de Underwood, fue *Lecciones para una liebre muerta*).

Underwood mantiene un tono confesional. Tomándole como texto central en los proyectos de Bellatin es posible decir que su tendencia es representar el mundo disgregado. Su movimiento estratégico tiende hacia la dispersión. En ese sentido, es posible seguir a Octavio Paz que en *Los signos en rotación* muestra una impresión disgregada del ser y del tiempo a partir de la modernidad:

el tiempo se vuelve discontinuo; el mundo y todo, estalla en añicos. Dispersión del hombre, errante en un espacio que también se dispersa, errante en su propia dispersión. En un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos heterogéneos, el yo también se disgrega.¹⁰⁴

Underwood muestra las “pequeñas fracciones de relato desgarrado en las que se *muestra* un aspecto de la totalidad posible”.¹⁰⁵ Para Ariel Schettini la obra de Bellatin prefigura un mundo acumulativo y, al mismo tiempo, desjerarquizado. La estética del fragmento se muestra como un proceso destructivo de la cultura.¹⁰⁶ Para Schettini los fragmentos bellatianos son partículas herméticas que guardan, en unas cuantas

¹⁰⁴ Octavio Paz, *Los signos...* pp. 26 y 27.

¹⁰⁵ Ariel Schettini, “En el castillo de Barbazul. El caso Mario Bellatin”, en *Otra parte*, Invierno 2005, n° 6, pp. 14-17, en <<http://www.revistaotraparte.com/node/405>>, consultada el 13 de marzo de 2014).

¹⁰⁶ Ídem.

líneas, su crítica hacia todo un sistema teórico o escritural. Se comunican constantemente entre sí pero sólo para propulsarse unos a otros. Los fragmentos en *Underwood* contribuyen a comprender la totalidad de su obra a partir de un efecto de inacabamiento. Al mismo tiempo permiten que el texto se vuelva circular, pues permite entradas y salidas aleatorias.¹⁰⁷

Los fragmentos de *Underwood* irrumpen directamente en la trama bellatiana, se sitúan en el centro de la discusión en torno a los límites de la vida entendida como espacio donde sucede lo real y la ficción. En muchas ocasiones, estos fragmentos (ariscos y críticos) fueron desarrollados y estructurados con el único fin de ofrecer lecturas erróneas o disuadir al lector de cualquier lectura lineal. En *Underwood*, Bellatin desorienta al lector con una supuesta narración autobiográfica desde la que lanza declaraciones contradictorias en torno al oficio de escribir:

Me parece un oficio tan vano y sacrificado que no puedo entender el sentido de esforzarse tanto para obtener tan poco. Estoy convencido además de que el uso de la voluntad como impulso inicial hace que cualquier proyecto nazca muerto. No puedo imaginarme urdiendo tramas, esbozando finales, construyendo perfiles de personajes.¹⁰⁸

Algunas escenas se sucedan como en un collage narrativo de tinte algo siniestro. Cada fragmento es una instantánea de una representación escénica que sucede en la superficie del texto. Las obras textuales-escénicas de Bellatin funcionan a partir del fragmento.

¹⁰⁷ Ídem.

¹⁰⁸ Bellatin, *Obra reunida*, p. 505.

II.1. Acumulativa y fragmentaria

Underwood portátil. Modelo 1915 funciona como una vitrina donde se expone un cúmulo de fragmentos. Son partículas, escombros de historias, expuestas en su carencia de centro. Sin embargo, esta ausencia no es limitante, pues estas historias son atraídas a partir de ejercicios de intertextualidad. La acumulación de fragmentos es una forma de conservar y redundar en los aprendizajes adquiridos durante el proceso de escritura. Desde el primer fragmento de *Underwood* se muestra este carácter intratextual:

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. En las noches siguientes despierto presa de ataques de claustrofobia. Paso varias horas seguidas, especialmente las del amanecer, pensando con terror en el riesgo que tiene cualquiera de nosotros de quedar encerrado sin posibilidad de salida.¹⁰⁹

Como cúmulo y conservación de hallazgos y propuestas, la interpretación de estos fragmentos implica un ejercicio de intratextualidad, entendida como parodia lúdica a partir de la cual Bellatin manipula los modelos repetitivos de su narrativa. Son la demostración de una totalidad dispersa que se manifiesta en cada fragmento y en todo su conjunto. La intertextualidad permite que los fragmentos se comuniquen entre sí, así

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 507.

como que el conjunto sea comprendido fuera de un tiempo delimitado. *Underwood* nos ayuda a entender que, aún los fragmentos que parecieran sueltos y sin relación visible o narrativamente similar, corresponden al sistema bellatiano en donde lo que importa es mantenerse comunicados. El sistema bellatiano explora la incorporación de minúsculas historias. Lo hace a partir de fragmentos que ensayan de manera crítica su permanencia o incorporación en la trama. Esta consideración puede observarse cuando el narrador-escritor de *Underwood* indica uno de sus procesos de escritura:

En cierta ocasión conseguí ser aceptado en una residencia para escritores. Era la oportunidad tanto tiempo esperada para poner en orden una serie de archivos que andaban sueltos en mi computadora. Decidí utilizar el tiempo no en crear nada nuevo, sino en darle forma a algunos intentos de escritura que había ensayado durante un periodo más o menos extenso. Al leerlos constaté que los diferentes textos estaban ubicados como círculos alrededor de determinados puntos. La enfermedad, la deformación de los cuerpos, el horror y la angustia así como el estigma de la muerte eran de alguna manera los temas principales. Me asusté. Nunca los había leído juntos ni había tenido nunca la intención de ensamblarlos. Sin embargo, al mismo tiempo advertí que una suerte de homogeneidad hacía posible que esa escritura dispersa formara parte de un todo.¹¹⁰

A manera de aprendizajes críticos, recuerdos y confrontaciones, el cúmulo de fragmentos constitutivos de la obra bellatiana produce un efecto visual singular: el lector no puede decir que se encuentra frente a una obra concluida, sino detrás de ella, en el ensayo de la escritura, es decir, en su proceso. La impresión que queda es la de un escritor que

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 506

muestra al lector sus papeles sueltos en donde están las tentativas, los planes, los proyectos que dan o pretenden dar forma a sus nuevos modos de narrar.

II.2. Relatos austeros y breves

Para Facundo Ruiz los relatos de Mario Bellatin son escurridizos, austeros y breves. El lector salta de una historia a otra en vez de recorrer una narración lineal. Son historias sumamente veloces: “el lector abre un libro y se encuentra en un relato; el relato abre un camino y se encuentra en un mundo”.¹¹¹ Estos saltos inauguran la dimensión ficcional de sus textos. Asimismo, el espacio narrativo se configura a partir de la dimensión testimonial, organizada como un registro casi fotográfico de los sucesos, y la dimensión narrativa, donde es posible que una serie de narradores prácticamente invisibles cuenten historias cíclicas.¹¹²

En un fragmento significativo de *Underwood portátil*, Bellatin no espera hasta terminar el fragmento cuando ya está dando un salto en la narración. Desde la primera línea, el *mario bellatin* del que se escribe, se encuentra a la distancia, escondiéndose detrás de una justificación sobre el oficio de la escritura:

¹¹¹ Ruiz Facundo, “Vitrinas narrativas. Mario Bellatin y el relato fotográfico”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXXIV, No. 68, Lima-Hanover NH, 2° Semestre, 2008, pp. 201.

¹¹² Ídem.

Soy mario bellatin y odio narrar; apareció publicado en cierto diario hace algún tiempo. El hecho de ser escritor está más allá de una decisión consciente, que haya podido ser tomada en un momento determinado, continuaba la nota. No recuerdo, exactamente, cuándo nació la necesidad de ejercer esta actividad tan absurda, que me obliga a permanecer interminables horas frente a un teclado o delante de las letras impresas de los libros. Y eso, que para muchos podría parecer encomiable y hasta motivo de elogio, para mí no es más que una condición que no tengo más remedio que soportar.¹¹³

El procedimiento de escritura de Bellatin pone a prueba al lector: son textos de frases ambiguas, relatos cíclicos y su finalidad es aparentar contar una historia total. Las reglas del juego se definen desde una supuesta génesis y su preocupación está en la constitución estructural:

Cuando aparecieron las primeras obras publicadas, cuando las letras empezaron a presentarse impresas, me dio la impresión de que se fue desvaneciendo, lentamente, la compulsión por la presencia física de la palabra. En ese momento nació, en cambio, un interés cada vez mayor por la forma estructural de los textos. Ya no importaban las palabras en sí, ni tampoco, como no valieron la pena nunca, el contenido de las historias que se fueran componiendo. Apareció lo que después, creo, sería un elemento fundamental en buena parte de mis libros: la de hacer consciente la manera de armarlos. Quise ver aparecer una serie de objetos y situaciones que fueran encontrando, durante el proceso de creación, sus propias reglas del juego.¹¹⁴

Bellatin cuenta historias secuencialmente dislocadas. Tiene la posibilidad de incorporar más escritura sin necesidad de recurrir a una abundancia de detalles para completar la trama. Lo que une sus textos es la capacidad de sus fragmentos para dialogar entre sí. *Underwood portátil* es la consecuencia de su búsqueda por incorporar reflexiones sobre su

¹¹³ Bellatin, *Obra reunida*, p. 502.

¹¹⁴ *Ibíd.*, pp. 505-506.

escritura. Sin embargo, en la escritura que tiene consciencia de sí misma, existe el temor de perder la capacidad de seguirse generando:

El hecho de que haya muchas formas para lograr seguir escribiendo y que exista, además, el recurso de inventar trucos y artimañas que permiten que la escritura genere nueva escritura, logra que, de alguna manera, se atenúe la angustia que produce la idea de que llegará un momento en el cual no se podrá escribir más.¹¹⁵

En este punto Bellatin remite a un método de escritura desarrollado por Raymond Roussel. En *Raymond Roussel*,¹¹⁶ Michael Foucault consideraba que (al enigmático escritor francés) su procedimiento escritural le servía como protección del exterior. Asimismo, la naturaleza arbitraria de sus narraciones le evitaba sentirse cómplice de sus textos; es decir, su escritura no le comunicaba ni lo influía. El espacio del texto absolutamente neutro adquiriría volumen de acuerdo a sus capacidades pues sus libros partían de frases que inducía a la lectura. Dichas frases se repetían mediante intervalos producto del mundo de descripciones y enumeraciones donde las mismas palabras pueden ser tomadas en su ausencia de sentido. En la propuesta de Bellatin encontramos diluidas experiencias literarias previas que le sirven como referencia indiscutible. En este sentido, Raymond Roussel, es una de las influencias más destacadas en la escritura bellatiana.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 513.

¹¹⁶ Michael Foucault, *Raymond Roussel*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, p.17.

II.3. La repetición y la escritura efectiva

Así como Jorge Luis Borges y Marcel Duchamp investigaron “la distinción sutil entre reproducción y repetición (*como*) alternativa creativa para el artista condenado a repetir con variantes las marcas de su estilo”,¹¹⁷ Bellatin establece cínicamente su escritura en el regodeo demencial en torno a sí misma. El objetivo de su hermetismo es lidiar con la angustia de las influencias; es decir, enfrenta estratégicamente un panorama donde reconocer la herencia creativa puede ser sinónimo de encasillamiento. Sus gestos redundantes y enfáticos tratarán de cargar de sentido sus palabras huecas. Como *hombre kitsch*,¹¹⁸ abusa del gesto y lo adecua a la cadencia de su cuerpo: incompleto, fragmentado, intencionadamente repetitivo.

Diana Palaversich destaca que en la obra de Bellatin se mencionan autores como Tanizaki, Kawabata, Ryunosuke, Melville, Brecht, Rulfo, Arguedas o Soler Frost y, sin embargo, se evita la mención de Borges, Cortázar o Elizondo, con cuya narrativa los textos bellatianos mantienen una relación mucho más estrecha.¹¹⁹ Con Borges, prosigue Palaversich, Bellatin comparte la arbitrariedad de los sistemas lingüísticos y filosóficos en su “afinidad con el planteamiento lingüístico relativista de Ferdinand de

¹¹⁷ Speranza, *Fuera de campo*, p. 103.

¹¹⁸ Maillard, *Contra el arte y otras imposturas*, p. 31.

¹¹⁹ Palaversich, *De Macondo a McOndo. Senderos de la posmodernidad*, p. 125. Graciela Goldchluk considera que “estas remisiones están despojadas de la necesidad de ser reconocidas para entrar en la comunidad (en su lugar encontramos un “apartarse de cualquier afecto”, una “cámara de vacío””. Goldchluk, “Lecciones de realismo para una liebre muerta...”, p. 9.

Saussure”.¹²⁰ La preocupación se centra en el lenguaje que insiste en “la arbitrariedad de signos y la desarticulación de la relación entre la palabra y el mundo, el significante y el significado”.¹²¹ Asimismo, la influencia de Elizondo, como ya se mencionó, está en el procedimiento estratégico a partir del cual se estructura la narración bellatiana. Bellatin practica la repetición “hasta el exceso” como medida para “entrar en la pérdida, en el cero del significado”.¹²² Para Bellatin la escritura continúa hasta conseguir una repetición “formal, literal”...¹²³

La repetición es una estrategia efectiva y funcional para los efectos de autorreferencialidad que Bellatin busca con su escritura, ya que permite el crecimiento del espacio que ocupa, así como superar todo tipo de bloqueos creativos o de cualquier otra índole. Este es un recurso literario para generar y reproducir la escritura (a partir de ella se materializa el deseo de seguir escribiendo).

Entre los gestos literarios o fragmentos textuales continuamente reiterados sobresale un pasaje donde el narrador-escritor cuenta el origen de su escritura. En el fragmento 22 de *Lecciones para una liebre muerta* aparece lo siguiente:

No creo tener duda de que el misterio que acompaña mi vida se encuentra en el lugar de origen de mi escritura. Sólo ahora, después de tantos años de búsqueda e indagaciones, sé que el misterio seguirá siempre inaccesible. Nunca sabré cuáles han podido ser los

¹²⁰ Palaversich, *De Macondo a McOndo...*, p. 124.

¹²¹ Ídem.

¹²² Roland Barthes, *El placer del texto, seguido por Lección inaugural*, México, Siglo XXI, 10ª ed., 1993, p. 30.

