


## MARIO BELLATIN: LA NO-EXPERIENCIA DE NUESTROS DÍAS

MARIO BELLATIN: THE NON-EXPERIENCE OF OUR TIME

MARIO BELLATIN: LA NON-EXPERIENCE DE NOS JOURS

Marta Waldegaray   
Universidad de Reims Champagne-Ardenne  
[marta-ines.waldegaray@univ-reims.fr](mailto:marta-ines.waldegaray@univ-reims.fr)

Fecha de recepción: 19/03/2023

Fecha de aceptación: 13/06/2023

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v6i2.27652>

**Resumen:** Así como la naturaleza humana, el desarrollo narrativo en la obra de Mario Bellatin se dispersa y muta. Personajes contrahechos reaparecen una y otra vez en su universo ficcional. Su escritura recurre al desenfoque narrativo y perturba la estabilidad de la diégesis. Como las criaturas de sus ficciones, la diégesis se disipa, el funcionamiento textual se atrofia. La instancia narrativa es a menudo difusa, indeterminada, fluctuante. Los hechos, inciertos. A través de un estudio comparado de varios de sus textos, este artículo interroga el poder de la literatura cuando un presente neutro y desrealizado se ampara de la ficción; cuando la palabra se vacía de referencias. La producción de Bellatin da forma a un antropocentrismo (en tanto pensamiento que epistemológica y éticamente sitúa al ser humano como medida y centro de todas las cosas) y a una visión humanista del arte en crisis.

**Palabras clave:** Bellatin; vaciamiento de la ficción; contrahechura; presente; crisis.

**Abstract:** Just like human nature, the narrative development in the literary work of Mario Bellatin disperses and mutates. Deformed characters reappear over and over again in his fictional universe. His writing resorts to narrative blurring and disturbs the stability of the diegesis. Like the creatures of his fictions, the diegesis dissipates, the textual functioning atrophies. The narrative instance is often diffuse, indeterminate, fluctuating. The facts, uncertain. Through a comparative study of several of his texts, this article questions the power of literature when a neutral and unrealistic present takes shelter from fiction; when the word is emptied of references. Bellatin's production gives shape to an anthropocentrism (as a thought that epistemologically and ethically places the human being as the measure and center of all things) and to a humanist vision of art in crisis.

**Keywords:** Bellatin; Emptying of fiction; Distortion of shape; Present; Crisis.

**Résumé :** Tout comme la nature humaine, le développement narratif dans l'œuvre de Mario Bellatin se disperse et se transforme. Des personnages infirmes réapparaissent encore et encore dans son univers fictif. Son écriture recourt au flou narratif et perturbe la stabilité de la diégèse. Comme les créatures de ses fictions, la diégèse se dissipe, le fonctionnement textuel s'atrophie. L'instance narrative est souvent diffuse, indéterminée, fluctuante. Les faits, incertains. À travers une étude comparée de plusieurs de ses textes, cet article interroge le pouvoir de la littérature lorsqu'un présent neutre et vidé de réalité se réfugie dans la fiction ; lorsque la valeur référentielle des mots s'affaiblit. La production de Bellatin façonne un anthropocentrisme (en tant que pensée qui place épistémologiquement et éthiquement l'être humain comme mesure et centre de toute chose) et une vision humaniste de l'art en crise.

**Mots-clés :** Bellatin ; depouillement de la fiction ; présent ; contrefaçon ; crise.

## 1. Introducción

Aunque con excepciones, la literatura latinoamericana del nuevo milenio polemiza con el realismo. De esta controversia surgen nuevos lenguajes estéticos que integran referentes cotidianos como los provenientes de los medios masivos de comunicación, la cultura popular, los sucesos políticos. El trabajo ficcional realizado con la integración de estos materiales resquebraja el tratamiento realista, puesto que el trabajo que la ficción les imprime borra certezas, esfuma evidencias, desvanece verdades absolutas. Sin la solemne vocación de denuncia que animaba a las estéticas setentistas, la literatura latinoamericana de nuestros días amplía el espectro poético en su tratamiento de lo

real filtrando la experiencia política o la violencia cotidiana mediante amplios recursos y perspectivas genéricas<sup>1</sup>. Valga como ejemplo, en la literatura sureña: la pedagogía del agravio que ostentó un escritor como Rodolfo Fogwill (Moreno); el imaginario alucinado del thriller en la primera novela de Carlos Gamerro, *Las Islas* (1998); el nuevo resquecio de lo fantástico rioplatense en la narrativa de la argentina Samanta Schweblin; el humor de Hebe Uhart, César Aira o Marcelo Cohen; el humor negro de José Liboy; el horror gótico de Mariana Enríquez o de Ana María Shúa. En el ámbito latinoamericano, el nihilismo desamparado de Eduardo Lalo; el cinismo en los narradores de Horacio Castellanos Moya. Estas escrituras de las últimas décadas parecen decir que vivir en una realidad humillante inhabilita el gesto épico. Lo que Elsa Drucaroff en su estudio sobre la literatura de escritores argentinos nacidos después de 1960 y que empezaron a publicar hacia 1990 (niños o aún no nacidos hacia el año del golpe de Estado, en 1976), sintetiza así: “[e]s difícil ser trágico en un entorno detenido y resignado, es difícil ponerse serio y solemne cuando el mundo no ofrece nada seguro donde apoyarse. Es difícil ser realista cuando se trata de contar un presente sin raíces donde sin embargo el pasado acecha (ese pasado inimaginable, detrás de 1976) y la realidad huidiza, insegura, está suspendida en la nada” (Drucaroff 2).

