

El libro imposible de Mario Bellatin: *un vacío poblado de nada*

*The impossible book by Mario Bellatin: a void
populated by nothing*

Juan Pablo Cuartas

Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Docteur en Langues et Littératures Romanes por la Université de Poitiers y profesor auxiliar de Filología Hispánica (UNLP). Actualmente es curador de los manuscritos de Mario Bellatin en el repositorio Arcas.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-0727-3776>>

Contacto: jpablocuartas@gmail.com
Argentina

Recebido em: 26 de julho de 2022

Aceito em: 03 de agosto de 2022

PALABRAS CLAVE: Bellatin,
Vacío; Crítica; Archivo; Reescritura

Resumen: El proyecto escritural de Mario Bellatin constituye uno de los más complejos e interesantes de la narrativa latinoamericana actual. Con un comienzo a principios de la década del 90 basado en la reducción de sus recursos, dando lugar a una escritura sobria y austera, esta escritura ha evolucionado hasta alcanzar la constante recursividad de la reescritura como práctica, así como la fusión de géneros, la inclusión de fotografías y la elaboración de apócrifos. Este trabajo busca sondear el vacío en la literatura de Bellatin, tanto como noción presente en las reflexiones del autor (Bellatin 2006), como instancia que funciona de límite y condición de posibilidad de sus prácticas escriturales. El vacío en una dimensión de tres caras: el vacío que se desprende de una escritura que tiende a la elisión de elementos, el que ronda toda escritura finalmente publicada en lo que respecta a la racionalidad narrativa, pero también el vacío de aquello que no puede alcanzarse con la palabra.

KEYWORDS: Bellatin; Void;
Critic; Archive; Rewrite

Mario Bellatin's scriptural project is one of the most complex and interesting in current Latin American narrative. Beginning in the early 1990s based on the reduction of its resources, giving rise to a sober and austere writing, this writing has evolved to reach the constant recursion of rewriting as a practice, as well as the fusion of genres, the inclusion of photographs and the elaboration of apocrypha. This work seeks to probe the void in Bellatin's literature, both as a notion present in the author's reflections (Bellatin 2006), as an instance that functions as a limit and condition of possibility of his writing practices. The void in a three-sided dimension: the void that emerges from a writing that tends to elision elements, the one that haunts all finally published writing with regard to narrative rationality, but also the void of that which cannot reach with the word.

“No hemos encontrado nada que falte”
“Si no está aquí, ¿cómo sabes que falta?”
Twin Peaks, The return, parte 3

INTRODUCCIÓN: EL PROBLEMA CON LOS ORÍGENES

Si bien la carrera literaria de Bellatin comienza con *Las mujeres de sal*, su primera novela de 1986, la novedad formal que se identifica con Bellatin coincide con *Efecto invernal* de 1992, que contaba en sus orígenes con cerca de mil o mil quinientas páginas que hoy estarían perdidas (las cifras varían; en algunas entrevistas el autor habla de 500 páginas). El escritor realizó un trabajo de depuración extrema que redujo ese volumen a las modestas 54 páginas con que cuenta la edición de 1992.¹

Con esta novela, Bellatin encuentra una lengua personal, un estilo y formas propias, que hace que un cotejo superficial entre esta novela con *Las mujeres de sal* demuestre una diferencia de naturaleza evidente. *Las mujeres de sal* presenta todavía rasgos que la asemejan más a una novela