¹²³ Ídem.

motivos por los que, desde mi infancia, me he empeñado en mantenerme varias horas seguidas frente a una máquina de escribir. En un comienzo creí que el placer podía estar en apreciar cómo aparecían por sí mismas las palabras. Me bastaba con verlas materializadas. Pensé entonces en la posibilidad de convertirme en un dedicado mecanógrafo, deleitado con el sinsentido que surgía del sonido de las teclas, el olor de la tinta, la lucha que decía emprender contra la cinta bicolor de la Underwood portátil modelo 1915 —único legado de mi familia— con la que escribí los primeros textos.¹²⁴

En *Underwood portátil. Modelo 1915* el narrador confiesa:

No creo tener ninguna duda de que el misterio que acompaña mi vida se encuentra en el punto de origen de mi escritura. Sólo ahora, después de tantos años de búsqueda e indagaciones, sé que ese misterio seguirá siendo inaccesible hasta el día de mi muerte. Nunca sabré cuáles pueden ser los motivos por los que desde mi infancia he estado empeñado en permanecer sentado durante varias horas seguidas frente a una máquina de escribir, dispuesto a que el ejercicio de escritura sea capaz de construir realidades paralelas a las cotidianas. En un comienzo creí que el placer, o más bien la obsesión, estaba en apreciar la aparición de las palabras por sí mismas. En ese tiempo comencé a pensar que se perfilaba en mí un auténtico mecanógrafo.¹²⁵

Dos versiones del mismo suceso, ambos publicados en el 2005. Es casi imposible saber cuál es la copia del fragmento original. Sin embargo, Catalina Quesada Gómez indica que la técnica empleada por Bellatin en *Lecciones...* para insertar fragmentos de obras precedentes es llamada *sampling* y convierte el autoplagio en un lúdico motor de la producción literaria.¹²⁶

¹²⁴ Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta*, p. 23.

¹²⁵ Bellatin, *Obra reunida*, p. 502.

¹²⁶ Catalina Quesada Gómez, “Mutatis mutandis: de Severo Sarduy a Mario Bellatin”, *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18, primavera-otoño, 2011, Ginebra/Madrid, Departamento de Langues et de Littératures Romanes de la Universidad de Ginebra/Editorial Visor de Madrid, p. 315.

Como experiencia secundaria, la repetición es posterior a la experiencia primaria, es decir, sensitiva. “El deseo de repetir introduce una diferencia insalvable entre los dos momentos: inserta el concepto de copia (apunta Silvio Mattoni); la única diferencia entre la copia y su origen aparece bajo la forma de un fantasma interior, es decir, la conciencia de estar copiando”.¹²⁷ En la inscripción del recuerdo (en el caso de Bellatin, del recuerdo literario), surge una duda: ¿hubo una primera vez absoluta, es decir, una experiencia por completo original? Sobre cada instante recordado, la copia fantasmal se desplaza. La materialización del recuerdo es su simulacro y puede reproducirse en una serie infinita. Como elementos narrativos generados por la maquinaria textual bellatiana, los fragmentos repetitivos de Bellatin recuerdan la sentencia borgeana de “Tlön Uqbar, Orbis Tertius” que dicta que “la multiplicación de las palabras y de las cosas por medio de la cual el hombre aspira a reproducir el mundo no es un simple desdoblamiento, sino una deformación”.¹²⁸ La escritura cíclica de Bellatin representa el comportamiento de los *hrörnir*¹²⁹ (en tanto objetos secundarios) en cuyo origen la repetición prevalece

¹²⁷ Silvio Mattoni, “Repetición y ambivalencia”, *El cuenco de plata. Literatura, poesía, mundo*, Buenos Aires, Interzona, 2003, p. 28.

¹²⁸ Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en *Obra completa*, Tomo I (1923-1949), Buenos Aires, Emecé, 16 ed., 2005, pp. 470.

¹²⁹ En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges escribe: “La metódica elaboración de *hrörnir* (dice el Onceno Tomo) ha prestado servicios prodigiosos a los arqueólogos. Ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado, que ahora no es menos plástico y menos dócil que el porvenir. Hecho curioso: los *hrörnir* de segundo y de tercer grado -los *hrörnir* derivados de otro *hrön*, los *hrörnir* derivados del *hrön* de un *hrön*- exageran las aberraciones del inicial; los de quinto son casi uniformes; los de noveno se confunden con los de segundo; en los de undécimo hay una pureza de líneas que lo originales no tienen. El proceso es periódico: el *hrön* de duodécimo grado ya empieza a decaer. Más extraño y más puro que todo *hrön* es a veces el *ur*: la cosa producida por sugestión, el objeto educido por la esperanza. La máscara de oro que he mencionado es un ilustre ejemplo”. Ídem.

siempre con una leve diferencia. A final de cuentas, en Tlön, “el lenguaje, lejos de ser un reflejo de la realidad no es más que una deformación”.¹³⁰

* * *

Las prácticas que lleva a cabo Bellatin, similares a las de los amanuenses, permiten ver las investigaciones de sus artefactos narrativos, así como las posibilidades de la *repetidito cum baratio*, la repetición y la diferencia. Para medir el impacto y la trascendencia de métodos literarios utilizados en la repetición es necesario reconocer que, a partir de estas estrategias, se indaga sobre la fuerza del simulacro a la vez que se intenta borrar sistemáticamente el aura artística. El trabajo de transcripción busca mantener mediante “métodos artesanales de reproducción, *ready-mades* asistidos, obras de estatus dudoso entre la única obra y la reproducción”.¹³¹

* * *

Estos fragmentos de experiencias e historias contadas en repetidas ocasiones también derivan en estructuras similares al torrente de imágenes difundidas desde los medios masivos de comunicación. La repetición en la escritura de Bellatin remite a las innumerables actividades mecánicas, repetitivas, que conforman la vida contemporánea. En ese sentido, el filósofo francés, Gilles Deleuze apunta que:

¹³⁰ Ídem.

¹³¹ Speranza, *Fuera de campo*, p. 22.

La índole de nuestra vida moderna es tal que, cuando nos encontramos frente a las repeticiones más mecánicas, más estereotipadas, fuera y dentro de nosotros, no dejamos de extraer de ellas pequeñas diferencias, variantes y modificaciones. A la inversa, repeticiones secretas, disfrazadas y ocultas, animadas por el perpetuo desplazamiento de una diferencia, restituyen dentro y fuera de nosotros repeticiones puras, mecánicas y estereotipadas. En el simulacro, la repetición se refiere ya a repeticiones, y la diferencia, a diferencias. Lo que se repite son repeticiones y lo que se diferencia es el diferenciante. La tarea de la vida consiste en hacer coexistir todas las repeticiones en un espacio donde se distribuye la diferencia.¹³²

Siguiendo a Deleuze es posible mencionar que el impulso narrativo de Bellatin nace del fracaso o la negación de la representación, de la pérdida de las identidades, así como del descubrimiento de las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico.¹³³ El mundo que se manifiesta en las obras bellatianas es habitado por simulacros: “Un mundo en el que el hombre no sobrevive a Dios, ni la identidad del sujeto sobrevive a la de la sustancia”, en el que “todas las identidades son sólo simuladas, producidas como un «efecto» óptico, por un juego más profundo que es el de la diferencia y de la repetición”.¹³⁴

II.3.1. Otra técnica de escritura: el copy paste

En un artículo publicado en abril del 2008 en el diario argentino *La Nación* con el título: “Kawabata: el abrazo del abismo”¹³⁵, Bellatin redacta, no sin

¹³² Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 16.

¹³³ *Ibid.*, p. 15

¹³⁴ *Ídem.*

¹³⁵ También publicado en “Kawabata, el travesti y el pez”, *Grifo*, núm. 4, Chile, Escuela de Literatura Creativa-Universidad Diego Portales, agosto -septiembre, 2004, pp. 4-5.

humor, una supuesta semblanza del Premio Nobel de Literatura de 1968, de quien recientemente se había publicado en español de su novela *Kioto*. En el artículo, constituido a partir de una técnica de *copypaste*, Bellatin usa la ironía con éxito que privilegia la forma de contar. Antes que hablar del autor japonés, construye un texto con fragmentos de artículos críticos en torno a su propio trabajo literario.

Con este texto, Bellatin responde a las críticas que lo vinculan con el escritor japonés. De manera tal que la supuesta descripción de una de sus principales influencias oculta irónicamente el reflejo de lo que la crítica ha generado como delimitación de su perfil creativo. Con gesto sutil, Bellatin incorpora elementos mínimos de verosimilitud que permiten que el lector crea que se está hablando de Kawabata. Bellatin crea una propuesta de lectura conceptual y crítica del elemento que algunas veces destaca más que el propio texto: el autor:

Más de una vez Kawabata dijo, eso puede leerse en sus diarios y en la correspondencia que mantuvo con Yukio Mishima, que la clave de su obra era crear mundos propios, universos cerrados, que solo tuvieran que rendir cuenta a la ficción que los sustenta. Todos sus libros acatan esa ley al pie de la letra, a pesar de que busque disimularlo apelando a un falso realismo.¹³⁶

Mediante este ejercicio, sus intenciones eran realizar un perfil del autor apelando a la idea de que cualquiera puede ocupar los contornos del retratado. El autor busca ser anulado, Bellatin trata de irrumpir contra el

¹³⁶ Bellatin, “Kawabata: el abrazo del abismo”, en *La Nación*, 12 de junio de 2012, en <<http://www.lanacion.com.ar/1002472-kawabata-el-abrazo-del-abismo>, consultada el 10 de julio de 2012.

influjo de la figura del Autor. En una entrevista hecha por Ramiro Larrain en el marco del congreso *Orbis Tertius*, el autor mexicano alegó que “en Latinoamericana somos víctimas del abuso de la presencia del autor” y que se hacía “muy poco caso al texto”, es decir, que pocas veces se reconoce si “el texto funciona [...] independientemente de quien lo generó”.¹³⁷

Entre las preocupaciones puestas de manifiesto en el artículo, Bellatin comienza con su eterno conflicto en contra de las convenciones y las definiciones llevadas a cabo sobre determinado campo literario:

¿Qué puede pasar con esa totalidad sospechosamente admitida que la convención crítica llama con resignada etiqueta clasificadora “literatura japonesa”, si alguien decide erigir una cámara de vacío a su alrededor? ¿Qué pasaría si los hilos sentimentales que se crean alrededor de la idea de determinada escritura se deshicieran en el vacío? Quizá sea este el mecanismo retórico que Yasunari Kawabata creó para obligar a una literatura a reescribirse a sí misma.¹³⁸

Aunque parezca una cínica demostración de la técnica de escritura del *copy paste*, Bellatin induce el ejercicio de la reescritura según lo descrito por Graciela Speranza al respecto de su interpretación de “Pierre Menard, autor del Quijote”: “reivindica una variable peculiar de la copia como procedimiento para alcanzar un texto más sutil, más asombroso, más irónico, infinitamente más rico.”¹³⁹

El texto de Bellatin incluye deliberadamente anacronismos y atribuciones erróneas, útiles para el efecto de verosimilitud de su ficción.

¹³⁷ Larrain, “Entrevista a Mario Bellatin”, pp. 10-11.

¹³⁸ El fragmento original es de Jorge Panesi, “La escuela del dolor humano de Sechuán”, en <http://elinterpretador.com.ar/20JorgePanesi-LaEscuelaDelDolorHumanoDeSechuan.html>, consultada el 12 de marzo de 2014.

¹³⁹ Speranza, *Fuera de campo*, p. 110.

Su arte invisible es retener la atención del lector y enriquecer su experiencia con “una variable literaria del arte no retiniano de Duchamp que imponen retardo al espectador y despierta su apetito de entendimiento”.¹⁴⁰

En seguida, Bellatin discute las posibilidades literarias que ha demostrado su obra: “Da la impresión de que no realiza exactamente una ruptura, una transgresión o un quiebre, sino que crea una aureola invisible y persistente que borra todo lo escrito sobre ese cuerpo aparentemente atrapado en una teoría. Borrarlo como para obligarlo a escribirse otra vez, sin que lo ya escrito desaparezca”.¹⁴¹

Estas supuestas aseveraciones sobre la obra y las prácticas de Kawabata dan un giro completo hasta señalar a quien las escribe: Mario Bellatin. El *copy paste*, como práctica insuflada de vacuidad y cinismo, ayudará a seguir preguntando por las implicaciones del autor y las condiciones de autoridad que le fundamentan.

¹⁴⁰ Ídem.

¹⁴¹ Bellatin, “Kawabata: el abrazo del abismo”.

III. CONTINGENCIA Y TRANSFORMACIÓN

CON UNA SERIE CONSTANTE Y VERTIGINOSA de puestas artísticas y entregas literarias, Mario Bellatin desea recuperar un espacio para la transformación: de escritor a lector, de director de escuela de escritura a performancero, de director de cine a escritor, Bellatin busca ocupar siempre el lugar del otro. En su escritura recurre a la figura del travesti puesto que, por antonomasia, es la representación del otro, su simulación.

En un aparente tono experiencial, *Lecciones para una liebre muerta*, manifiesta la figura del travesti a partir de su estética del distanciamiento:

Hace algunos años, mientras el autor de *lecciones para una liebre muerta* intentaba redactar su libro *salón de belleza*, empezó a frecuentar su casa un amigo que al mismo tiempo que estudiaba filosofía acostumbraba travestirse en las noches. Ese hallazgo, el de un filósofo transformista, le pareció lo suficientemente interesante como para dedicar tardes enteras a escucharlo hablar, no sólo de sus peripecias nocturnas, sino de kant o nietzsche, de quienes era devoto [...]. De modo que mario bellatin veía, teniendo como fondo las letanías sobre kant y nietzsche, cómo ese tímido estudiante iba transformándose en la agresiva mujer que, noche tras noche, corría distintos riesgos en sus pesquisas por la ciudad.¹⁴²

Cabe aclarar que, en ocasiones como ésta, el *mario bellatin* del texto resulta ser “un personaje dentro de una serie, que dialoga con el nombre propio del autor sin someterse a su completo dominio”.¹⁴³ En estos momentos existe una especie de desdoblamiento donde el personaje

¹⁴² Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta*, p. 107. (El uso de mayúsculas y minúsculas corresponden al texto de Bellatin).

¹⁴³ Mattoni, “Repetición y ambivalencia”, p. 28.

sustituye la experiencia literaria del autor. Mario Bellatin se desdobra no sólo en artista sino también en personaje de ficción.