En el marco de la cultura del nuevo milenio, el aporte de este trabajo consiste en explorar esta percepción degradada de la función colectiva de la literatura en nuestros días, y de su capacidad actual para narrar lo social en la propuesta literaria del escritor mexicano Mario Bellatin. ¿Qué imaginario de la temporalidad de nuestros días propone su literatura? A través del análisis comparado de sus textos<sup>2</sup>, el artículo se propone iluminar un aspecto fundamental del proyecto narrativo de Bellatin consistente en la enmarañada faceta de su universo ficcional, en el desvío reprehensible que hace del uso de los dispositivos simbólicos... un uso que desoculta algo de crucial sobre el poder de la literatura cuando un presente neutro y desrealizado se ampara de la ficción, cuando el ritmo narrativo es alterado, cuando la palabra se vacía de referencias. El artículo rastrea las modalidades mediante las cuales la escritura de Bellatin dialoga con el horizonte posmoderno y también con el pensamiento poshumanista de las últimas décadas. En su obra toma forma una reflexión acerca de la crisis del antropocentrismo (en tanto pensamiento que epistemológica y éticamente sitúa al ser humano como medida

---

1 En el marco de la literatura argentina de los últimos veinte años, pienso en novelas como *La asesina de Lady Di* (2001) de Alejandro López; algunos relatos de *Hoy temprano* (2001) de Pedro Mairal; *Aún* (2003) de Mariano Dupont; *El grito* (2004), de Florencia Abatte; los recortes de prensa que tensan *El Caníbal* (2010), de Juan Nicolás Terranova; *La apropiación* (2014) de Ignacio Apolo y su anterior novela *Memoria falsa* (1996).

2 He trabajado principalmente con las antologías de Alfaguara *Obra reunida 1* publicada en 2013 y *Obra reunida 2*, de 2014.

y centro de todas las cosas) así como de los principios formales que han acompañado durante siglos la visión humanista del arte.

## 2. (De)Formaciones literarias

En el último cuarto del siglo XX, proliferaron los debates en torno a la condición posmoderna (cuyo gran exponente fue desde 1979 Jean-François Lyotard, con la publicación de su célebre ensayo sobre el tema) con el fin de intentar analizar la caducidad de la modernidad. Aunque adoptando diversas posiciones críticas, la noción de posmodernidad significó un nuevo paradigma cultural de múltiples matices y perspectivas teóricas. De manera general, puede decirse que lo catalogado como *posmoderno* consistió en un abanico de valores identificables como hostiles a las nociones de totalidad, de originalidad, de grandes relatos, de tiempo nuevo. Frente a estos valores que se amparaban en la condición de plenitud, se erigieron otros afines a un nuevo paradigma cultural identificable con la incredulidad (la crítica del yo, el simulacro, la ficcionalidad del mundo) y la inestabilidad (el principio de fragmentación, el distanciamiento irónico, la metanarración). En tanto clima cultural de fin de siglo -y no, uniformidad de pensamiento-, lo posmoderno operó ficcionalmente como un peculiar *ethos desmitificador* del relato literario, de desnarrativización de la creación.

La literatura del mexicano Mario Bellatin (1960)<sup>3</sup>, cuya primera publicación data de mediados de los 80, parece guiada por esa fuerza artística transversal que intenta timonear una praxis literaria asociada a un realismo resquebrajado. Por cierto, el mundo-Bellatin no se emparenta ni se inscribe en la problemática de la literatura sureña de la post-memoria. No obstante, el entramado social existe en ella, aunque de otra manera: despojadamente. *Espectralmente* acaso, en más de un aspecto: porque narradores y personajes deformes o maltratados reaparecen una y otra vez en su obra; porque las perspectivas narrativas se desdoblan, se multiplican o mudan de persona gramatical (*La escuela*); porque a menudo la instancia narrativa es difusa, indeterminada o fluctuante; porque el cruce de niveles narrativos distorsiona el acercamiento a la historia contada (“El pasante de notario Murasaki Shikibu”); porque el principio de identidad

---

3 Mario Bellatin nace en México en 1961 sin su antebrazo derecho. Usó extravagantes prótesis durante décadas hasta que en un viaje a la India las tiró en el río Ganges. Practica el sufí. Hijo de padres peruanos, su infancia y los primeros años de su juventud los pasa en Lima. Allí estudia Teología, se diploma en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima y publica sus primeras novelas. Entre 1987 y 1989 estudia guión en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños en Cuba. En 1995 vuelve a su país natal, en donde reside hasta la fecha. Mantiene desde su primera publicación en 1986, *Mujeres de sal*, un ritmo intenso y prolífico de trabajo. Su política en materia de publicaciones es también bastante excéntrica, publica en editoriales chicas e independientes por lo cual resulta difícil precisar los volúmenes que lleva publicados, aunque se estiman que son unos veinticinco.

plena pierde pie (“¿Mi yo?”, “el ser” en *Disecado*), es vaciado de densidad subjetiva (“nuestra mujer” en *Canon perpetuo*; “nuestra escritora” en “El pasante de notario Murasaki, Shikibu”; “nuestro escritor” en *El Gran Vidrio*; “nuestro autor” en *Disecado*; “el hombre inmóvil” en *Perros héroes*; “el niño” en *Damas chinas*; “la Amiga”, “el Amante”, “la Madre” y “la Protegida” en *Efecto invernadero*; “el poeta ciego”, “la hermana literata”, “la mujer del hábito” en *Lecciones para una liebre muerta*) o se multiplica (“los mellizos kuhn” en *Lecciones*; *Las dos Fridas*; *El gran vidrio*; la performance “Congreso de dobles de escritores de literatura mexicana” que Bellatin califica de reunión de escritores “fantasma”)<sup>4</sup>. Inclusive, porque los textos amplifican los rastros que conducen a sus fuentes textuales, creativas o teóricas (*El gran vidrio* a Marcel Duchamp; *Lecciones para una liebre muerta* a Joseph Beuys; *Biografía ilustrada de Mishima* al mundo del escritor japonés; *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* al cuento de Akutagawa Ryūnosuke; *Jacobo el mutante* a Joseph Roth; *Disecado* a la ficcionalización de la muerte del autor; “En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta” a la autobiografía de Robbe-Grillet); o a citas que borran las pistas de un pasado textual al que se dice referir (como por ejemplo en *Las dos Fridas*, donde la referencia que el narrador hace del poema “Portrait of a Lady” de Eliot publicado en 1915, reproduce el epígrafe que Eliot toma de la obra de teatro *The Jew of Malta* de 1589 o 1590 de Christopher Marlowe –Bellatin 2008, 20; o por ejemplo el procedimiento de migración de pie de foto estudiado por Schmitter según el cual Bellatin atribuye leyendas distintas a una misma foto que reproduce en *Las dos Fridas* y en *Biografía ilustrada de Mishima*). El recurso metafictivo del archivo u objeto encontrado (presente en su obra) socava la veracidad de lo contado bifurcando la narración, así como la inclusión de fotos o espejos la quebrantan expandiéndola (Palaversich 32). Los hechos son inciertos, no se los logra identificar y no resulta sencillo adjudicarlos a un personaje o retener el hilo conductor. El constante desenfoque narrativo perturba la estabilidad de la diégesis, las transiciones se disipan, las escenas parecen licuarse y dejar en estado de sitio el funcionamiento textual, aunque la escritura avance ciegamente, experimentalmente, gestándose oblicuamente ignorando toda viga maestra. Así como la naturaleza humana, el desarrollo narrativo en Bellatin se dispersa, se disuelve, se deforma. Muta y se metamorfosea. Como las criaturas contrahechas del mundo-Bellatin, se atrofia.