1 Existe la posibilidad de echar un vistazo a lo que fue esa novela más extensa gracias a que se conserva un manuscrito cercano a esa etapa escritural. Fue salvaguardado por José Carlos Alvaríño, amigo del escritor. Tiene un ensayo de tapa con una hoja de papel con sello de agua que dice “Calidad Atlas. Industria peruana” doblada en cuatro. La faz que funciona como tapa tiene dibujos: un paraguas, los días de la semana y dos títulos propuestos con un signo de interrogación, hechos con tinta negra; con fibra verde un dibujo de rayas a modo de lluvia y con fibra negra dos teléfonos que parecen no tener relación. Los títulos ensayados son “Y si la belleza corrompe a la muerte” y “Nunca llueve los jueves” y están escritos con una letra que no corresponde a Bellatin ni a Alvaríño. Se publicó tal cual en *Condición de las flores* (2008), con los respectivos datos y fechas sobre su historia y recuperación. En el repositorio *Arcas* pueden revisarse las imágenes de esa versión: http://arcasdev.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/colecciones/collection/bellatin/document/be_PL_NEi_01_001-022.

realista convencional que a cualquiera de las obras posteriores del autor: hay descripciones detalladas de interiores o intromisiones del narrador en la interioridad de un personaje, elementos impensables en la poética que Bellatin proseguirá luego.

A partir del recorte de mil páginas de esta novela, el escritor da con esa escritura neutra, fría, ese registro de un “maniático del encuadre y el delineado” (Pauls 2005), con la que construirá sus siguientes novelas: *Canon perpetuo* (1993), *Salón de belleza* (1994), *Damas chinas* (1995) y *Poeta ciego* (1998). En la década del 2000, en una clara conciencia de tener en su haber una obra personal y consolidada, Bellatin comienza el trabajo de reescritura, reapropiación y el juego con otras disciplinas artísticas. Según el crítico Rafael Lemus:

A partir de *El jardín de la señora Murakami* (2000), comienza la otra vanguardia:

La fusión de géneros, la elaboración de apócrifos, los necios juegos posmodernos. Acotado el mundo y empobrecida la narrativa, la obra de Bellatin va más allá de la literatura: incluye fotos, remeda los ready-mades, se resuelve en un oscuro performance. Oculto bajo sucesivos disfraces, el autor escribe como si pintara o fotografiara. Antes que libros, esboza mecanismos. Desvaría. (Lemus, 2007, s/p).

Para matizar este supuesto “empobrecimiento de la narrativa” notado por Lemus, podemos reformular la situación del siguiente modo: para Bellatin, siempre a partir de los años 2000, escribir es dar cuenta de un universo

narrativo que depende de operaciones donde se recombinan textos ya publicados o se reescriben tramas anteriores. En cada publicación nueva, los relatos ya escritos retornan en función de maniobras que buscan hacer visible la escritura y su movimiento, más que aquello que se relata. Incluso podría decirse que Bellatin ya escribió gran parte de su universo narrativo y que su atención puesta en la escritura como práctica tiende a acercar y unificar las historias relatadas en la década del 90 y del 2000. Pueden revisarse libros como *El palacio*, donde regresa el salón de belleza, ese establecimiento donde se centra su cuarta novela, y “el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar” de *Poeta ciego*, novela de 1998, o también *Lecciones para una liebre muerta*, de 2005, donde directamente yuxtapone fragmentos de esas novelas con escritura nueva, y quizás podamos incluir a su *Obra reunida 1 y 2*, antologías que podrían ser parte del mismo impulso: hacer visible su escritura y la evolución formal de la misma, con el resultado de concentrar su universo narrativo.

Ahora bien, este procedimiento muestra sus propios límites. En el transcurso del año 2018, Bellatin se encontraba escribiendo una obra que incluiría la mayoría de sus libros ya publicados, pero que abandonó parcialmente o por lo menos modificó en gran parte. En ese entonces afirmaba el autor: “Escribo el ‘Libro de Orígenes’, con el universo que ya creé, con personajes de mis más de 30 libros, pero con nuevos detalles, otros puntos de vista. Sería el libro de los libros. Si sale bien, que no va a salir bien, no tendría sentido seguir publicando” (2018a, s/p). En otra entrevista por aquellos días destaca que “la regla es que no me puedo escapar del universo que ya