Cuando Duchamp decidió representar la figura del travesti tomó el nombre de *Rose Selavy*¹⁴⁴; Puig desarrolló la mujer araña y Sarduy explicó que el travesti no copia, sino “simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada: aparece que regula una pulsación goyesca: entre la risa y la muerte”.¹⁴⁵ Según Herminio García Caballero, Bellatin usa la figura del travesti como una careta que busca definir la afanosa adopción del juego en el que nunca se definirán los contornos y, a partir del cual, se generan tantas dudas como incursiones narrativas.¹⁴⁶ Para García Caballero la literatura de Mario Bellatin es travestida porque “participa de gran parte de los atributos de

¹⁴⁴ En *Conversaciones con Marcel Duchamp*, de Pierre Cabanne, Duchamp responde a la pregunta por algunas de las experiencias que, para 1920, fueron trasladadas al *Gran Vidrio*: “quise cambiar de identidad y la primera idea que me vino a la cabeza fue adoptar un nombre judío. Yo era católico y pasar de una religión a otra ya era un cambio. Pero no encontré un nombre judío que me gustara o tentara y, de repente, tuve una idea: ¿por qué no cambiar de sexo? ¡Era mucho más fácil! De esa idea surgió el nombre de Rose Selavy. Tal vez ahora esté muy bien, puesto que los nombres cambian con las épocas, pero en 1920 Rose era un nombre bobalicón. La doble R proviene de un cuadro de Francis Picabia, el *Oeil cacodylate*, ¿sabe?, que está en el *Boeuf sur le Toit* —no sé si se ha vendido— en el que Francis pidió a todos sus amigos que firmaran. No recuerdo con qué nombre firmé —esa obra fue fotografiada, por consiguiente alguien lo sabe. Creo que puse *Pi Qu'habilla Rose*— *arrose* requiere dos R, entonces me atrajo la segunda R que añadí: *Pi Qu'habilla Rose Selavy*. Todo eso no eran más que juegos de palabras”. Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1972, p. 57.

¹⁴⁵ Severo Sarduy, *La simulación*, p13.

¹⁴⁶ Catalina Quesada Gómez confronta una serie de interpretaciones a la obra de Bellatin con aquellas impresiones en las que coinciden la obra de Bellatin y la de Sarduy, entendiendo que García Caballero ha leído a Bellatin en clave posmoderna y neobarroca sin siquiera mencionar a ese gran posmoderno y neobarroco que fue Sarduy. Quesada Gómez, “Mutatis mutandis: de Severo Sarduy a Mario Bellatin”, p. 298.

este rol o categoría sexual que, de manera ontológica, afecta — conscientemente o no— a una gran parte de los órdenes sociales contemporáneos”.¹⁴⁷

En el fragmento 192 de *Lecciones para una liebre muerta* se sintetiza la relación entre el personaje del escritor (mario bellatin) y el travesti:

El escritor escuchaba al filósofo travesti en silencio. Sólo de vez en cuando provocaba alguna interrupción para aclarar ciertos puntos. Su actitud se parecía a la de un psicoanalista en plena sesión. El travesti filósofo hablaba sin parar. Tenía al escritor como único espejo de sus palabras. A veces se confundía y se dirigía a él como si fuera uno de los hombres que frecuentaba.¹⁴⁸

La escritura refleja la transformación gradual de la literatura bellatiana. En su carácter de travestida, este fragmento aparece también en *Disecado*, donde el reflejo de la transformación adquiere un vertiginoso grado de *mise en abyme*:

El travesti filósofo hablaba sin parar teniendo a Mario Bellatin como el único espejo de sus palabras. A veces confundía su presencia y se dirigía a Mario Bellatin como si fuera uno de los hombres que frecuentaba durante las noches. De ese modo Mario Bellatin se enteró de algunas de [...] sus primeras incursiones callejeras llevando a cabo el juego del cambio en su identidad sexual [...]. Durante las tardes en que el filósofo travesti comenzó con sus visitas, Mario Bellatin acababa de terminar una relectura del libro *La casa de las bellas durmientes* del escritor japonés Yasunari Kawabata.¹⁴⁹

La similitud que encuentra García Caballero entre el cuerpo textual de Bellatin y la figura del travesti da lugar al desarrollo de algunas

¹⁴⁷ Ídem.

¹⁴⁸ Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta*, p. 113.

¹⁴⁹ Bellatin, *Disecado*, pp. 50-51

hipótesis; por ejemplo, Catalina Quesada Gómez menciona puntualmente aspectos entre su obra y la obra de Sarduy que parecen estar regidos por el gusto por la simulación como norma e invitación a la transformación. El primer indicio de la práctica simuladora que apunta Quesada está en el momento en que ambas literaturas deciden arrojar su obra al río Ganges: “La escena se repite con variaciones: el escritor cuenta con cierta dosis de ironía cómo en un viaje por la India arroja su obra al Ganges. La primera vez se trata del manuscrito de una novela (*Cobra*); la segunda, de un brazo”.¹⁵⁰

Para Quesada Gómez queda muy claro el sentido sacro del río elegido por ambos autores. Este río ha sido elegido por los autores como el lugar propio de la transformación. El Ganges “transporta cuerpos: cuerpos descompuestos, restos de cuerpos, pavesas humanas”¹⁵¹ y ahora, gracias a Sarduy y Bellatin, también cuerpos de texto. La imagen del flujo del río permite imaginar que la obra y la mano (*Cobra* y brazo ortopédico)¹⁵² se encuentran en medio de la autoficción ganguesa. Quesada considera que no será difícil conjeturar la silepsis en la que se reconocieran como genitor y vástago o viceversa.¹⁵³

* * *

¹⁵⁰ Catalina Quesada Gómez, “Mutatis mutandis: de Severo Sarduy a Mario Bellatin”, p. 297.

¹⁵¹ Ídem.

¹⁵² Ídem.

¹⁵³ Ídem.

En una escena igualmente inverosímil y singular, Julio Cortázar describe el encuentro de Duchamp con Raymond Roussel a bordo del *Lyncée*:

No tengo a mano los medios de comprobarlo, pero en el libro de Michel Sanouillet sobre Marcel Duchamp se afirma que el *marchand du sel* estuvo en Buenos Aires en 1918. Por misterioso que parezca, ese viaje debió responder a la legislación de lo arbitrario cuyas claves seguimos indagando algunos irregulares de la literatura, y por mi parte estoy seguro de que su fatalidad la prueba la primera página de las *Impressions d’Afrique*: “El 15 de marzo de 19..., con la intención de hacer un largo viaje por las curiosas regiones de la América del Sur, me embarqué en Marsella a bordo del *Lyncée*, rápido paquebote de gran tonelaje destinado a la línea de Buenos Aires”. Entre los pasajeros que llenarían con la poesía de lo excepcional el libro incomparable de Raymond Roussel, no podía faltar Duchamp que debió viajar de incógnito pues jamás se habla de él, pero que sin duda jugó al ajedrez con Roussel y habló con la bailarina Olga Tchewonenkoff [...] Menos probable me parece que se relacionara con los miembros de la compañía de operetas o con la trágica italiana Adinolfi, pero es seguro que habló largamente con el escultor Fuxier, creador de imágenes de humo y de bajorrelieves líquidos; en resumen, no es difícil deducir que buena parte de los pasajeros del *Lyncée* debieron interesar a Duchamp y beneficiarse a su vez del contacto con alguien que de alguna manera los contenía virtualmente a todos.¹⁵⁴

Entre las diversas filiaciones literarias y artísticas atribuidas a la obra de Mario Bellatin, en los renglones anteriores se constata la dimensión ficcional a la que recurre buscando el ingrediente desconcertante con el cual prepara sus narraciones. Incluso, sugiere Quesada, el gesto del narrador de “La verdadera enfermedad de la sheika”,

¹⁵⁴ Julio Cortázar, “De otra máquina célibe”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1968, pp. 79-88. Si se trata de una cita textual del texto de Roussel, tal vez Cortázar lo encontró en alguna otra versión de *Impresiones de África* pues en la edición publicada por Siruela de 2004, el pasaje referido ocupa el inicio del capítulo X y no menciona las dos primeras cifras del año en el que posiblemente se encuentran.

en *El Gran Vidrio*, al arrojar su odiada prótesis al Ganges, “tiene algo de la mano de Escher, en versión ortopédica y artificiosa”.¹⁵⁵

La obra como cuerpo textual arrojada por Sarduy retorna metamorfoseada en brazo ortopédico, escritural y mecánico, descrito en un pasaje repetido y reincorporado como uno de los momentos más significativos de la fría y mecánica obra de Bellatin. Al mismo tiempo, la obra de Sarduy avanza en su transformación de tal manera que pierde los rasgos con los que era identificada. El proceso de metamorfosis que sufrirá es tan abstracto que puede ser comparado con alguna de las composiciones geométricas de Escher.

El manuscrito de Sarduy se convierte en una narración visual que debe ser seguida por el ojo atento hasta coincidir con el brazo mecánico arrojado en el cauce del Ganges. El gesto sarduyano coincide con la forma ideal descrita en la narración bellatiana. El cuerpo textual se transforma en un brazo artificial, una *otto bock*. La ilusión referencial se pierde y los contornos geométricos coinciden con esa imagen bellatiana que en “este juego de ida y vuelta entre lo abstracto y lo individual” puede dar lugar a la transformación de un triángulo en un pájaro “pero también en un caballo o en un pez”.¹⁵⁶ Los pasajes bellatianos en torno a la transformación suelen ser conductivos de un *proceso mental indefinido*. El pensamiento

¹⁵⁵ Catalina Quesada Gómez, “Mutatis mutandis: de Severo Sarduy a Mario Bellatin”, p. 297.

¹⁵⁶ Adriana González Mateos, “Dos rutas en el laberinto”, en *Borges y Escher. Un doble recorrido por el laberinto*, México, Aldus, 1998, pp. 54-55.

indefinido resulta ser un aliciente constante para la búsqueda en nuevos espacios para la creación.

III.1. La impostura en el camino a la transformación

En una interpretación potencial e irregular (a la manera en la que Cortázar decide encontrar parentescos y simetrías en las prácticas del Duchamp de fines de 1918, en Argentina, con los elementos puestos en práctica en la ficción *rousseliana*), la obra de Bellatin recorre ese ir y venir entre lugares que podrían llamarse míticos en la literatura contemporánea (Argentina-Ganges-África) y retoma parte del halo creativo de sus antecesores. En el caso de Bellatin, los viajes también pueden ser por entero ficticios y no por ello dejan de ser menos ciertos para su escritura.

En ese alejarse del realismo para desplazarse por la superficie de lo ficcional, la escritura bellatiana se encuentra favorecida por la posibilidad de la “representación abstracta, construida más con conceptos y arquetipos o imágenes genéricas que con individualidades concretas”.¹⁵⁷ Por ejemplo, en “Una cabeza picoteada por pájaros”¹⁵⁸ se describe una escena imposible en la que el narrador se transforma en Marcel Duchamp y, al mismo tiempo, firma obras homónimas a las de Bellatin, mientras decide participar en un evento para conmemorar la muerte de Beckett firmando un texto con su nombre:

¹⁵⁷ Ídem.

¹⁵⁸ Bellatin, “Una cabeza picoteada por pájaros”, en <<http://biblioteca.itam.mx/estudios/6089/83/MarioBellatinUnacabezapicoteadapor.pdf>>, consultada el 06 de julio de 2013).

Durante el tiempo de su martirio no pudo hacer otra actividad que la creación de una obra, que llamó *La jornada de la mona y el paciente*. Al principio consistía en una serie de escritos, a manera de cartas, que le escribía al analista ortodoxo para que entendiera su situación. Lo hacía porque, en las sesiones diarias a las que asistía, el analista había instalado el rigor del silencio como eje de la cura. En esos días, Duchamp recibió una invitación para participar en un homenaje al escritor Samuel Beckett. A pesar de la crisis por la que estaba atravesando, Marcel Duchamp aceptó asistir. Al parecer no estaba consciente de las consecuencias que esto podía traerle. Luego lo olvidó por completo. Una semana antes del homenaje recibió el programa donde aparecía su nombre impreso. Entró en un pánico aún mayor. Una de las características de su estado era la exaltación del sentido de la responsabilidad. Tuvo pavor de haberse comprometido y no poder cumplir. Únicamente contaba con el texto que había escrito para retratar su crisis. Entonces llevó a cabo un acto sumamente elemental sin pensarlo mucho. Debajo del título *La jornada de la mona y el paciente* puso el nombre de Samuel Beckett como si este fuese el autor de los mensajes dirigidos al analista. Se lo entregó a una directora de teatro preguntándole si estaba en condiciones de realizar un montaje de emergencia con aquel material. Curiosamente, la culpa que acarreó este acto produjo cierta recuperación de su equilibrio emocional.¹⁵⁹

De manera particular, en esta escenificación textual,¹⁶⁰ Bellatin emplea nombres de autores reconocidos y, a fuerza de colocarlos como materia textual que alimenta a su mecanismo, los vacía del sentido que los identifica y que es muy distinto al que intentan representar. A partir de escribir los nombres propios en minúscula, Bellatin quisiera reducir su

¹⁵⁹Ídem.

¹⁶⁰ Ídem. En “Una cabeza picoteada por pájaros” Bellatin ejercita el *arte del comportamiento* hasta lograr llevar a escena uno de sus textos firmados como Samuel Beckett. A partir de ello, esperaba alguna crítica que identificara el desacierto, la burla, el engaño. Sin embargo, refiere Bellatin, ninguno de los asistentes descifró el sentido oculto de la impostura, demostrando con ello la poca relevancia del texto en sí y destacando el valor del nombre del autor.

sentido “al común denominador de la cosa, la entidad, el núcleo irradiante en torno al cual se organizan mundos a la vez reales e imaginados”.¹⁶¹

Al incluir en la puesta textual, el nombre del autor pierde su referente real. El movimiento vertiginoso generado por la escritura hará que se desprendan de su significado. Su simulación parte del principio de equivalencia, dirá Jean Baudrillard. Es la negación radical del signo como valor y su significado es la eliminación de toda referencia.¹⁶² Como proceso que permite vaciar el sentido de las palabras, el giro textual bellatiano parece un burdo y simplón recurso que desorienta al lector. Sin embargo, lo que consigue es señalar de manera directa la facultad del lenguaje como constructor de verdades. Mediante estos ejercicios de impostura, escénicos y textuales, Bellatin se pregunta por la importancia y la funcionalidad del texto. Guía su ejercicio crítico a partir de una idea de traspasar fronteras, tiempos, y ver si aun así el texto funciona: “si crea un universo paralelo, si cumple con las reglas de la ficción”.¹⁶³

La discusión no debe ser, según Bellatin, si el texto es una novela o un cuento, “quién lo escribió, en que época de su vida, está acabado o está bien”.¹⁶⁴ Si el lector se queda sólo con esos aspectos de la literatura, nos previene Bellatin, entonces jamás podrá leer.