Finalmente, su proyecto artístico-literario (de perfil vanguardista) de apertura del objeto-libro hacia otras prácticas creativas (fotográficas, audiovisuales, teatrales) y

4 Véase Mario Bellatin, *Disecado* y “Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan”. También Tyl Nuyts, “La dialéctica entre lo uno y lo múltiple. El sufismo de Ibn’Arabi en la narrativa de Mario Bellatin”. *Confluencia* 34, no. 2 (2019): 37-51.

performativas contribuye a la puesta en escena de una ficción textual y autoral que en su deriva impugna la relación que el texto entabla con sus paratextos. Todo un dispositivo de artificialidad negativamente sobreexpuesta que el propio Bellatin identifica en declaraciones como una estética de “distanciamiento” que busca “echar mano a la perversidad, la violencia, la falta de belleza moral para expresarse.” (Aguilar Camín 209) y que Betina Keizman, deteniéndose en *Poeta ciego*, estudia y conceptualiza como una narrativa de “despojamiento”. Keizman sondea en su ensayo tres tipos de despojamiento: el despojamiento de la *lengua* basado en la reticencia al empleo de adjetivos y de diálogos, en la simplificación de la sintaxis, en la ausencia de nombres propios y toponímicos; el despojamiento *formal* consistente en un planteamiento excesivo del artificio; y finalmente, el despojamiento *afectivo* visible en la despersonalización de los personajes y en sus apáticas reacciones (50-54).

Lo borroso, lo contrahecho, lo deformado, los retazos textuales muestran la operación formal; revelan el juego con las reglas de lo escribible, lo legible, lo visible. Esto es, en definitiva, evidencian la controvertida relación que en la obra de Bellatin el mundo mantiene con lo mimético. Ponen al sujeto que ve/mira/observa/lee ante la experiencia incierta consistente en restituir los parámetros que determinan el espacio de la ficción; el perímetro inespecífico que protege la realidad (el mundo) de lo fictivo. Así como personajes, frases, historias y motivos reaparecen espectralmente en sus textos como consecuencia de operaciones textuales de recorte, variación, traslado y copia; también las imágenes fotográficas desajustan la relación con lo mostrado en la medida en que la relación con el referente se presenta falseada, o bien son desplazadas y re-utilizadas con otra leyenda o epígrafe (como es el caso, por ejemplo, de la foto 3: “Cantante Waldick Soriano”, y de la figura 4: “Habitación de la madre de João”, en *Los fantasmas del masajista*), con otro enfoque o corridas (como las imágenes de tonos lavados en blanco y negro en *Los fantasmas*).

### 3. Desmesura

Si bien la narrativa de Bellatin no propone de manera explícita ningún trasfondo identificable referencialmente, este sentido vacante no coarta la incursión expresionista de la desmesura en su obra, acaso de lo excesivo. Si la migración genérica integra la sintaxis de lo icónico en sus escritos, lo excesivo en su obra -en tanto límite franqueado o medida que se rebasa- tiene que ver con la tensión que la indefinición entre el orden de lo real (la trama social, el mundo *bellatin*) y el orden de la ficción instalan en sus

escritos; con la (in)mediación existente entre lo conveniente y lo lesivo. La visión cínica del mundo que poseen muchos de los personajes de su universo es el correlato de la caída en la degradación ética. Así, Bellatin sería según la caracterización que Pedro Ángel Palou hace del autor, un “artista liminar” (36), no solo porque las operaciones textuales de diseminación (consistente en repeticiones y traslados de motivos de un texto a otro) organizan el conjunto de su obra, sino también porque sus textos minan visual y conceptualmente los contornos entre las materialidades que convocan, muestran el margen, trocean la superficie textual conduciendo su literatura hacia la brevedad constitutiva del fragmento y la economía estética del listado (*El gran vidrio*, “Mi piel, luminosa”) o del efecto lista (*Lecciones para una liebre muerta*, *Disecado*, “Los cien mil libros de Bellatin” *Obra reunida 2* 653-664, “En las playas de Montauk las moscas suelen crecer más de la cuenta”), según lo teorizan Michelle Lecolle, Sophie Milcent-Lawson y Raymond Michel. Estas operaciones vacían la escritura ficcional y hacen de la ficción algo adyacente y hasta prescindible, poniendo en evidencia la concomitancia entre la literatura y esa otra esfera de la imagen que, en términos de Alan Pauls, “saca de quicio” a la literatura (“El problema Bellatin”), la pone fuera de sí.