creé”, en una línea de trabajo que parece ir contra la novedad. “De todas las artes, la novela busca esa novedad; no hay variaciones, algo tan usual en música, dibujo o pintura”, indicó (2018b, s/p). Con la noción de “novedad”, Bellatin se refiere a aquellas novelas cuyo interés se agota en la constitución de un *hápx*, es decir, en la pretensión de constituir un ejemplar único e inédito.² Un hápx, vale recordar, es una palabra o expresión que solo se encuentra documentada una vez en una lengua, un autor o un texto. Bellatin, en cambio, busca variaciones como en música: plantea su escritura como un *canon perpetuo* (recuérdese que se llama canon a la pieza que, de tipo contrapuntístico, se basa en imitar dos o más voces que se encuentran separadas por un intervalo de tiempo). Esto permite entender esa afirmación acerca de ese *Libro de Orígenes*: “Sería el libro de los libros. Si sale bien, que no va a salir bien, no tendría sentido seguir publicando”. Aquí la victoria equivale a la derrota: un libro que contenga *toda* su obra debería incluir todas sus variaciones posibles, incluir en un libro el canon perpetuo de su universo, lo cual reduciría al escritor al silencio y a dejar de publicar. Pero es imposible, de modo que la derrota subsecuente le permite la victoria de seguir escribiendo. Esta imposibilidad se debe al *vacío* constitutivo de

2 Por su parte, Panesi recuerda que Bellatin busca “la producción de lo inédito, del detalle característico, del instante irrecuperable” alejándose de la crítica y su etiqueta de ocasión, o de “la fórmula que aprisiona, inmoviliza y diluye la característica individual” (Panesi, 2022, 49). No obstante, de inmediato nota que estos detalles singulares generan su propia forma de generalidad mediante la repetición que aquí identificamos como *canon*: “La repetición supone una cierta generalidad dentro las profusas variaciones y particularidades de lo narrado, porque lo que se repite vuelve para ser reconocido en el raudal de circunstancias nuevas en las que aparece”. (49).

su propuesta literaria iniciada con *Efecto invernadero*:³ Bellatin no puede escribir un “libro de los libros”, no porque la riqueza enorme y variable de lo ya escrito lo comprometería con una empresa interminable –bien podría pensarse en la posibilidad de cierto libro que contenga una unificación de todos sus libros–, sino porque cualquier intento de este tipo dejaría fuera las posibilidades que abre esa reducción material de su escritura e ideal de su universo imaginario; es decir, quedarían desactivados aquellos posibles no preexistentes que se constituyen *a posteriori*, a partir de nuevas lecturas y de nuevos lectores operando en los vacíos de la escritura bellatiniana.⁴

Es por esto que toda insistencia crítica en la literatura bellatiniana como de palimpsesto es sólo un lado del fenómeno: si es cierto que estamos frente a la “utopía borgesiana de una literatura en transfusión perpetua” (Martinetto, 2012, 32), se debe hacer un señalamiento urgente. La mutación y reescritura constantes son posibles por aquello mismo que pone un límite a esa misma

3 “Parto de la nada, no tengo diálogo, no tengo color, utilizo la forma más elemental de narrar que es la tercera persona, como lo hacían los juglares. Solamente de otra manera podrá aparecer un diálogo, un adjetivo o un lenguaje más amplio, más abierto”. (Bellatin, 1992, 12).

4 En otras palabras, las del epígrafe que encabeza este trabajo, la fuerza de su escritura reside en que no sólo no tenemos lo que nos falta, producto del “escribir sin escribir”, sino que nos falta los contornos del propio saber de la falta. Más claramente lo dice Panesi: “Broma es elidir la palabra “sida” de la imposible alegoría que es *Salón de belleza*, donde todo alude, para el lector, a la enfermedad, sin que la narración jamás se haga cargo de tal suposición (ni la niegue tampoco). En todo caso, la omisión de la elipsis, sin decirnos por qué, oscuramente, sin explicaciones, refuerza el vínculo con lo elidido. (Panesi, 2018, 158).