¹⁶¹ Laddaga, “Espectáculo de realidad...”, p. 164.

¹⁶² Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978, pp. 13-14.

¹⁶³ Larrain, “Entrevista a Mario Bellatin”, pp. 10-11.

¹⁶⁴ Ídem.

III.2. La simulación: la posibilidad de ser artificial

En *La simulación*, Severo Sarduy remite a los distintos aspectos de lo mimético, para lo cual cita a Roger Caillois: “se presentan bajo varios aspectos diferentes, que tienen, cada uno, su correspondencia en el hombre: travesti, camuflaje e intimidación. Los mitos de metamorfosis y el gusto del disfrazamiento responden al travesti [...]”.¹⁶⁵

En lo correspondiente a la figura del travesti, según los entredichos, se encuentra la posibilidad de ser artificial. El travesti significa el gusto por adquirir el disfraz, ser artificial hasta el punto de comprometer la verosimilitud de la representación. En ese sentido, la propuesta bellatiana, a semejanza de la de Sarduy, se encamina hacia la experimentación de la figura de manera textual mediante estrategias que la vuelven enteramente artificio. El perfil del ser travesti según Sarduy es aquel que:

El travesti humano es la aparición imaginaria y la convergencia de las tres posibilidades del mimetismo (según Caillois): el travestimiento propiamente dicho, impreso en la pulsión ilimitada de metamorfosis, de transformación no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita, y desde el inicio del “juego” aceptada como tal, irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable —ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer, “*folie douce*” que denunciaba un ex travesti del Carrousel—; pero también el camuflaje, pues nada asegura que la conversión cosmética —o quirúrgica— del hombre en mujer no tenga como finalidad oculta una especie de desaparición, de invisibilidad, *d’effacement* y de tachadura del macho en el clan agresivo, en la horda brutal de los machos y, en la medida de su separación, de su diferencia, de su deficiencia o su exceso, también en la de las mujeres, desaparición, anulación que comunica con la pulsión letal

¹⁶⁵ Roger Caillois, *Méduse et Cie*, Francia, Gallimard, 1960, p. 31. Citado en Severo Sarduy, *La simulación*, pp. 13-14.

del travestí y su fascinación por la *fijeza* a su vez fascinante; finalmente la *intimidación*, pues el frecuente desajuste o la desmesura de los afeites, lo visible del artificio, la abigarrada máscara, la paralizan o aterran [...].¹⁶⁶

El texto bellatiano es, al mismo tiempo, el “escenario de un orden descompuesto y artificioso”.¹⁶⁷ El gusto por la transformación y sus variables imprevistas dan lugar a la presencia de la figura textual del travesti. El perfil de su escritura se muestra de manera inesperada y de múltiples formas. Al ser la metamorfosis su única condición, la propuesta bellatiana apuesta a la proliferación del registro y la descripción de los detalles como medida para reconocer su propio avance. En su naturaleza cambiante y artificial, las posibilidades de apresar su perfil concreto son casi imposibles, se vuelven infinitas.

La naturaleza descrita en la escritura bellatiana recrea prácticas desarrolladas por Sarduy, pues ambas hacen una “reinterpretación de la experiencia latinoamericana como modernidad disonante”.¹⁶⁸ Bellatin utiliza las palabras de manera exhibicionista, convirtiéndolas en protagonistas de un espectáculo en el que sólo importa el carácter artificial y teatral de la representación, es decir, de la escritura. En su actitud lúcida ante este hecho denuncia el lenguaje como simulacro, mientras que, por otro lado, tiende a borrar cualquier distinción entre realidad y literatura.

¹⁶⁶ Ídem.

¹⁶⁷ Irlemar Chiampi, "El barroco en el ocaso de la modernidad", en *Barroco y modernidad*, México, FCE, 2000, p. 28.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 29.

Los textos de Bellatín funcionan como escenario en el cual acontece el arte de la transformación, de la metamorfosis. Las imágenes textuales así como los gestos y acciones literarias que la componen forman parte del simulacro de realidad en el que se convierte su propuesta. Su sentido es potenciar el juego de generar escritura a partir del desplazamiento de la realidad y la ficción. El efecto que resulta de este desplazamiento es el de haber ganado un espacio para la “generación de modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal”.¹⁶⁹ En la medida en la que se incrementa este espacio, también crece la sospecha acerca de la capacidad de verosimilitud de la escritura. La relevancia que tienen los procesos de transformación y giros narrativos inesperados en la escritura bellatiana es que, en estos, radica la posibilidad de reconducir la lectura hacia un campo literario donde el nombre del autor sea abolido paulatinamente.

* * *

En *Disecado* se narra un largo e insufrible proceso de metamorfosis del que, poco a poco, se irá revelando su última y más grande aspiración: la desaparición del yo. Irónicamente (y a fuerza de tantas sospechas) ese yo se convierte en *¿Mi Yo?*, luego de lo cual pareciera impulsado por una fuerza inhumana. La narración invita a consentir el vértigo del giro infinito del *derviche girador* a la usanza sufi como posibilidad para el desprendimiento del ser.

¹⁶⁹ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, p. 5.

Disecado es una narración singular en la que se muestra al yo fantasmagórico que se sitúa, intermedio, entre la vida y la muerte, entre la realización y la no realización del ser. En el umbral, en ese espacio intermedio donde es posible cualquier semejanza, la narración continúa:

Mientras yo me encontraba tendido en mi cama, noté al autor Mario Bellatin sentado en uno de los bordes. Desde el primer momento advertí que aquella especie de persona aparecida de la nada, que se había instalado a mi costado, me hablaba sin cesar. Era como si yo recién hubiera advertido su existencia en medio de un extraño monólogo que hubiese comenzado el autor desde tiempo atrás. Hallé a *¿Mi Yo?* —¿cabría nombrarlo de esta manera?— repitiendo palabras, una encima de la otra, de manera algo desahogada. En un primer momento me pareció que le imprimía demasiada fuerza a lo que trataba de expresar. Que su ser se desgastaba en forma un tanto exagerada en la actividad que se encontraba realizando. Me preocupé principalmente por su salud. Sabía que esa manera algo frenética de relacionarse con los demás había dado como resultado que *¿Mi Yo?* se consumiera antes de tiempo. Me parece que padecía de unos focos irritativos en ambos lóbulos temporales, lo que le producía en forma cíclica determinados estados de conciencia ajenos a la normalidad. Nuestro autor caía, con frecuencia cada vez mayor, en convulsiones de distintos grados, así como en cierta situación de inmovilidad que debió soportar hasta que llegó el día de su muerte. Al menos eso era lo que yo había escuchado por allí, pues al verdadero *¿Mi Yo?* nunca lo llegué a conocer en persona.¹⁷⁰

Los dilemas y contradicciones expuestos en este fragmento de la escritura bellatiana tienden hacia el espacio intermedio e indefinido de la creación: el intersticio. Zona intermedia, neutra que, de acuerdo a Baudrillard, “no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro”.¹⁷¹ Entre lo real y lo ficcional, la figura fantasmagórica bellatiana permite orientar la interpretación hacia el

¹⁷⁰ Bellatin, *Disecado*, pp. 12-13.

¹⁷¹ Baudrillard, *Cultura y simulacro*, p. 14.

sentido retratado por Sarduy, pues menciona la posibilidad de la transformación del travesti debido a su cercanía con la muerte:

Mientras comencé a escuchar a *¿Mi Yo?* con más atención, buscando entender de una manera más clara lo que de alguna manera parecía tratar de expresar, fui comprendiendo que esa presencia podía tratarse también de una suerte de obsequio que me otorgaba eso que se conoce como el más allá.¹⁷²

En *Disecado* la narración transita desde signos que simulan algo a signos que disimulan que no hay nada.¹⁷³ Antes que aparentar, la narración tiene la necesidad de disuadir el interés del lector por conocer lo que está detrás de su historia. Prefiere seguir disimulando pues, en la era de los simulacros, diría Baudrillard, todo muere y resucita de antemano”.¹⁷⁴

¹⁷² Bellatin, *Disecado*, p. 13.

¹⁷³ Baudrillard, *Cultura y simulacro*, p. 14.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, p. 14-15.

IV. POR UNA ESCRITURA CÉLIBE

LA OBRA DE BELLATIN ESTÁ CONCENTRADA en un punto del lenguaje que aprovecha su mal distribuida voluptuosidad. En ese sentido, puede considerarse una *máquina célibe* que remite a aquellas máquinas frenéticas generadoras de escritura producidas por Raymond Roussel o que la máquina célibe por antonomasia: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* de Marcel Duchamp.¹⁷⁵

En las estructuras textuales de Bellatin, subyace el deseo de la escritura. Para el creador y operador de la maquinaria textual no hace falta definir o encontrar un sentido más amplio y significativo como este deseo. La dedicada e intensiva labor está orientada en la construcción de artefactos narrativos que se sostengan a sí mismos como manifestación de dicho deseo. La operación consiste en reproducir, técnica o artesanalmente, la escritura. Como productora de artefactos narrativos, la escritura de Bellatin, se orienta por el estado célibe. En este último apartado, se interpreta la orientación creativa de Bellatin en relación con el deseo de la escritura como el *leit motiv* de la obra.

Al hablar de la literatura de Kafka, Deleuze y Guattari escriben que, en el perfil austero y privativo de su escritura, se manifiesta el deseo célibe de manera más vasta e intensa que el deseo incestuoso y el deseo

¹⁷⁵ Deleuze y Guattari consideran que, como Michel Corrouges señaló, la máquina de “La colonia penitenciaria” es una “máquina célibe, la única máquina célibe, y por ello mismo tanto más conectada a un campo social de conexiones múltiples”. Deleuze y Guattari, *Kafka, por una literatura menor*, México, Era, 1990, p. 103.

homosexual.¹⁷⁶ Aunque, sin duda, destacan sus inconvenientes, sus debilidades, “sus intensidades bajas: la mediocridad burocrática, la manera de dar vueltas en redondo, el miedo”.¹⁷⁷ La intensidad de la escritura de Kafka, dicen, estará marcada por el deseo suicida de abolición.¹⁷⁸ Al comparar las palabras de Deleuze y Guattari en torno a la escritura de Kafka, se recuerda que el proceso de generación de la escritura de Bellatin es un fin en sí mismo y que su maquinaria textual está encargada de su proliferación. La producción y reproducción de la palabra no tienen otro sentido que realizar el deseo de la escritura. Su impulso le lleva a moverse incansable en derredor de sí misma. Sin posibilidad de escapar a la escritura como padecimiento, la imagen de Bartleby el escribiente es semejante a la del Bellatin que lleva su escritura hacia una espiral de banalidad en donde sólo le queda confesar: “Es que estoy llevando a cabo una suerte de experimento con las palabras que se intercambian sin sentido”.¹⁷⁹ La escritura de Bellatin ejercita la forma pura y vacía, la forma hiperreal y eternamente disuasiva. El proceso de escritura alcanza un impulso definitivo que le lanza con fuerza hacia el territorio de lo aparente.

¹⁷⁶ Ídem.

¹⁷⁷ Ídem.

¹⁷⁸ Ídem.

¹⁷⁹ Bellatin, *El libro uruguayo de los muertos*, México, Sexto Piso, 2012, p. 9. Esta frase también aparece en el texto publicado bajo el título “Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días”, que, a su vez, funciona como subtítulo de *El libro uruguayo...*

IV.1. Bola negra o del organismo que se consume a sí mismo

Por el contrario, sabía también de hombres y mujeres que comían hasta hartarse, mostrando en sus corpulentos cuerpos la imposibilidad de abstraerse al desenfrenado deseo de representar, dentro de sí mismos, el universo entero.

MARIO BELLATIN

Entre las historias que cuenta Bellatin, *Bola negra* puede interpretarse como metáfora del estado célibe. En su narración, el protagonista, Endo Hiroshi, siente, “entre dormido y despierto, la desaparición de sus brazos y piernas por la voracidad incontrolada de su propio estómago”.¹⁸⁰ Alega que este sentimiento fue de tan intenso que, “con las primeras luces del alba, ya se sentía miembro del bando de los que comen sólo para estropear sus estómagos, de tal modo que se transformen con el tiempo en órganos casi inservibles”.¹⁸¹

Jean Baudrillard escribe en *Las estrategias fatales* que el obeso es una forma singular del ser para la cual el efecto de la imagen que se refleja en el espejo (como lugar de las apariencias), cede ante la redundancia irrefrenable de su organismo viviente. El obseso ya no tiene límite, dice Baudrillard, en su olvido de la seducción descansa su carácter fascinante, pues ya no les preocupa siquiera un ideal de sí mismos. “No son ridículos; y lo saben. Aspiran a una especie de verdad y, en efecto, exhiben algo del sistema, de su inflación en el vacío”. Para Baudrillard son la expresión

¹⁸⁰ Bellatin, *Obra reunida*, p. 205

¹⁸¹ Ídem.

nihilista, “la incoherencia general de los signos, de las morfologías, de las formas de alimentación y de la ciudad: tejido celular hipertrofiado y proliferante en todos los sentidos”.¹⁸²

En *Bola negra*, Mario Bellatin genera una serie de imágenes inquietantes que van desde el ser al cual la inapetencia lo ha vuelto hacia la delgadez extrema o hasta aquel que intentan contener en sí mismo el universo entero. La hipertrofia, la anulación o cualquier rasgo extraordinario de los organismos descritos apuntan directamente al hábito de consumo.

* * *

La historia que se cuenta en “Bola negra” es la de un insecto que, tras ser atrapado por el entomólogo Endo Hiroshi, y antes de que pueda hacer sus observaciones científicas, termina por consumirse a sí mismo. La impresión que genera la narración es que, a medida que se va contando, los organismos (del insecto, el de Hiroshi y el de la propia escritura bellatiana) terminarán por consumirse a sí mismos. Con esta narración Bellatin genera un *mise en abyme*: el deseo de la escritura alimenta a la escritura misma y, también, produce más escritura o, por lo menos, su ausencia.