La idea de un límite franqueado o excedido, de una medida que se rebasa o de un marco que se desborda nada tiene aquí de peyorativo ni de desmesura inconveniente (Sibireff). La desmesura de la apuesta literaria del escritor mexicano reposa en un derroche esperpéntico del dolor, del desamparo, de la incomunicación, de la ruindad. Bellatin instala su literatura en un universo estremecedor al borde de lo social (Quintana 488-489), y a sus personajes en ámbitos asfixiantes, asechados por la violencia, la muerte, el continuo aplazamiento; ámbitos familiares en los cuales se concentran el drama del encierro, el retorno de lo forcluido, la constante presencia de lo insensible, de lo inicuo, de lo malsano, de lo enfermo, de lo travestido, de lo anormal<sup>5</sup> (Walker).

---

5 Expongo a continuación algunos ejemplos significativos de los muchos que pueden encontrarse en su obra: la ceguera del *Poeta ciego*, como condición de una visionaria superioridad. El filósofo con el cual el personaje escritor dialoga en “Mi yo, el filósofo travesti” se traviste por las noches. También es travesti el peluquero de *Salón de belleza*. En “Mi piel, luminosa”, primer apartado de *El gran vidrio*, el personaje que muestra sus testículos en los baños refiere las futuras transformaciones de sus genitales se secarían hasta colgar como una tripa (348) y su madre terminaría cortándoselos (350). Cuerpos extraordinarios, monstruosos o con órganos disfuncionales abundan en *La escuela del dolor humano de Sechuán*: al niño protagonista le falta un brazo y padece la tortura física y moral del uso de una prótesis; hay en este texto cuerpos obesos con plumas pegadas sobre la piel; el padre del niño sin brazo padece una enfermedad inenarrable que lo lleva a estar postrado durante un mes, sin comer ni poder defecar, y con los zapatos puestos, razón por la cual sus pies se deforman; otro niño tiene uñas y testículos monstruosos; los jugadores de un equipo de voleibol carecen de dedos en la mano derecha, lo cual les permite aumentar sus destrezas deportivas. En *El libro uruguayo de los muertos*, el personaje narrador padece de deficiencia mental por haber crecido en una familia “malvada, funesta, miserable” en la que abundaba la deformación (una hermana con trompa de elefante en lugar de una boca humana y un abuelo diabético con una pierna y un brazo amputados que habla a solas con una foto de Mussolini) y cuya madre recogía hormigas por la mañana para dárselas a sus hijos en el desayuno. En *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, dos hermanos sordos y ciegos llegan a una colonia de alienados en donde viven jaurías de perros salvajes. En *Bola negra*, un entomólogo japonés deja de alimentarse para comerse a sí mismo.

No son pocos los textos en los cuales la crueldad se ampara de las relaciones parentales creando situaciones descabelladas: padres/madres inoculan virus o venenos, secuestran a sus hijos, disciplinan con rigor implacable, procrean desmesuradamente (*Efecto invernadero*), matan (*Flores*, *Canon perpetuo*, *La escuela del dolor humano de Sechuán*). Hijos minusválidos, con miembros ortopédicos, se encuentran afectivamente desvinculados de sus padres y condenados a la incomunicación. El escritor de *Flores*, por ejemplo –que, como Bellatin, adhiere a los preceptos de Mahoma– es abandonado por su padre cuando descubre que a su hijo le falta una pierna; la anomalía que padece el escritor Shiki Nagaoka –el oprobio de su gran nariz– condiciona su vida y su obra, es además expulsado de su casa cuando decide consagrarse a la vida religiosa y vivir en un templo. La demolición de la casa familiar es el tema del tercer relato de *El gran vidrio*.

Patologías alimenticias, familias dañinas, medicamentos teratógenos, cuerpos deformes, excrecencias y apéndices grotescos, o a la inversa: insuficiencia, faltas, ausencias caricaturales... en el universo Bellatin, el cuerpo está presente como representación de una *monstruosidad* que no es horripilante, pero que resulta pobre en experiencia en la medida en que la ausencia de la mirada del otro envuelve de pobreza humana su universo ficcional, como si, en términos de Benjamin, se fuera perdiendo “uno tras otro pedazos de la herencia de la humanidad” (221). Lo deforme desborda de manera insólita o inédita y crea una nueva forma de percibir el mundo, la naturaleza humana y sus relaciones. Desde esta perspectiva, Bellatin ofrece una literatura pobre en mundo, en alteridad y en realidad. En su mundo, el misterio del otro desaparece (Han 79).

Esta lógica estremecedora de la deformación física, afectiva, familiar, se sostiene en insólitos motivos recurrentes que, al reescribirse con ligeras variantes de un texto a otro, desde hace ya unos treinta y cinco años, producen el efecto de mundos que giran y contra-giran en paralelo. Se trata de motivos bastante disímiles los unos de los otros, pero que aunados crean expansivamente un bizarro efecto de conjunto cuyos componentes principales son: la procreación desmesurada, los cuerpos morfológicamente alterados (enfermos, amputados o con miembros artificiales), los personajes que crían perros de raza y/o practican el sufí. Este antimundo que se abre al exceso es en la escritura de Bellatin el correlato en abismo de una transversalidad bulímica de códigos formales. Lo sin límites es así la significativa diferencia de esta escritura. El propio cuerpo del autor es propuesto como escenario adecuado para un contundente desafío: hacer de su alteración física una metamorfosis radical de carácter científico trocando su dismorfogénesis en esteticismo maquínico.



Si como lo postula Steiner, “el eje pasado-presente-futuro es un rasgo de la gramática que sostiene nuestro sentido del yo y del ser como una espina dorsal”, si “las modulaciones de la inferencia, del carácter provisional, de la conjetura, de la esperanza a través de las cuales la conciencia traza ‘mapas adelantados’ de sí misma, son hechos gramaticales” (156), los personajes desfasados de Bellatin, el antimundo que los acoge, el constante desfasaje narrativo y las fisuras textuales son correlatos de un torbellino temporal que actualiza lo pasado haciendo que la potencia del tiempo futuro como horizonte de cambio se desvanezca. Así, el presente en las ficciones de Bellatin parece deglutir todos los pasados y todos los futuros, semejante a una representación temporal hojaldrada como los tiempos florales de *Registro de las flores* parecen exponerlo: “Un tiempo que muchas veces se hace eterno, inconmensurable, plagado de fisuras y subterfugios, tiempo en el cual la realidad es el mayor enemigo” (*Obra reunida* 2 263). Un tiempo que ya no es una secuencia, sino un punto de metabolización de todos los pasados y todos los futuros (Ruffel 13). Sus ficciones se instalan en una suerte de condición no-histórica (¿poshistórica, acaso?) marcada por la impresión de lo *déjà vu* (o *lu* desde una perspectiva lectora), tal como Virno define el concepto al situarlo en su contexto psicoanalítico, como un falso reconocimiento, como “la reedición de un evento conocido del pasado” que pone en juego “una repetición sólo aparente, totalmente ilusoria”, puesto que “se cree reconocer algo que, por el contrario, recién se conoce ahora.” (15). Esa es la impresión que el lector tiene al leer los textos de Bellatin: la de asistir a un falso reconocimiento que nos extravía más que nos orienta, puesto que en sus ficciones el tiempo se vuelve abstracto e inaprensible. Acaso porque el sufrimiento hace que los cuerpos en el universo ficcional de Bellatin, en su aflicción o en su padecimiento, pierdan toda posibilidad de proyectarse hacia el avenir, o de dar cabida a los recuerdos. Un abandono del curso de la historia que podría interpretarse como el correlato de un período cultural dominado por la creciente desaparición del pasado y las turbias perspectivas de futuro (Sarlo 17).

Es desde esta actualización también que, como lo conceptualiza Ruffel con respecto a la condición contemporánea, sus mundos y su literatura, la gramática-Bellatin se comporta como un gran *brouhaha* que al profanar el sacrosanto objeto-libro, de por sí silencioso, arrastra la práctica literaria del autor hacia una acción que busca tener cabida en los espacios públicos. En última instancia, las ficciones y performances de Bellatin traman la figura del escritor contemporáneo como una instancia huérfana al borrar las diferencias entre el original y su copia, entre la continuidad y la ruptura, al maltratar las formas de la historia literaria y los protocolos artísticos. Si el concepto moderno de historia basado en la idea de proceso y jerarquización temporal se ha

derrumbado; si el presente de nuestra época es, en su autarquía, diferente a los presentes del pasado (Hartog 278); si el pasado en nuestros días ya no encarrila el futuro ¿cómo la literatura da cuenta del crucial presentismo de nuestra época? La alienación y el desamparo subrayan en el universo de Bellatin esa impresión de crisis que, en relación con la temporalidad (esto es, con los modos de integrar el pasado en el presente y de avizorar el futuro) y como lo destaca Hartmut Rosa (32), prescriben un estado de inmovilidad acelerada que caracteriza las sociedades en las que el frenesí de la innovación apenas puede ocultar que la historia ya no va a ninguna parte (32). Como en los textos de Bellatin, en los cuales se evita la organización narrativa de series causales (hasta casi licuar el relato y hacer de él un espacio indecidible), la crisis es en ellos tanto estética, como afectiva e imaginaria. Porque lo que se dispone en el centro de su creación, lo que se pretende sondear e incluso transmitir es ese elemento que hace entrar en crisis la posibilidad de la experiencia: lo anormal. Volviendo a la línea de pensamiento de Rosa, y retomando en el mismo sentido la idea planteada ya en 1933 por Walter Benjamin en “Experiencia y pobreza”, los episodios de experiencia no faltan en el universo Bellatin, lo que resulta pobre en cambio en su universo es el sentido de la experiencia vivida (Erlebnis) y de la experiencia histórica (Erfahrung), el estatuto mismo de la experiencia en nuestros días. Una experiencia no es cualquier vivencia, ni cualquier encuentro con el mundo: es una elaboración de ese material en la forma de un relato significativo para otros. El ritmo frenético no deja huella en nosotros. La crisis de la experiencia es entonces, en realidad, la constatación del hecho de que una facultad que parecía inherente a la condición humana, la de intercambiar experiencias, se retire (Benjamin 112).

#### 4. La máquina de contar

La siguiente escena ilustra convenientemente lo expuesto. Así vislumbra el propio Bellatin su tarea de escribir en la entrevista realizada por Paula Mónaco Felipe:

Estuve enfermo de escritura, eso me pasó entre Perú y Cuba (1990-1994). Hacía una novela que se llamó *Efecto invernadero*. Tenía *dos mil páginas escritas a máquina* ¡y yo pensaba que todavía me faltaban otras dos mil más! Escribía como loco en esta máquina, una Underwood del año 1915 que le robé a mi abuelo. Es el objeto más antiguo de toda mi vida aunque nunca la cuidé.

*La máquina de escribir expandía*: el primo tenía un primo que tenía una tienda que vendía... no acababa nunca. Era genial porque la gente decía “¡mira este cómo trabaja!”. Cuando pasé a la computadora hubo un cambio que no prosperó: me quedé callado muy rápido; era como pasar de un camino rural a una carretera donde no ves nada.

Cuerpo y escritura aparecen en esta puesta en escena del propio acto de escribir fuertemente imbricados<sup>6</sup>, tanto como lo están los materiales de la textura híbrida de sus trabajos. La escritura (la escritura propia) se vuelve patológica neurosis, no porque evoque un sufrimiento físico, sino por volverse impulso delirante y obsesivo. El escritor-Bellatin parece pagar el costo subjetivo de la invención ante la presencia de una escritura que se le impone como un ejercicio desestabilizante en el cual el creador es víctima de la alocada expansión de sus páginas. “Escribir sin escribir” es la máxima que resume su proyecto poético y que declina de la siguiente manera: “hacer que las palabras, que muchas veces no existen en su forma física, hablen por sí mismas [...] que la literatura demuestre que se encuentra situada un punto más allá que las simples palabras.” (*Obra reunida* 222). En la escena que comenta se instaura a sí mismo frente a un proceso de invención en el cual la expansión desaforada: “[e]scribir para seguir escribiendo, puede ser un resumen de mi afán” (272). opera como enlace entre la alienación de la escritura, la euforia que acompaña el teclear sobre la máquina y el goce que produce la posesión del objeto usurpado. Este espacio de libertad creadora parece asociado, por un lado, al legado de la infancia (la Underwood), y por otro lado, a un trance irracional que reanuda con el gesto vanguardista y su concepción de la literatura como diferencia absoluta. La desaparición de la presencia física de la página y la celeridad del deslizamiento de los dedos sobre la computadora son posteriormente el punto ciego de su imaginación. Sin el estímulo de la digitación mecánica (lo que Bellatin designa como el camino rural de la Underwood), la escritura se desvanece cuando se resume a un desfile de letras en la pantalla de una computadora. Frente a la poquedad de la página virtual, quien escribe siente que pierde la invulnerabilidad que el teclado mecánico le procuraba.