Hiroshi Camelus Eleoptirus sería el nombre que llevaría esta nueva variedad. Pero cuál no sería su sorpresa, cuando al abrir la caja de plástico encontró sólo una pequeñísima bola negra en lugar de su insecto. La bola era tan minúscula, que incluso fue curioso que se diera cuenta de su

¹⁸² Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 24.

presencia. La caja había sido diseñada especialmente para transportar ejemplares de esa naturaleza. Es decir, insectos de pequeñas y medianas proporciones. Las fabricaban exclusivamente para los miembros de la sociedad de entomólogos a la que pertenecía Endo Hiroshi. Estaban hechas de tal modo, que los insectos atrapados podían vivir mucho tiempo en su interior.¹⁸³

El deseo de ser engullido por sí mismo aparece nombrado como el centro ausente de la estructura narrativa. El interior de la escritura bellatiana funciona también con su “sistema digestivo”; la caja diseñada para conservar al insecto, su guarida. La imagen del insecto *Hiroshi Camelus Eleopitrus* es el centro mismo de la narración. El resultado es un organismo textual consumido y del que sólo queda expuesta su ausencia. La ausencia del insecto queda representada por el órgano que le permitió engullirse a sí mismo: el estómago. La imagen ausente del insecto remite al sentido que anima al corpus textual bellatiano: escritura con apetito implacable que la llevará a devorarse completamente a sí misma.

Si bien, el cuerpo textual, en tanto cuerpo del organismo ausente del insecto descrito, se alimenta de sí mismo. Es la materialización del deseo de consumirse a sí mismo inscrita en la escritura de Bellatin. Diana Palaversich señala que, al igual que Salvador Elizondo, José Donoso, Severo Sarduy o Reynaldo Arenas, Bellatin opone el carácter extraordinario del cuerpo subversivo e insumiso al canon artístico y literario. En este nuevo orden se propone al cuerpo como espacio donde es posible exponer las calamidades del sistema de producción y consumo de

¹⁸³ Bellatin, *Obra reunida*, p. 208.

la era capitalista. Según Palaversich, el común denominador entre las obras de estos autores y la obra de Bellatin radica en los postulados que problematizan al cuerpo como “un sitio de exceso e ilegibilidad radical”.¹⁸⁴

En “Bola negra”, Bellatin construye un texto a partir de un organismo ausente, que al momento de iniciada la trama, desaparece debido a la característica extraordinaria de poder alimentarse de sí mismo. Lejos de la construcción y definición de un organismo textual en constante metamorfosis, Bellatin trabaja con el cuerpo sin órganos deleuziano: “cuerpo anterior al *organismo*, sin un orden preexistente, cuerpo en devenir constante”.¹⁸⁵

En tanto centro ausente del texto, el insecto que se consume a sí mismo se manifiestan como “cuerpos que perturban el orden, que no respetan reglas y límites sociales”¹⁸⁶, porque, como los travestís, los insectos “son *hipertélicos*: van más allá de sus fines, toman un exceso de precauciones con frecuencia fatal. Esa feminidad suplementaria y exagerada los señala, los denuncia”.¹⁸⁷

Además de ello, Palaversich llama la atención en torno a lo extraordinario de los cuerpos bellatianos pues los entiende como un “ejemplo paradigmático de la crisis del sujeto cartesiano, y de la disolución de significados fijos y verdades absolutas que han estructurado la

¹⁸⁴ Diana Palaversich. “Prologo”, p. 17. En textos como *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* o *La escuela del dolor humano de Sechuán*, el planteamiento de Bellatin en torno al cuerpo extraordinario, desarticulado y, algunas veces, humorístico, considera la propuesta del cineasta David Cronenberg y su concepto de la “nueva carne” (*new flesh*).

¹⁸⁵ Ídem.

¹⁸⁶ Ídem.

¹⁸⁷ Severo Sarduy, *La simulación*, p. 13.

modernidad”.¹⁸⁸ Aunado a ello, podríamos decir que el insecto *Hiroshi Camelus Eleopitrus* es una representación textual del organismo capitalista por antonomasia, pues su sistema de producción y consumo tiene una estructura que le permite satisfacer sus necesidades a costa de su propia vida. En ese sentido, Bellatin persigue lo que Slavoj Žižek define para el cuerpo del esquizo deleuziano: “máquina infinitamente compleja que es nuestro propio cuerpo” social, político y económico en donde la impersonalidad resulta “su más alta afirmación, le regocija su vibración incesante”.¹⁸⁹

En una interpretación de lo que Bellatin propone con *Bola negra*, tal vez sea posible asimilar al organismo que llegará a consumirse completamente por sí mismo, mostrando las entrañas de un estómago voraz como única superficie. En esta imagen, la escritura bellatiana actúa como un cuerpo que produce y que se alimenta de su misma producción. La escritura que se alimenta de sí misma es el resultado final del organismo que actúa en la lógica del consumo imperante, rapaz, salvaje, ciego.

Durante aquella noche había sentido, entre dormido y despierto, la desaparición de sus brazos y piernas provocada por la voracidad descontrolada de su propio estómago. Fue tal la agresividad que mostró aquel órgano, que Endo Hiroshi con las primeras luces del alba ya se

¹⁸⁸ Diana Palaversich, “Prologo”, p. 17.

¹⁸⁹ Slavoj Žižek, *Órganos sin cuerpo: sobre Deleuze y consecuencias*, Valencia, Pretextos, 2006, p. 33.

sentía miembro del bando de aquellos que comen sólo para estropearlo. De los que pretenden transformarlos en órganos casi inservibles.¹⁹⁰

Entre sueños, el cuerpo de Endo Hiroshi consigue su última y más temible *metamorfosis*, el devenir del organismo que, tras un deseo irrefrenable de consumir, puede terminar alimentándose de sí mismo. En buena medida, este fragmento recuerda a *La metamorfosis* de Franz Kafka en donde Gregorio Samsa emprende un irremediable discurrir al interior de su habitación convertido en un *insecto sabandija*. La precisión con la que es narrada *Bola negra* nos remite sin lugar a dudas al siniestro estilo de Franz Kafka. Desde su primera línea en donde se presenta al personaje y su problemática: “El entomólogo Endo Hiroshi decidió cierta mañana dejar de comer todo aquello que pudiera parecerle saludable al resto de las personas”.

Bellatin desarrolla esta narración como espacio de la transformación de Endo Hiroshi. Durante ella, el primer guiño a la novela de Kafka es que Hiroshi tenga por profesión la entomología. Este rasgo remite directamente a Gregorio Samsa. Roberto Calasso, cuenta que, en cierta ocasión, Vladimir Nabokov se sintió obligado a decir las siguientes palabras frente a sus estudiantes de Ithaca, antes de comenzar el análisis de la *La metamorfosis*:

*Belleza sumada a piedad: ésta es la máxima aproximación que se puede alcanzar para definir el arte. Donde hay belleza hay piedad, por la simple razón de que la belleza muere siempre, la manera muere con la materia, el mundo muere con el individuo. Si *La**

¹⁹⁰ Bellatin, *Obra reunida*, p. 205.

metamorfosis de Kafka sorprende a alguno de ustedes como algo más que una fantasía entomológica, entonces me congratularé con él pues se habrá unido a las filas de los buenos y grandes lectores.¹⁹¹

A final de cuentas, a partir de una “fantasía entomológica”, Bellatin busca persuadir al lector sobre los hábitos de consumo en una cultura donde la voracidad puede ser narrada mediante un lenguaje preciso, neutro, casi científico:

Algunos entomólogos le aconsejaron que aprovechara el viaje y probara uno de los tantos insectos comestibles que se consumían en la región que visitaba. Desde las hormigas comunes, que eran servidas bañadas con miel dentro de cucuruchos de papel, hasta la pulpa de ciertas tarántulas de patas azules que vivían sólo en la copa de los árboles. Mientras iba deglutiendo estos especímenes, era común que los miembros de la expedición hablaran de las propiedades nutritivas de los insectos.¹⁹²

En *Las estrategias fatales*, Baudrillard habla de la figura del obeso como una anomalía fascinante generada a partir del sistema actual de consumo. Su integridad monstruosa está constituida esencialmente por un espacio vacío, su hiperdimensión se debe tanto a un carácter social “tan saturado como vacío”. El obeso tiene que ver más con un modo de desaparición del cuerpo que con alguna otra circunstancia alimentaria: “Ya no hay límite, ya no hay trascendencia: es como si el cuerpo ya no se opusiera a un modo exterior, sino que intentara digerir el espacio en su propia apariencia”.¹⁹³

¹⁹¹ Roberto Calasso.K., Barcelona, Anagrama, 2005, p. 68.

¹⁹² Bellatin, *Obra reunida*, p. 207.

¹⁹³ Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, p. 24.

V. LA ESCRITURA MECÁNICA

Desde el momento en que son productos fabricados, artefactos, signos, mercancías, las cosas ejercen, por su propia existencia, una función artificial e irónica.

JEAN BAUDRILLARD

ALGUNAS VECES, MARIO BELLATIN, ha tenido a bien confesar que lo que le atrajo de la escritura fue su carácter mecánico, antes que su perfil creativo. En su confesión podría identificarse un rasgo característico que define la vida contemporánea, plagada de artefactos técnicos que fundamentan el desarrollo inalcanzable de la actividad mecánica:

Hasta ahora puedo seguir haciendo que mi literatura genere nuevos libros y ya, ahí se acaba todo mi interés, tanto social, tanto literario. Pero sí mantengo un compromiso interno, que es esta cosa estructural, o sea sistematizar mis propios libros, mi propia escritura, que eso sí me importa muchísimo y es en lo que trabajo, esa sistematización que empecé hace años, de buscar algo que avale todos estos libros que van apareciendo, que en definitiva no interesan. No interesan los libros, no me importan las historias, lo que se está contando es lo que menos me importa, son páginas.¹⁹⁴

El propósito de este capítulo es definir el modo en el que Bellatin se vale de la escritura como mecanismo de producción ya que, a partir de su trabajo, ha demostrado que puede hacer funcionar una serie de artefactos narrativos a manera de máquinas críticas, anticonvencionales. La escritura mecánica de Bellatin puede entenderse como una forma de expresión del sistema de relaciones que favorece la interacción superficial

¹⁹⁴ Goldchluk, "Mario Bellatin, un escritor de ficción", p. 6

con los objetos del mundo donde el uso de la máquina se da como instrumento de interacción con la realidad.

Creador de mundos inverosímiles, Bellatin usa las palabras como “un simple recurso para ejercer, de manera un tanto vacua, el mecanismo de la escritura”.¹⁹⁵ Su obra, como anteriormente se señala, está construida en torno a elementos que recicla y reintegra constantemente; su estructura es fragmentaria y, en gran medida, autorreferencial. Estas características son fundamentales para entender la escritura de Bellatin, puesto que le permiten ejercer modificaciones y ejercicios de reestructuración continuamente.

No importa el formato: ya sea un texto publicado en una revista, una entrega literaria editada e impresa en forma de libro, un performance o una cinta cinematográfica, el trabajo de Bellatin suele presentarse de manera inconclusa y abierta a la interpretación. En realidad, lo que ofrece al lector o espectador no es sino una demostración de su técnica y estructura. La escritura de Bellatin está concentrada en el lenguaje. Por eso, está tan preocupado en que sus publicaciones tengan coherencia dentro de su universo propio, dentro del texto mismo y no en la realidad.

V.1. Mecanismo hueco

Al indagar la génesis de la obra de Bellatin es posible afirmar que su proyecto literario actúa como un mecanismo que se encuentra suspendido

¹⁹⁵ Bellatin, “Una cabeza picoteada por pájaros”.

en el vacío; casi a la manera en la que solían ser presentadas algunas obras de arte de las vanguardias *pop* en los años sesenta y setenta.¹⁹⁶ Este mecanismo, que ha dejado de ser sólo literario para convertirse en artístico, se caracteriza por operar a la manera de un dispositivo conceptual que ayuda a repensar parte de la tradición artística y literaria latinoamericana.¹⁹⁷

El proyecto artístico y literario de Bellatin consiste en constituir un mecanismo hueco, pero que a la vez sea portador de un mensaje indefinido. Así como en buena parte de sus fragmentos narrativos se vale de la inserción del vacío como un recurso para desarrollar su escritura, el vacío de sentido también rodea su obra. Este mecanismo consiste, por un lado, en una serie de continuas entregas literarias que se han publicado tanto en editoriales de amplia distribución como en pequeñas editoriales,¹⁹⁸ donde el alcance es más limitado y selectivo. Además, este mecanismo

¹⁹⁶ En el ensayo “El vacío y su representación”, Chantal Maillard analiza la obra de Ben Vautiers titulada *God* en donde un envase vacío representa a Dios. Maillard considera que Vautiers está interpelando al espectador a partir de los múltiples significados del concepto que tenemos de Dios. Para Maillard, la obra juega la idea metafísica del gran Vacío, aunque lo que muestra es un vacío limitado por el cristal de una botella. Maillard, *Contra el arte y otras imposturas*, Valencia, Pre-Textos, 2009, pp .112-113.

¹⁹⁷ Cfr. Speranza, *Fuera de campo*, trabajo ensayístico donde Macedonio Fernández, Borges, Cortázar, Piglia, Aira, Puig y Guillermo Kuitca son interpretados a partir de un dispositivo crítico que remite a la estadía de Marcel Duchamp en Argentina durante los últimos meses de 1918 y los primeros de 1919.