Como la extensión artificial que significa la prótesis, la escritura opera implantando, exagerando, agrandando y retirando. La restitución inspira el mecanismo de funcionamiento de sus textos y los arrastra hacia una misteriosa búsqueda de sentido guiado por lo enfermo, por aquello que falta, porque cuando lo anormal da cauce al espacio de la creación, saca al sujeto del discurso del sentido común, no para permitirle el acceso a ninguna zona estable de (la) verdad, sino para denunciar que la normalidad es una forma de mascarada<sup>7</sup>. En el mismo sentido, la estetización de sus prótesis

6 Sobre el mismo tema, cf. *Lecciones para una liebre muerta*, fragmento 22, en *Obra reunida 2*, p. 35. También *Underwood portátil: modelo 1915*, en *Obra reunida 1*.

7 Esta noción de pérdida sellada en el propio cuerpo es retomada con bastante insistencia por Bellatin en su ficción, pero también contada como experiencia personal en sus entrevistas. Con respecto al uso de sus prótesis comenta lo siguiente en la mencionada entrevista de Paul Mónaco de 2017:

Se creó en mí una dependencia psicológica: no podía salir a la calle sin prótesis.

Después me compré una electrónica que costaba como veinte mil dólares y yo era como Robocop. Era

es una modalidad de subjetivación que, encarnada, invierte lo funcional y lo estético; subvierte lo viejo en lo nuevo.

La exhibición hipertrofiada del cuerpo como centro de la experiencia vital, el expresionismo caricatural y el estado de falta parecen ser la gran certidumbre performativa que su escritura ofrece. Escamoteo informativo, vaciamiento de la experiencia, desalojo de la subjetividad omnisciente, repeticiones de unidades lexicales, son los recursos dominantes de una estética minimalista que aludiendo, eludiendo y retirando instaura a la imagen como modo de representación (Sáenz y Singler 50-51). Ni ciudades, ni tiempos claramente identificados. Tampoco nombres propios. O sí, pero escritos en minúsculas (mario bellatin, william burroughs, sergio pitol, margo glantz, elías canetti, en *Lecciones para una liebre muerta*) o de manera anónima como buscando restarles densidad subjetiva y así cosificarlos.

La identidad como simulacro, el corrimiento de la imagen y el desenfoque narrativo constituyen la base sobre la cual Bellatin lanza en México, en el 2000, su programa de no-escritura de estilo. Su proyecto llamado “Escuela dinámica de escritores” propuso conjugar escritura literaria y práctica artística. Tres años después, el *congreso-happening* que el autor organizó bajo el título de “Dobles de escritores”, planteó la sustitución de cuatro escritores mexicanos: Margo Glantz, Salvador Elizondo, Sergio Pitol y José Agustín, que debían asistir al evento para hablar de su labor literaria y entrar en diálogo con el público presente, por cuatro reemplazantes que ocuparon los lugares de los cuatro autores ausentes. En la misma línea que sus ficciones, la idea consistía en restar densidad subjetiva, en este caso al fulgor irradiante del rostro del autor, a la gravedad de la presencia autoral y a las circunstancias sociales que sostienen su imagen y su figura. Esto es, en poner en estado

---

una mierda, parece que la prótesis solo respondía a mis instintos suicidas porque esta mano (derecha, con prótesis) odia a esta otra mano (izquierda, sin prótesis) y empezó a destrozarla, le quebró un dedo. Además me compré un auto deportivo y casi me mato.

No podía escapar de la prótesis, no podía ir ni al kiosco sin ponérmela. En Cuba quise tirarla al mar pero no lo hice. En la India dije “a la mierda” y la tiré al Ganges para que se fuera con los muertos. Entonces llegó Margo Glantz (escritora y amiga, quien a veces parece madre y por otros siamesa). Me vio y me dijo: “¿Y tú qué? ¿Viniste a pedir limosna?”.

Sin prótesis tuve un retroceso sutil en lo psicológico: la falta hacía ver la falta. Entonces empecé a pensar en la relación entre arte y ortopedia, en cómo los perfectos son iguales en cambio cada defectuoso tiene su propio defecto que no se repite. Encontré la plusvalía de lo único y les pedí a mis amigos artistas que me hicieran piezas: usándolas logré cambiar el punto de vista y ahora casi no las uso, no las voy a usar más. Ya me curé supuestamente de las prótesis.

Más adelante, el periodista alude a las prótesis que Bellatin le muestra:

De un cajón saca los cuatro brazos ortopédicos que le quedan, con los cuales posa en fotografías. Hay un torso de muñeca Barbie que mueve los brazos, lo hizo Gabriela León. Dos ganchos, uno dorado y otro plateado, obras de Aldo Chaparro, que le encantan “porque parecen para colgar macetas”. También un pene plateado que le regaló el argentino Carlos Regazzone y lo entusiasma: “¡Con esta logré asustar a Marilyn Manson! Hacía falta porque él nos asustó por veinte años.

de crisis el valor cultural del autor y de la obra como *unicum*. También, de manera más personal, en posicionarse estratégicamente en el campo literario regional (Regalado López 7). Desaparición y proliferación<sup>8</sup> son operaciones conjuntas y complementarias de un proceso constante de socavamiento de la categoría de identidad en Bellatin; dos gestos evidentes en la performance “Congreso de escritores multiplicados” y en el libro que resultó de ese evento, en el cual Bellatin integra más de dos mil fotografías. Un exceso de imágenes que profana la identidad referencial del *autor* al hacerla estallar iconográficamente en un ámbito académico que históricamente ha sacralizado la figura autoral (365-366).

Ausencia, reemplazo, multiplicación son procedimientos estructurantes de su doble programa artístico de escritura y de performance. Como lo sintetiza Julio Premat, al analizar la vacilación programática de Bellatin en relación con los desplazamientos metonímicos operados entre la mutilación, la pérdida y la carencia en una escritura que se abre al *happening*: “El nudo, inextricable, entre carencia y exceso, entre ausencia y exhibición se recompone y redefine en cada obra del autor” (Premat 286). Entre la falta y lo excesivo, entre el *des-* y el *re-*, así describe Bellatin su relación con la escritura en una entrevista de 2012 publicada en *El País*:

Nunca tengo ninguna idea, ni sobre un libro que esté por escribir ni sobre algún otro asunto en particular. Prefiero dejarme llevar por la escritura para descubrir si una idea sale de allí. En ese momento, soy más un lector que un autor. Sólo después de que existe un determinado volumen de escritura, empiezo el verdadero trabajo: el de des-escribir. Mi trabajo está en el punto entre la des-escritura y la re-escritura.

Sin la voluntad de rehabilitar un realismo de visos mágicos, y aún menos de centrarse en temas políticos, desde una perspectiva metodológica distinta a la que la noción de intertextualidad nos ha habituado, la propuesta literaria de Bellatin brinda un cruce diferente y particular entre la lectura de textos contemporáneos y la práctica de una literatura que performativamente se aferra a su existencia. Siguiendo el camino trazado por escritores como Osvaldo Lamborghini, César Aira, Fernando Vallejo, João Gilberto Noll, Eduardo Lalo, José Liboy Erba, o como anteriormente lo hicieran Severo Sarduy

---

8 Véase al respecto la entrevista que le realiza Pablo De Llano, publicada en el diario *El País* el 20/06/2012, en la cual Bellatin comenta su proyecto “Los cien mil libros de Bellatin” para la Documenta 13 de Kassel: “Esa pared, como todas las demás de la sala y del estudio, estarán cubiertas pronto por enormes estanterías en las que piensa distribuir los cien mil libros de Mario Bellatin, una obra que también presentará en la Documenta. Se trata de otro proyecto a medio camino entre la literatura y el arte conceptual, consistente en la edición de cien libros suyos en un formato mínimo y con una tirada de 1.000 ejemplares cada uno. Los comercializará por su cuenta, sin pasar por las librerías, intercambiándolos directamente con los compradores ‘por un cigarro o por 1.000 pesos, dependiendo de mi estado de ánimo’. De momento ha publicado seis, y calcula que con todo lo que ha escrito durante su carrera ya tiene material para 52. ‘A partir de ahora quiero seguir escribiendo para llegar a 100. Pero igual me muero antes, no importa. Lo importante es que el hecho de que aquí haya 100.000 libros o no haya nada solamente depende de un deseo, y nada objetivo, externo a ti mismo, se puede interponer a ese deseo’”.

o Reinaldo Arenas, Mario Bellatin se sitúa por fuera de las tradiciones triunfantes de lo latinoamericano (Quintero Herencia 17) inscribiendo su escritura en la discusión crítica sobre la transformación del estatuto de la literatura, de su concepto y de los valores a ella asociados. Interroga esta tensión sustancial entre “las instancias del pasado y las líneas de fuga hacia el futuro”, al decir de Sandra Contreras sobre la narrativa del nuevo milenio (6). Integra la tradición de esa literatura que, tomando distancia del modelo tradicional de las Letras, ambiciona la condición abierta, desplegada y receptiva de un arte contemporáneo que expande los límites de lo escribible, lo legible, lo visible. Como lo resume Reinaldo Laddaga al estudiar un corpus de obras latinoamericanas que, publicadas a partir de los años '80, renuncian a la voluntad de ser la suma de un mundo, esta tradición reúne obras concebidas como libros-plataformas en las cuales los narradores crean –según su terminología– espectáculos de realidad intervenidos por la sobre-exposición de la letra escrita, pero también de la imagen, de internet, de la televisión, de la auto-exposición y del travestismo genérico. Son, en opinión de Laddaga, “libros del final del libro, libros de la época en que lo impreso es un medio entre otros de transporte de la palabra escrita” (15); libros que aspiran a la condición de lo instantáneo y de la instantánea, mutantes y en trance, exorbitados, que exponen una palabra escrita no disociada de la sintaxis inherente al fragmento y a las imágenes. Libros entonces, concluyo, a contracorriente y sin patrón, esto es: sin voz plena o forma estable que se los apropie, sin pactos de lectura consolidados. Una variedad de estímulos formales y ejes deformantes ordena los textos de Bellatin: el poema en prosa, la imagen fotográfica que comparte ficcionalmente el espacio textual, la reflexión ensayística atravesada por la representación, el listado (párrafos numerados, máximas) que estructura la narración al tiempo que retiene el avance del relato exponiendo hechos cotidianos, acontecimientos intrascendentes y evocaciones en relatos sin comienzo ni fin determinados. Una miscelánea formal torea la tensión entre el autoplagio, la desmesura de la violencia y la escasez de cordura en sus historias. La inestabilidad proliferante orienta el avance de los relatos y la comunicación establecida entre los diferentes motivos, personajes y fragmentos reescritos de un texto a otro. Todo esto da a la obra de Bellatin un ritmo lento y un aspecto de “work in progress” (Pauls, *Temas lentos* 181) hecho de retazos desenfocados que, puestos al desnudo, erigen una y otra vez la necesidad de reactivar el pacto de lectura.