¹⁹⁸ Como *Eloisa Cartonera editorial* fundada por Santiago Vega (1973), conocido también como Washington Cucurto, Fernanda Laguna y Javier Barilaro. La política de su empresa es la siguiente: los directores de la editorial les piden textos inéditos o la concesión de los derechos de textos editados a determinados escritores (Fogwill, Aira, Enrique Lihn, Ricardo Piglia, Bellatin: la lista va en aumento); “los textos se fotocopian y un pequeño grupo de cartoneros los montan y pintan las cubiertas (hechas, claro, de cartón, a mano), por lo que reciben un sueldo del cual se deduce el precio del libro, que rara vez pasa de unas pocas páginas; los libros en cuestión se venden en un pequeño local, que es el lugar donde se componen, y donde también tienen lugar exposiciones de pintura”. La descripción fue tomada de Reinaldo Laddaga, “Espectáculos de realidad”, p. 171.

promueve y se nutre de cierta faceta artística que le permite el uso de gestos, trazos y lenguajes provenientes del cine, del performance, o de las artes visuales. En suma, el resultado de este proceso creativo será considerado, en tanto obra abierta y procesual, como una confrontación directa al lector y a la crítica literaria. En *Underwood portátil* el espacio hueco no se identifica sólo al interior del texto sino en derredor de él:

Hace algún tiempo, y con motivo de la aparición del libro *Poeta ciego*, un amigo me comentó acerca de mi retórica personal. Habló de las verdades que supuestamente poseo con el fin de sostener lo escrito. Según el amigo mi lenguaje *extralibros*, 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. Parecía querer decirme que me había creado un contexto propio, aparte del espacio de escritura, donde ubicaba los libros publicados sin importarme en lo más mínimo su adecuación con la realidad.¹⁹⁹

El contexto al que se refiere Bellatin puede ser ubicado como el espacio donde construye los artefactos narrativos que compone su maquinaria textual. Este espacio es coherente únicamente con los objetivos que el autor se autoimpone para el desarrollo de su escritura. En sus estructuras narrativas abundan espacios huecos que funcionan como viñetas en la trama, pues permiten la incorporación de la interpretación del lector. La estructura de los textos bellatianos remite constantemente hacia vacíos en la trama en donde ésta puede ser enriquecida por el lector. Su preocupación por los espacios vacíos en la trama coincide con su deseo

¹⁹⁹Bellatin, *Obra reunida*, p. 507

de desaparecer en medio de la trama, de colarse por alguno de sus intersticios.²⁰⁰

V.1.1. La inserción del vacío

Como ya se dijo, la estructura de la obra bellatiana parte del fragmento y el vacío. En esta composición el valor que se otorga al vacío no es precisamente el de la carencia sino el de la posibilidad. El vacío, según Chantal Maillard, se pone de manifiesto en toda su consistencia en los trazos inacabados o incompletos y en los espacios en blanco en los que se implica al receptor.²⁰¹ En los espacios vacíos que acompañan la escritura de Bellatin las líneas sugeridas son continuadas por la mente del lector que completa lo que falta rellenando automáticamente lo que percibe incompleto.²⁰² Resulta interesante comprobar hasta qué punto las ausencias, huecos, espacios en blanco, silencios, motivan la participación del lector.²⁰³ En la literatura de Bellatin, muchas veces, el narrador retiene palabras que el lector esperaba completaran la imagen de la trama. La ausencia de determinado concepto impone un valor que podría considerarse negativo en la lectura. En *Salón de belleza*, por ejemplo, el lector podría esperar que el narrador se atreva a nombrar la enfermedad que, en la narración, ha convertido la estética en un moridero. Sin embargo, la ausencia de esa partícula tan relevante para la trama termina

²⁰⁰ Agustín J. Valle, "Entrevista a Mario Bellatin. Importa más el deseo que el producto".

²⁰¹ Maillard, *Contra el arte...*, p. 102.

²⁰² Ídem.

²⁰³ Ídem.

por desorientar al lector. Según los indicios que da la narración, el retrato de este asilo de agonizantes es, sin duda, el de un lugar con enfermos de sida. Sin embargo, el narrador nunca define tal suposición. El padecimiento queda sólo como posibilidad. Al respecto, en *Underwood portátil. Modelo 1915*, Bellatin escribe:

Algunos lectores han creído descubrir una enfermedad en particular mientras leían *salón de belleza*. El sida. Pero de este síndrome tendré que escribir en libros posteriores. Quizá cuando haya una vacuna que pueda erradicarlo. Mientras tanto debo permanecer en este espacio, de muerte y vida entremezcladas, en que nos colocan los últimos avances médicos experimentados en ese campo. Uno de los medicamentos usados, para hacer más eficaces los tratamientos es la talidomida. Utilizarlo sería una suerte de cierre del círculo en el que se halla inscrita mi existencia. Otros lectores han encontrado en el libro similitudes con los *morideros* que en la edad media servían como último refugio para los apestados. Algunos más han hallado una serie de metáforas o puentes entre los peces y los personajes que prefiero no tomar en cuenta.²⁰⁴

Estos espacios vacíos, abiertos a la interpretación del lector permiten que la narración se postergue de manera indefinida. A partir de la reticencia a comunicar aspectos fundamentales de la narración, la obra permanece definitivamente inconclusa. En la escritura de Bellatin es visible el trabajo para resaltar los espacios vacíos. La proliferación del vacío significa una ganancia para lo no dicho, para la ausencia. Las posibilidades para la interpretación incrementan.

A propósito de la edición de *La escuela del dolor humano de Sechuán*, Jorge Panesi realiza una semblanza crítica de los elementos que

²⁰⁴ Bellatin, *Obra reunida*, p. 516

constituyen la obra de Mario Bellatin. Indica que el vacío que rodea la obra es, posiblemente, el rasgo que mayormente la caracteriza:

¿Qué puede pasar con esa totalidad sospechosamente admitida que la convención crítica llama con resignada etiqueta clasificadora “literatura latinoamericana”, si alguien decide erigir una cámara de vacío a su alrededor? ¿Qué pasaría si los hilos sentimentales que con flojera nos atan a los cambiantes reflejos de una identidad contingente, en vez de romperse se deshicieran en el vacío? ¿Qué habrá de pasarle, si repentinamente (pero lo súbito es tan sospechoso como las totalidades) alguien decide, como cumpliendo un mandato que no viene de ninguna parte, fabricarle a fuerza de elipsis un cinturón o un croquis o una fosa de vacío?²⁰⁵

El vacío entendido como posibilidad y manifestación de lo ausente no representa algo definido, sin embargo, no por ello carece de significado. Adquiere relevancia cuando permite o, mejor dicho, no interfiere, en la interpretación del lector. El vacío provoca al lector, lo invita a participar de la historia contada. Influye y atrae con la fuerza del espejismo: permite que el lector genere imágenes propias que interpretan el silencio del autor.

V.2. El vacío como posibilidad

Chantal Maillard en su ensayo “Apuntar al blanco: el vacío y su representación”,²⁰⁶ escribe que como “el vacío no es nada, y nada no se puede pintar”, es necesario representarlo o señalarlo.²⁰⁷ De ese modo,

²⁰⁵ Estos cuestionamientos son retomados por Bellatin para reescribir una supuesta semblanza de Kawabata. Este fragmento de un artículo publicado por Jorge Panesi fue intervenido por Bellatin en Kawabata: el abrazo del abismo”, Jorge Panesi, “La escuela del dolor humano de Sechuán”.

²⁰⁶ Maillard, *Contra el arte...*, p. 95.

²⁰⁷ Ídem.

remite a la función del símbolo como aquel que otorga “presencia a aquello que no la tiene o no la puede tener”.²⁰⁸ Por ello, el vacío, al ser un concepto, “necesita de un símbolo” para ser representado. Siguiendo a Maillard, es posible preguntar ¿qué significa decir que las estructuras literarias bellatianas están suspendidas en el vacío? ¿Qué representa la incorporación de una de las formas de la nada en su obra?

Entre lo no dicho y su ausencia, el espacio vacío permite la incorporación de lo que hace falta. Si aquello que falta es una conexión entre los fragmentos desperdigados por el espacio de la obra, el vacío que los separa puede recibir, en tanto soporte, la delimitación de los contornos de las palabras que están por venir.

En un breve fragmento de *Underwood portátil*, Bellatin escribe sobre un posible origen de determinados textos religiosos a la vez que se adivina una similitud deseada: “En el primer tiempo los *suras* del Corán no eran más que palabras huecas, sin sentido. Los relatos sufíes, de Rumi especialmente, no tenían ninguna lógica ni cumplían con el mínimo requisito que considero necesario para que un texto tenga la categoría de relato”.²⁰⁹

El vacío funciona como elemento que recibe y configura los fragmentos narrativos en determinada construcción conceptual al interpretar la estructura literaria bellatiana. Opera de manera dinámica e indeterminada sobre los fragmentos de la narración. Resulta interesante

²⁰⁸Ídem.

²⁰⁹Bellatin, *Obra reunida*, p. 518.

contrastar la definición que considero está utilizando Bellatin con la definición que Severo Sarduy desarrolla para el Vacío según la óptica oriental, pues lo descrito por el cubano adquiere una categoría vital:

Ya que en la óptica china, el Vacío no es, como pudiera suponerse, algo vago o inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y operante. Relacionado con la idea de los soplos vitales y con el principio de alternancia entre el Ying y el Yang el Vacío constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo Lleno podría alcanzar su verdadera plenitud. Es el Vacío, el que, introduciendo en un sistema dado la discontinuidad y la reversibilidad, permite a las unidades constitutivas de ese sistema, sobrepasar la oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y permite al mismo tiempo al hombre la posibilidad de un acercamiento totalizante del universo.²¹⁰

En el vacío construido por Bellatin el mecanismo textual adquiere un sinnúmero de transformaciones. Es posible pensar que Bellatin encuentra en la escritura un refugio donde puede experimentar el arte de la transformación. Para complementar esta idea incluyo una pequeña interpretación de Roberto Calasso a la obra de Franz Kafka desarrollada en el libro titulado *K*. La propuesta de lectura considera semejante la construcción del *espacio vacío* en la obra de Bellatin con la construcción de la guarida como espacio que brinda refugio, según la interpretación que Calasso hace a *La guarida* de Franz Kafka:

La lengua alemana tiene dos palabras que significan «guarida»: *Höhle y Bau*. Palabras opuestas: *Höhle* designa el espacio vacío, la cavidad, la caverna; *Bau* se refiere a la guarida en tanto construcción, edificio, articulación del espacio. Para el animal que habla en *La guarida*, estas palabras corresponden a dos modos distintos de entender el

²¹⁰ Sarduy, *La simulación*, p. 20.

mismo lugar. *Höhle* es la guarida como refugio, «agujero de salvamento», pura reacción de terror, tentativa de eludir el contacto con el mundo externo. Mientras que *Bau* es la guarida en tanto construcción, y tiene un carácter autosuficiente y soberano, preocupado sobre todo de verificar continuamente la propia autosuficiencia y soberanía.²¹¹

Encontramos en estos dos términos las posibilidades que permite el agujero de salvamento y la construcción de una guarida. Ambos son un lugar de refugio. Sin embargo, la diferencia se encuentra en el grado de exposición en el que podrán colocar a su visitante o constructor.

En estos términos, la obra literaria de Bellatin puede entenderse como construcción que, a la vez, da refugio y funciona como guarida (*Bau*). Su propuesta ha sido definitiva: dedicarse por entero a los caprichos que surgen a partir de la escritura. Para ello, fue necesaria la construcción del espacio soberano, austero, artificial, donde fuera posible dedicarse por entero al oficio de la escritura. Como mecanismo autosuficiente, para Bellatin la escritura funciona como salvaguarda: en su interior no se siente intimidado, pues no tiene que rendir cuentas a nadie externo. Se ha prevenido al suspender su obra en un vacío de sentido. Cualquiera puede aportar o criticar cuanto guste, ya que la estructura lo permite. En su interior, el mecanógrafo Bellatin transcribe por el gusto de ver que las palabras se materializan.

Para Chantal Maillard el vacío es el espacio que separa a las cosas y permite que las haya. Es necesario “pues donde no hay separación no hay

²¹¹Roberto Calasso, *K.*, p. 177.

cosas. El espacio es aquello que soporta las cosas, que define sus contornos, que las rodea”.²¹² En la escritura de Bellatin el propósito del vacío se manifiesta como la apertura ante la interpretación. El vacío bellatiano es un elemento construido a partir de partículas ausentes que imposibilita lecturas totalizantes. Al final, el lector se enfrenta a un relato inconexo y fragmentario que, de pronto, revela su naturaleza cambiante. El espacio de la escritura es también el espacio de la transformación. En la escritura de Bellatin la ausencia de palabras no es lo único que nos remite al vacío de la trama. El autor también se ha encargado de utilizar la repetición como una técnica para conseguir el vacío de sentido. En ese tenor, para Bellatin sería ideal volver a escribir sus propios libros por la posibilidad de “escribir en el vacío, o sea escribir por gusto, escribir por escribir, tomando mis propios libros, mis propias historias como el material para realizar esta acción”.²¹³ La constante será no ceder el impulso de la escritura aun cuando no se pueda sino reescribir una y otra vez versiones sobre el mismo fragmento. No importa si las interrogativas bellatianas no llevan hasta ningún sitio; tampoco si los espacios huecos pueden ser o no rellenados por su lector ideal. Su proyecto avanza insuflado de vacío.

²¹² Maillard, *Contra el arte...*, p. 95.

²¹³ Azaretto, “Entrevista a Mario Bellatin. Es que eso es la escritura”.

CONCLUSIONES

La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden.

SEVERO SARDUY

A PARTIR DE LA LECTURA DE LA OBRA de Mario Bellatin surge una serie de constantes que, a manera de conclusión, me interesaría desarrollar en este apartado. En primer lugar, encuentro que en su propuesta de escritura se manifiesta una relación trágica entre el arte y la consciencia, pues se busca desmitificar nociones clásicas de la literatura. Para ello, Bellatin emplea como recurso narrativo el simulacro de verdad. El gran vidrio funge como un texto que simula, que busca pasar como una serie autobiográfica. Sin embargo, en su ejercicio, oculta una crítica a las nociones de verdad a partir del lenguaje. Es como si, al final de todo, la construcción del simulacro sólo quisiera señalar la falsedad del arte.

Es importante destacar que la escritura de Bellatin se encuentra plagada de trampas que desenmascaran la condición de engaño en la que vive la literatura. En ese sentido, las prácticas de Bellatin están orientadas hacia la apertura de la literatura en tanto objeto artístico. En esta búsqueda, Bellatin encuentra la posibilidad de abolir no sólo los instrumentos que le ayudan a expresarse, sino que también se visualiza una abolición total de su arte.

Posteriormente, encontré que Bellatin recurre a determinadas estrategias de desplazamiento, a través de los cuales su escritura se

relaciona con disciplinas escénicas o visuales. En ese sentido, la escritura de Bellatin encuentra en el *fuera de campo* una capacidad liberadora que le permite experimentar con nuevas formas narrativas. El territorio desde el que realiza sus experiencias literarias se entiende como un espacio conceptual, neutro y carente de definición. En él interactúan distintos lenguajes artísticos, nociones teóricas, ideológicas y religiosas como, por ejemplo, la tradición sufi.

En el segundo capítulo busqué mostrar la importancia que Bellatin da a la entretela de su escritura. Para ello me concentré en *Underwood portátil. Modelo 1915* y su estructura fragmentaria. Como comentarios al margen de sus constantes publicaciones, los trazos críticos inacabados de *Underwood* describen la configuración ideal de la escritura para Bellatin. En su mundo literario se confrontan la dispersión del mundo contemporáneo. En *Underwood...*, la totalidad de la obra es una colección de fragmentos heterogéneos que dan cuenta del estado de digresión de la consciencia. A partir de este texto, encuentro que a Bellatin le importa poco el desenlace de la trama, pues, en realidad, lo que planea es registrar el proceso de escritura en constante transformación. Sus historias son una suerte de embeleso carnavalesco en el que ninguno de los protagonistas consigue ser, o siquiera adjudicarse ser, en sí mismo, el narrador. En aquellas existe un movimiento de desprendimiento de las voces narrativas que las pueblan. El lector sólo encuentra los registros de esas voces como si fueran vestiduras huecas.

En la segunda parte de la tesis, presenté un par de figuras literarias relacionadas con la idea de la transformación, otra constante en la obra bellatiana. En el tercer capítulo encontré que la figura del travesti es una de las versiones más logradas del simulador. En ese sentido, las constantes transformaciones a las que somete su cuerpo están encaminadas hacia una última y definitiva transformación en la que se reconozca como aquel otro al que siempre ha aspirado. Asimismo, en el cuarto capítulo encontré que la figura del insecto descrito en “Bola negra” es una metáfora del organismo textual construido por Bellatin, pues refleja la necesidad del consumo de sí mismo como estrategia para desaparecer de manera definitiva, en el centro mismo de la trama. Esta última, máxima aspiración de la escritura bellatiana.

En el capítulo quinto concluyo que la escritura mecánica de Bellatin tiene la finalidad de reproducir el proceso emprendido hasta agotar sus fuerzas creativas. El hecho de continuar escribiendo y transcribiendo sin importar hasta dónde le llevará esta actividad es un aliciente singular que permite descubrir cuál es el sitio que ocupa Bellatin frente a la escritura: se encuentra suspendida en el vacío de significado que ella misma ha generado.

Los procedimientos mecánicos y, paradójicamente, artesanales emprendidos por Bellatin para generar, reproducir y expandir su escritura, me permiten pensar su obra como una maquinaria textual donde el único fin es producir escritura. Esta maquinaria produce desde y para el vacío.

Es la manifestación de un deseo incontrolado que ha conseguido materializarse. Los textos que entrega son imposibles de simplificar, de reducirlos al puro significado, pues su mundo caprichoso genera en todo momento variantes que expanden las posibilidades de lectura.

FUENTES

I. De Mario Bellatin

OBRAS

- Las mujeres de sal*, Lima, Lluvia Editores, 1986.
Efecto invernadero, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1992.
Canon perpetuo, Lima, Jaime Capodónico Editor, 1993.
Mario, *Salón de belleza*, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1994.
Damas chinas, Lima, El Santo Oficio, 1995.
Tres novelas, Lima, El Santo Oficio, 1995.
Salón de belleza/Efecto invernadero, México, CNCA-El equilibrista, 1996.
Damas chinas, México, Sintoma, 1996.
Poeta ciego, México, Tusquets, 1998.
Efecto invernadero/Canon perpetuo, Lima, PEISA, 1999.
Salón de belleza/Damas chinas, Lima, PEISA, 1999.
“Formotón asai”, *Fractal*, n° 14, año 4, volumen IV, México, ITAM, julio-septiembre, 1999, pp. 67-82.
El jardín de la señora Murakami, México, Tusquets, 2000.
Flores, Lima, PEISA, 2000.
Flores, México, Joaquín Mortiz, 2001.
El jardín de la señora Murakami, Perú, PUCP, 2001.
Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción, Barcelona, Sudamericana, 2001.
La escuela del dolor humano de Sechuán, México, Tusquets, 2001.
Jacobo el mutante, México, Alfaguara, 2002.
Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción, Perú, PUCP, 2002.
Flores, Perú, PUCP, 2002.
Perros héroes, México, Alfaguara, 2003.
Escritores duplicados. Narradores mexicanos en París, México, Landucci, 2003.
Perros héroes, Buenos Aires, Interzona, 2004.
Flores, Barcelona, Anagrama, 2004.
“Kawabata, el travesti y el pez”, *Grifo*, Chile, Escuela de Literatura Creativa-Universidad Diego Portales, no. 4, agosto-septiembre, 2004, pp. 4-5.
Underwood, Perú, Sarita Cartonera, 2005.
Obra reunida, México, Alfaguara, 2005.
Lecciones para una liebre muerta, Barcelona, Anagrama, 2005.
Tres novelas, Venezuela, El otro el mismo, 2005.
La escuela del dolor humano de Sechuán, Buenos Aires, Interzona, 2005.
Underwood portátil modelo 1915 (edición artesanal), Lima, Sarita Cartonera, 2005.
“Giradores en torno a mi tumba”, *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, vol. 11, núm. 12, “Dossier Mario Bellatin”, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2006.
Perros héroes, Perú, Matalamanga, 2006.
La jornada de la mona y el paciente, Oaxaca, Almadía, 2006.
Jacobo, el mutante, Buenos Aires, Interzona, 2006.
Pájaro transparente, Buenos Aires, Mansalva, 2006.

El Gran Vidrio. Tres autobiografías, Barcelona, Anagrama, 2007.
Condición de las flores, Buenos Aires, Entropía, 2008.
Demerol. Sin fecha de caducidad, México, RM, 2008.
Los fantasmas del masajista, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
Biografía ilustrada de Mishima, Lima, Matalamanga, 2009.
Biografía ilustrada de Mishima, Buenos Aires, Entropía, 2009.
Demerol, sin fecha de caducidad, México, RM, 2009.
Poeta ciego, Buenos Aires, Mansalva, 2010.
Disecado, México, Sexto Piso, 2011.
 “Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días”, en *Literal. Latin American Voices*, otoño, 2008, pp. 14-18, en <<http://www.literalmagazine.com/es/archive-L14.php>, consultada el 23/10/2011.
La clase muerta, México, Alfaguara, 2011.
El pasante de notario Murasaki Shikibu, Chile, Cuneta, 2011.
El pasante de notario Murasaki Shikibu, Argentina, Postales japonesas, 2011.
 “Kawabata: el abrazo del abismo”, en *La Nación*, 12/VI/2012, en <<http://www.lanacion.com.ar/1002472-kawabata-el-abrazo-del-abismo>, consultada el 10/VII/2012.
La jornada de la mona y el paciente, Costa Rica, Editorial Germinal, 2012.
El libro uruguayo de los muertos, México, Sexto Piso, 2012.
Una diversión extranjera, Uruguay, HUM, 2012.
El libro uruguayo de los muertos, Uruguay, Criatura Editora, 2013.
Gallinas de madera, México, Sexto Piso, 2013.
La jornada de la mona y el paciente, México, Simiente, 2013.
Los fantasmas del masajista, Costa Rica, Germinal, 2013.
 “Una cabeza picoteada por pájaros”, en <<http://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/83/MarioBellatinUnacabezapicoteadapor.pdf>, consultada el 10 de marzo de 2014.

TRADUCCIONES

Beauty Salon, EE.UU., City Light Publishers, 2009.
Chinese Checkers, Washington, Ravenna Press, 2006.
Der Blinde Dichter, Alemania, Frankfurter Verlagsanstalt, 2002.
Der schönheitssalon, Alemania, Frankfurter Verlagsanstalt, 2001.
Fleures, Francia, Passage du Nord Ouest, 2004.
Jacob le mutant/Chien héros, Francia, Passage du Nord Ouest, 2006.
Jeu de dames, Francia, Gallimard, 2009.
Le Jardin de la dame Murakami, Francia, Passage du Nord Ouest, 2005.
Leçons pour un lièvre mort, Francia, Passage du Nord Ouest, 2008.
Salão de beleza, Brasil, Leitura XXI, 2009.
Salon de beauté, Francia, Stock, 2000.
Shiki Nagaoka: un nez de fiction, Francia, Passage du Nord Ouest, 2004.

II. Entrevistas

AZARETTO, JULIA

“Entrevista a Mario Bellatin. Es que eso es la escritura: el copista, el que escribe; el que escribe y no importa qué”, ENS, Lyon, 2009, en <http://cle.ens-lyon.fr/74180799/0/fiche___pagelibre/>, consultada el 07 julio de 2011).

AGUILAR SOSA, YANET

“Entrevista a Mario Bellatin. Escribo para saber quién soy”, *El Universal*, 29 de mayo de 2007, en <<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/52757.html>>, consultada el 07 de julio de 2011.

BUDASSI, SONIA

“Entrevista a Mario Bellatin. No creo ubicarme en una tradición”, en *Diario Perfil*, en <<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0408/articulo.php?art=17401&ed=0408>>, consultada el 07 de julio de 2011.

FRIERA, SILVINA

“Entrevista a Mario Bellatin. Mario Bellatin, un escritor que escapa a las clasificaciones”, *Página 12*, Buenos Aires, 30/VIII/2005, en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-290-2005-08-30.html>>, consultada el 15 de septiembre de 2012.

HOZ, PEDRO DE LA

“Entrevista a Mario Bellatin: No puedo mentir”, *Granma*, La Habana, 30 de enero de 2008, en <<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=4033>>, consultada el 15 de septiembre de 2012.

JARQUE, FIETTA

“Entrevista: Feria del libro de Madrid. Mario Bellatin. Cada libro mío tiene un yo fantasmagórico”, *El País, Babelia*, Madrid, 09 de junio de 2007, en <http://elpais.com/diario/2007/06/09/babelia/1181346616_850215.html>, consultada el 23 de junio de 2011.

LARRAIN, RAMIRO

“Entrevista a Mario Bellatin”, *Dossier Mario Bellatin. Memoria Académica. Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, XI (12), La Plata, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2006.

LLANO, PABLO DE

“Entrevista a Mario Bellatin. Cien mil veces Mario Bellatin”, *El País*, Barcelona, 23 de junio de 2012, en <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340190798_287117.html>, consultada el 15 de septiembre de 2012.

LOS ASESINOS TÍMIDOS (LAT)

“Entrevista a Mario Bellatin: Ritos y ceremonias”, en <<http://asesinostimidos.blogspot.mx/2008/08/entrevista-mario-bellatn.html>>.

MELGAR, FRANCISCO

“Entrevista a Mario Bellatin. La escritura no tiene nacionalidad”, *El Comercio*, Perú, 28 de enero de 2007, en <<http://elcomercio.pe/edicionimpresa/html/2007-01-28/ImEcLuces0659820.html>>, consultada el 15 de septiembre de 2012.

NEYRA MAGAGNA, EZIO

“Mario Bellatin: Hay como una búsqueda constante de escribir sin escribir, de resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias”, en *Proyecto Patrimonio*, Chile, 2006, en <<http://www.letras.s5.com/mb240606.htm>>, consultada el 08 de marzo de 2012.

P. Z.

“Entrevista a Mario Bellatin. Bellatin detrás del gran vidrio”, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 23 de octubre de 2009, en <<http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=4774>>, consultada el 15 de septiembre de 2012.

PLAZA, CLARIDAD

“Diálogo de la Lengua. Mano a mano entre los novelistas mexicanos Jorge Volpi y Mario Bellatin sobre el fin de las ideologías, la desaparición de las tendencias literarias en Latinoamérica y la relación del escritor con el lector”. *Quórum*, 19, pp. 108-119, en <<http://www.redalyc.org/pdf/520/52023599010.pdf>>, consultada el 10 de marzo de 2014.

SÁNCHEZ, MATILDE

“Entrevista a Mario Bellatin. Cómo adiestrar a la literatura”, *El Clarín*, Buenos Aires, 27/VII/2005, en <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/08/27/u-1041203.htm>>, consultada el 23 de junio de 2011).

VALLE, AGUSTÍN J.

“Entrevista a Mario Bellatin. Importa más el deseo que el producto”, *Alma Magazine*, 22 de julio de 2009, en <http://www.almamagazine.com/verItem.php?item=importa_mas_el_deseo_que_el_producto&volanta=mario_bellatin>, consultada el 23 de febrero de 2012.

III. Bibliografía general

AIRA, CÉSAR

“La nueva escritura”, en *Boletín*, no. 8, octubre, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2000, pp. 165-170.

ALAZRAKI, JAIME

“El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges”, *Hispanic Review*, vol. 52, no. 3, verano, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 1984, pp. 281-302, en <<http://www.jstor.org/stable/474142>, consultada el 11 de agosto de 2010.

ANTELO, RAÚL

“Roger Caillois: magia, metáfora y mimetismo”, conferencia dictada en el Coloquio Internacional *Pasajes Caillois*, organizado por la Embajada de Francia, el Centro Franco-Argentino de Altos Estudios de la Universidad de Buenos Aires, la UNESCO, entre otros organismos), realizado el 23 de abril de 2009 en la Biblioteca Nacional de la República Argentina, en <<http://www.onetti.cce.ufsc.br/simposio/textosinvitados/raul/raul1.pdf>>, consultada el 08 de julio de 2013.

BARTHES, ROLAND

El grado cero de la escritura. Seguido de nueve ensayos críticos, México, Siglo XXI, 1997.

El placer del texto seguido por Lección inaugural, 10ª ed., Siglo XXI, México, 1993.

Lo neutro, México, Siglo XXI, 2004.

BAUDRILLARD, JEAN

Las estrategias fatales, Anagrama, Barcelona, 2000.

El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

Cultura y simulacro, Barcelona, Kairós, 1978.

BENJAMIN, WALTER

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (trad. Jesús Aguirre), Madrid, Taurus, 1973.

BIANCHI, PAULA DANIELA

“Cuerpos travestis en los discursos ficcionales latinoamericanos”, *Dossier Mario Bellatin - Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, XI (12), La Plata, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2006.

BLANCHOT, MAURICE

La amistad, España, Trotta, 2007.

El espacio literario, Madrid, Nacional, 2002.

La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria, Buenos Aires, Caldén, 1973.

BLÁZQUEZ, JAVIER

“La máquina imposible de narrar”, *Mario Bellatin: el experimento infinito. El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, Cartagena, España, 2011, en <<http://www.elcoloquiodelosperrros.net/numerobellatin/> .html>, consultada el 19 de agosto de 2012.

BORGES, JORGE LUIS

Obra completa, Tomo I (1923-1949), Buenos Aires, Emecé, 2005.

BOSCH SAN, DOLORES

“La propuesta narrativa de Mario Bellatin”, México, FFyL, UNAM, tesis de maestría, 2012.

BREA, JOSÉ LUIS

Nuevas estrategias alegóricas, España, Tecnos, 1991.

BUENO, RAÚL

“La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, año 24, no. 48, Lima, 1998, pp. 25-37, en <<http://www.jstor.org/stable/4530992>, consultada el 06 de mayo de 2011.

BISAMA, ÁLVARO

“La política y el escombros”, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 07/XI/2012, en <<http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2012/26021>, consultada el 10 de diciembre de 2012.