Bellatin suscribe a un modo de hacer literatura no confiable en tanto experiencia de un presente que no ofrece rasgos estables, en el cual nada es lo que aparenta ser, en el cual la enfermedad se vuelve deseo de existir. La literatura es en Bellatin un espacio excedido y abierto a una acción poética (síntesis de procedimientos constructivos,

caracteres discursivos y contenidos ideológicos) que, tensada entre una escritura de lo aplazado, de lo despojado, y un espacio mediático desde el cual el propio escritor nos invita a observar sus performances de no-autor, hace del desenfoque y de la proliferación un modelo creativo tan crucial como propio.

### **Bibliografía citada**

Aguilar Camín, Héctor. *Latinoamérica en la imaginación*. Monterrey, Consejo para la cultura de Nuevo León, 1999.

Bellatin, Mario. "Mi yo, el filósofo travesti". *Telar*, no. 16, 2016, pp. 9-13.

\_\_\_\_\_. *Obra reunida 1*. México, Alfaguara, 2013.

\_\_\_\_\_. *Obra reunida 2*. México Alfaguara, 2014.

\_\_\_\_\_. *Las dos Fridas*. México, Conaculta/Random House Mondadori, 2008.

\_\_\_\_\_. *El arte de enseñar a escribir*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

\_\_\_\_\_. *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Barcelona, Sudamericana, 2005.

Benjamin, Walter. "Experiencia y Pobreza". *Obras*, libro II, vol. 1, Traducido por Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007, pp. 216-222.

Contreras, Sandra. "Narrativa argentina del presente". *Katatay*, n.º5, vol. 3, 2007, pp. 6-9.

De Llano, Pablo. "Cien mil veces Mario Bellatin". *El País*, 20 Jun 2012, [https://elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340190798\\_287117.html](https://elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340190798_287117.html). Consultado 23 Dec 2021.

Drucaroff, Elsa. "Fantasmas en carne viva: narrativa argentina joven". *Boletín de reseñas bibliográficas del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, no. 9/10, 2006.

Han, Byung-Chul. *La fin des choses. Bouleversements du monde de la vie*. Paris, Actes Sud, 2022.

Hartog, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris, Seuil, 2003.

Keizman, Betina. *El complot fantástico. Cinco aproximaciones*. Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, 2004

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad, ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Buenos Aires, Beatriz Biterbo, 2007.

Lawson, Sophie; Michelle Lecolle y Raymond Michel (eds.). *Liste et effet de liste en littérature*. Paris, Classiques Garnier, 2013.

- Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- Mónaco Felipe, Paula. "Mario Bellatin, Perruno y enfermo de varios males". *El Telégrafo*, 6 Feb 2017, no. 275, <https://paulamonacofelipe.com/mario-bellatin-perruno-y-enfermo-de-varios-males/>. Consultado 23 Dec 2022.
- Moreno, María. "Música". *Página 12*, suplemento *Radar*, 29 Ago 2010, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/6427-1192-2010-08-29.html>. Consultado 15 Nov 2021.
- Nuyts, Tyl. "La dialéctica entre lo uno y lo múltiple. El sufismo de Ibn'Arabi en la narrativa de Mario Bellatin". *Confluencia*, n° 2, vol. 34, 2019, pp. 37-51.
- Pauls, Alan. "El problema Bellatin". *El Interpretador.net*, 2005, <http://www.elinterpretador.net/20AlanPauls-ElProblemaBellatin.html>. Consultado 15 Ene 2022.
- \_\_\_\_\_. "El arte de vivir en arte". *Temas lentos*, Santiago de Chile, Ediciones Diego Portales, 2012.
- Palou, Pedro Ángel. "Perros héroes y la desterritorialización latinoamericana". *Mario Bellatin y las formas de la escritura*, Héctor Jaimes (ed.), Editorial A Contracorriente, 2020, pp. 36-43.
- Palaversich, Diana. "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Arizona State University - Languages and Literatures, n°1, vol.32, 2003, pp. 25-38.
- Premat, Julio. *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires, EDUNTREF, 2017.
- Quintana, Isabel. "Escenografía del horror: cuerpo, violencia, política en la obra de Mario Bellatin". *Revista Iberoamericana*, n°227, vol. LXXV, pp. 487-504, 2009.
- Quintero Herencia, Juan Carlos. "La Escucha del desalojo: paseos y errancias en *Cada vez te despedes mejor* de José Liboy y *Donde* de Eduardo Lalo", *Katatay*, n°6, 2008, pp. 16-24.
- Regalado López, Tomás. "Un Suceso de Escritura: Figuras de autor en el proyecto *Escritores Duplicados*, de Mario Bellatin". *Mario Bellatin y las formas de la escritura*, Héctor Jaimes (ed.), Editorial A Contracorriente, 2020, pp. 355-376.
- Rosa, Hartmut. *Accélération. Une critique sociale du temps*. Paris, La Découverte, 2013.
- Ruffel, Lionel. *Brouhaha: Les mondes du contemporain*. Paris, Éditions Verdier, 2016.
- Sáenz, Inés y Christof Singler. "Marcel Duchamp/Mario Bellatín: trayectos de *El gran vidrio*". *Iberic@I*, n°5, 2014, pp. 49-57.



- Sarlo, Beatriz. *Tiempo presente: notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2001.
- Sibireff, Anne-Marie. "L'excès, un défaut ?". *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n.º 3, vol. 77, 2009, pp. 13-22.
- Schmitter, Gianna. "Construir sentidos en el umbral. El formato texto-foto-amalgama de Mario Bellatin". *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, n.º 1, vol. 5, pp. 19-36, 2017.
- Steiner, George. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Virno, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Walker, Carlos. "Flores, imágenes de la anomalía en Mario Bellatin". *Miradas y saberes de lo monstruoso*, Nora Domínguez et al. (ed.), Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2011, [https://www.academia.edu/17118152/Flores\\_imágenes\\_de\\_la\\_anomal%C3%ADa\\_en\\_Mario\\_Bellatin](https://www.academia.edu/17118152/Flores_imágenes_de_la_anomal%C3%ADa_en_Mario_Bellatin). Consultado 15.12.2021.