BORINSKY, ALICIA

“Repeticiones y máscaras: “El Obsceno Pájaro de la Noche””, *Hispanid Issue MLN*, vol. 88, no. 2, marzo, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1973, pp. 281-294. en <<http://www.jstor.org/stable/2907513>, consultada el 18 de agosto de 2010.

CABANNE, PIERRE

Conversaciones con Marcel Duchamp, Barcelona, Anagrama, 1972.

CABRAL, NICOLÁS

“Estrategias de autonomía”, *Otra Parte*, otoño (austral), Buenos Aires, 2009, en <<http://ncabral.blogspot.mx/2009/11/estrategias-de-autonomia.html>>, consultada el 08 de julio de 2013.

CALASSO, ROBERTO

K., Barcelona, Anagrama, 2005.

Los cuarenta y nueve escalones, Barcelona, Anagrama, 1994.

COMBALÍA DEUXEUS, VICTORIA

La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual, Barcelona, Anagrama, 1975.

CHÁVEZ, MIGUEL ANTONIO

“Imposible lo imposible: una lectura sobre Mario Bellatin”, en <<http://letras.s5.com/mb170209.html>>, consultada el 08 de julio de 2013.

CHIAMPI, IRLEMAR

“El barroco en el ocaso de la modernidad”, en *Barroco y modernidad*, México, FCE, 2000.

CHIMAL, ALBERTO

“Mario Bellatin. *Las jornadas de la mona y el paciente*. 100 vols. Buenos Aires, Taller Mono, 2028”, en *Mario Bellatin: el experimento infinito. El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, Cartagena, España, 2011, en <<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/achimal.html>>, consultada el 19 de agosto del 2012.

COAGUILA, JORGE

“Deseo la ambigüedad: Mario Bellatin y *Salón de belleza*”, *La República*, Lima, 1-I-1995, pp. 25-26.

CORNEJO, MARÍA ELENA

“Realismo sin magia”, *Caretas*, Lima, 13-II-1997, pp. 68-69.

CORTÁZAR, JULIO

“De otra máquina célibe”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1968, pp. 79-88.

DELEUZE, GILLES

Diferencia y repetición, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.

DELEUZE, GILLES Y FELIX GUATTARI

El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia, España, Paidós, 2a reimp., 1998.

Kafka, por una literatura menor, México, Era, 1990.

DIETRICH RALL (COMP.)

En busca del texto. Teoría de la recepción literaria, México, UNAM, 1993.

DROUILLY HURTADO

Mónica, “El jardín del señor Bellatin”, en <<http://www.letras.s5.com/md121204.htm>>, consultada el 03 de marzo de 2014.

EAGLETON, TERRY

“De la polis al posmodernismo”, en *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006.

ECO, UMBERTO

Obra abierta, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1992.

FOSTER, HAL

“Arte festivo”, *Otra Parte*, Buenos Aires, en <<http://www.revistaotraparte.com/node/403>>, consultada el 02-III-2014.

FOUCAULT, MICHAEL

Raymond Roussel, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.

GARCÍA CABALLERO, HERMINIO

“Mario Bellatin: la literatura travesti” en *Mario Bellatin: el experimento infinito. El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, Cartagena, España, 2011, en

<<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/behermi.html>>, consultada el 19 de agosto de 2012.

GARCÍA PONCE, JUAN

“Deber e imaginación”, en *Las huellas de la voz. Homenajes*, vol. III, México, Joaquín Mortiz, 2001.

GARCÍA-VILLALBA, ALFONSO

“Mario Bellatin, lector de *Cien millones de seres extraños*. Apuntes para una novela en formación y descomposición”, *Mario Bellatin: el experimento infinito. El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, Cartagena, España, 2011, en <<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/algar.html>>, consultada el 19 de agosto de 2012.

GERTEL, ZUNILDA

“Rayuela, la figura y su lectura”, *Hispanic Review*, vol. 56, no. 3, verano, University of Pennsylvania Press, Pensilvania, 1988, pp. 287-305, en <http://www.jstor.org/stable/474020>, consultada el 6 de mayo de 2011.

GOLDCHLUK, GRACIELA

“Lecciones de realismo para una liebre muerta (sobre la obra de Mario Bellatin)”, conferencia dictada en el *Simposio Internacional: Imágenes y realismos en América Latina*, llevado a cabo en la Universidad de Laiden, del 29 de septiembre al 1 de octubre de 2011, en <<http://imagenesyrealismosleiden.files.wordpress.com/2012/01/lecciones-de-realismo-para-una-liebre-muerta-sobre-la-obra-de-mario-bellatc3adn.pdf>>, consultada el 17 de diciembre de 2012).

GONZÁLEZ MATEOS, ADRIANA

“Dos rutas en el laberinto”, en *Borges y Escher. Un doble recorrido por el laberinto*, México, Aldus, 1998.

GUERRERO, GUSTAVO

La religión del vacío, México, FCE, 2004.

GUERRERO, JAVIER

“El experimento “Mario Bellatin”. Cuerpo enfermo y anomalía en el tránsito material del sexo”, *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 17, 33, Universidad Simón Bolívar, Venezuela, 2009, pp. 63-96.

HERMOSILLA SÁNCHEZ, ALEJANDRO

“Mario Bellatin: una literatura perversa y narcisista”, *Mario Bellatin: el experimento infinito. El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, Cartagena, España, 2011, en <<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/hermosilla.html>>, consultada el 19 de agosto de 2012.

HUAMÁN, MIGUEL ANGEL

“Reseña de *Las mujeres de sal*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, año 13, no. 25, Lima, 1987, pp. 253-255, en <<http://www.jstor.org/stable/4530327>>, consultada el 06 de mayo de 2011.

HUYSEN, ANDREAS

“Warhol y Duchamp: una digresión en la historia del arte”, en *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas y posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

JOSÉ, ALAN

Farabeuf: la estética del mal, México, La Centena-Conaculta, 2004.

LADDAGA, REINALDO

Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2007.

“Espectáculo de realidad: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas”, en *Comunicação & política*, vol. 24, no. 3, Brasil, Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos, 2008, p.159-178.

LENNARD, PATRICIO

“Señas particulares”, *Página 12*, Radar Libros, Buenos Aires, 10/XII/2006, en <<http://www.letras.s5.com/md121204.htm>>, consultada el 04 de mayo de 2013.

LEÓN, GONZALO

“La pandemia de Bellatín”, en <<http://www.letras.s5.com/archivobellatin.htm> , consultada el 24 de febrero de 2014.

LIMA, PAOLO DE

“Peces enclaustrados, cuerpos putrefactos y espacios simbólicos marginales en una novela latinoamericana de fin de siglo” conferencia dictada en el seminario *Cuerpo y política en la narrativa hispana*, Universidad de Ottawa, Ottawa, 2003. Una versión resumida del mismo apareció en *Identidades*, III, 60, mayo, Lima, 2004, pp. 6-7.

LÓPEZ, JOSÉ ÓSCAR

“A la caza del último escritor salvaje”, *Mario Bellatin: el experimento infinito. El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, Cartagena, España, 2011, en <<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/lopez.html>>, consultada el 19-VIII-2012).

LÜCKE, H. S.

“Mario Bellatin y Joseph Roth: una docena de huevos cocidos”, ponencia presentada en el XII Congreso de Literatura Hispano-Germana, Universidad de Salamanca, mayo de 1999 en *Mario Bellatin: el experimento infinito. El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, Cartagena, España, 2011, en

<<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/lucke.html>>, consultada el 19 de agosto de 2012).

LUNA, MAYRA

«Mario Bellatin: el beneficio de la nada», *TextoS*, 16-17, 2003, pp. 245-252. Versión aumentada en *Mario Bellatin: el experimento infinito. El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, Cartagena, España, 2011, en <<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/bemay.html>>, consultada el 19-VIII-2012).

MAILLARD, CHANTAL

Contra el arte y otras imposturas, Valencia, Pre-Textos, 2009.

MARCHÁN FIZ, SIMÓN

“Arte de comportamiento”, en *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, Arte y Estética, 11ª ed., 2012.

MATTONI, SILVIO

El cuenco de plata. Literatura, poesía, mundo, Buenos Aires, Interzona, 2003.

MIKLOS, DAVID (SELECCIÓN Y PRÓLOGO)

Estática doméstica. Tres generaciones de cuentistas peruanos (1951 — 1981), México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura, 2005.

MORA, VICENTE LUIS

“Construcción sobre una construcción”, *Mario Bellatin: el experimento infinito. El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, Cartagena, España, 2011, en <<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/mora.html>>, consultada el 19 de agosto de 2012.

MORALES LARA, HERMINIA PILAR

“La novela no prevista. Un análisis del método de escritura de Mario Bellatin”, México, FFyL, UNAM, tesis de maestría, 2012.

MORENO, JAVIER

“La máquina que sirve para atrapar el instante”, en *Mario Bellatin: el experimento infinito. El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, Cartagena, España, 2011, en <<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/moren.html>>, consultada el 19 de agosto de 2012).

OYARZÚN R., PABLO

Anestésica del ready-made, Universidad de Chile, Santiago, 1979.

PALAUERSICH, DIANA

“Apuntes para una lectura de Mario Bellatin”, en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 32, no. 1, mayo, School of International Letters and Cultures, Arizona, Arizona, 2003, pp. 25-38, en

<http://www.jstor.org/stable/29741765>, consultada el 06 de diciembre de 2013).

De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana, México, Plaza & Valdés, 2005.

“Prólogo”, en Mario Bellatin, *Obra reunida*, México, Alfaguara, 2005, pp. 11-23.

PANESI, JORGE

“La escuela del dolor humano de Sechuán”, en <http://elinterpretador.com.ar/20JorgePanesi-LaEscuelaDelDolorHumanoDeSechuan.html>, consultada el 12 de marzo de 2014).

PAULS, ALAN

El factor Borges, Buenos Aires, Anagrama, 2007.

“El problema Bellatin”, agosto de 2005. <http://www.elinterpretador.com.ar/20AlanPauls-ElProblemaBellatin.html>, consultado el 12 de marzo de 2012.

PIGLIA, RICARDO

Formas breves, Barcelona, Anagrama, 2000.

PAZ, OCTAVIO

Apariencia Desnuda: La obra de Marcel Duchamp, México, Era, 1985.

Los signos en rotación, Madrid, Fórcola, 2011.

PITOL, SERGIO

El mago de Viena, México, FCE, 2005.

QUESADA GÓMEZ, CATALINA

“Mutatis mutandis: de Severo Sarduy a Mario Bellatin”, *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18, primavera-otoño, Departamento de Langues et de Littératures Romanes de la Universidad de Ginebra/Editorial Visor de Madrid, Ginebra/Madrid, 2011, pp. 297-320.

QUIGNARD, PASCAL

Retórica especulativa, Argentina, El cuenco de plata, 2006.

ROUSSEL, RAYMOND

Impresiones de África, Madrid, Siruela, 2004.

ROBBE-GRILLET, ALAIN

“Enigmas y transparencia en Raymond Roussel”, *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

ROSS, MARTIN

“Las presentaciones de libros y exposiciones del performer Mario Bellatin”, en *Mario Bellatin: el experimento infinito. El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, Cartagena, España, 2011, en <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/beross.html>, consultada el 19 de agosto de 2012).

RUIZ, FACUNDO

“Vitrinas narrativas. Mario Bellatin y el relato fotográfico”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover NH, año XXXIV, No. 68, , 2º Semestre, 2008, pp. 201-210.

SARDUY, SEVERO

La simulación, Caracas, Monte Ávila, 1982.

Obra completa, 2 vols., ed. crítica a cargo de Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.), Madrid, ALLCA XX, 1999.

SALVADOR, ÁLVARO

“Borges y la fatalidad de las metáforas”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, año 27, no. 53, Lima, 2001, pp. 53-64, en <<http://www.jstor.org/stable/4531147>, consultada el 06 de mayo de 2011.

SARLO, BEATRIZ

Borges, un escritor en las orillas, Buenos Aires, Ariel, 1995.

SCHETTINI, ARIEL

“En el castillo de Barbazul. El caso Mario Bellatin”, *Otra parte*, n° 6, invierno, Buenos Aires, 2005, pp. 14-17, en <<http://www.revistaotraparte.com/node/405>, consultada el 13 de marzo de 2014.

“La escuela del dolor humano de Sechuán”, en <<http://www.elinterpretador.com.ar/20ArielSchettini-LaEscuelaDelDolorHumanoDeSechuan.html>>, consultada el 08 de enero de 2014.

SONTAG, SUSAN

“Estética del silencio”, en *Estilos radicales*, Taurus, España, 1977.

SPERANZA, GRACIELA

Fuera de campo. Arte y literatura argentinos después de Duchamp, Barcelona/Buenos Aires, Anagrama, 2006.

“Traidores infames: de Borges a Tarantino”, *Otra parte*, no. 4, primavera-verano, Buenos Aires, 2004.

STEINER, GEORGE

“El abandono de la palabra”, en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 1990.

TAFOYA ZUGAZAGOITIA, MARÍA DE LA LUZ

“De la enfermedad al paciente, hacia flores desde la Ciudadela Final. Un encuentro con la obra de Mario Bellatin”, México, FFyL, UNAM, tesis de licenciatura, 2011.

VÉLEZ MARQUINA, ELIO

“Apología del silencio”, en <<http://www.losnoveles.net/lectura2.htm>>, consultada el 17 de diciembre de 2012.

VIEIRA, ESTELA J.

“La función del silencio en *La Virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo, *Canon perpetuo* de Mario Bellatin y *Cárcel de árboles* de Rodrigo Rey Rosa”, *Altertexto*, no. 2, vol. 1, México, UIA, 2003, en <<http://www.uia.mx/campus/publicaciones/altertexto/pdf/3vieira.pdf>>, consultada el 07 de octubre de 2013.

VILA-MATAS, ENRIQUE

“Regreso a ‘Locus Solus’”, 19/VI/2009, en <<http://www.enriquevilamatas.com/textos/relroussel1.html>>, consultada el 17 de diciembre de 2012.

YÉPEZ, HERIBERTO

“Bellatin y la industria editorial”, en *Mario Bellatin: el experimento infinito. El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, Cartagena, España, 2011, en <<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/yepez.html>>, consultada el 19 de agosto de 2012.

ZAMORA, FEDERICO

“El lecho literario de Mario Bellatin. Disección del vacío”, en *Mario Bellatin: el experimento infinito. El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, Cartagena, España, 2011. <<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/zamora.html>>, consultada el 19 de agosto de 2012.

ŽIŽEK, SLAVOJ

Órganos sin cuerpo: sobre Deleuze y consecuencias, Valencia, Pretextos, 2006.