“utopía”: el vacío, la falta, el silencio de una escritura que trabaja contra su propia potencia de expresión.⁵

En palabras de Didi-Huberman, “lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado” (2012, s/p). Para el esteta francés, esto significa que el archivo ha padecido censuras arbitrarias o inconscientes, destrucciones y agresiones históricas. El horadamiento es material. Pero en nuestro caso, hay un horadamiento que siendo ideal, virtual, sigue siendo real, porque permite justamente la gestación de nuevas posibilidades de creación y de interpretación. El *Libro de Orígenes* hubiera fundado una nueva dirección, una totalización que ofrecería nuevos vacíos y horadamientos, pero al precio de enterrar la diversidad de los previos.

Podría objetarse que no hay tales agujeros en el espacio todavía ideal del “universo Bellatin”, es decir, el hecho de que se refiera a hechos ficticios sería lo que permitiría su mutación y transformación: se diría que lo escrito e imaginado puede cambiar a voluntad del autor para crear nuevas posibilidades. Pero no: incluso el mudable universo ficticio del escritor está ligado fuertemente a su inscripción en una escritura singular que, en

5 La utopía señalada por Martinetto se asemeja mucho a la que alguna vez propuso Barthes. Nos referimos a aquella “utopía social” donde el texto es cruce igualitario de códigos y lenguajes, y donde el recorrido de la lectura siempre es productivo a partir de un lector vaciado que se constituye en conector de los múltiples códigos del texto. Esta “utopía social” lleva a cabo aquello que no se cumple en las relaciones sociales: un espacio de relaciones entre lenguajes donde “ningún lenguaje corta camino al otro, en el que circulan los lenguajes” (Barthes, 1994a, 81). Esa acogedora homogeneidad entre lenguajes se encuentra interrumpida en la escritura bellatiniana por el vacío, por las faltas, los cortes que no pueden atribuirse al texto como “tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1994b, 69), porque el vacío no se presenta como cómplice eslabón del significado.

virtud de su constante referencialidad material, va estrechando el destino de aquel universo a los avatares de las lógicas del archivo, entre el vacío, la falta y los fragmentos.

UN CANON PERPETUO CONTRA LA CURADURÍA CRÍTICA

En una entrevista del año 2006, el autor señala que *Obra reunida* (2005) formaba una suerte de “trilogía final, la trilogía de la despedida” que incluía otros libros: *Lecciones para una liebre muerta*, que también es una suerte de obra reunida pero con los relatos montados en fragmentos yuxtapuestos, y un libro que se estaba preparando en aquellos años que compilaba la escritura crítica que sus libros habían propiciado:

Están la *Obra reunida*, *La liebre muerta*, y, por último, el libro que estoy haciendo ahora en Argentina con unos arqueólogos literarios que han reunido las críticas de mis libros. La idea es agarrarlas y volverlas anónimas, pues así como el crítico se apoderó de mis textos, yo ahora me apodero de sus críticas. Se construye así una especie de collage bastante arbitrario: un fragmento de crítica, otro de ficción, para que se espejee lo que la palabra generó y lo que la palabra dice en sí misma. Entonces, la trilogía está compuesta de la palabra publicada (*Obra reunida*), la palabra archivada (*La liebre muerta*) y lo que la palabra escrita motivó. (Bellatin, 2006b, 18).⁶

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

Lecciones para una liebre muerta (2005), publicada en el mismo año de la primera *Obra reunida*, está compuesta por fragmentos pertenecientes a diversos relatos, la mayoría ya publicados como es el caso de *Poeta ciego* y *Salón de belleza*. El título remite a la acción artística *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, del artista alemán Joseph Beuys, presentada en la Galería Schmela, de Düsseldorf, en 1965. De un modo similar al de Bellatin en su etapa más reciente, el trabajo de Beuys se centra en la recolección de determinados materiales y la contraposición de sus texturas, y diferentes densidades, aspectos cuya presentación es capital en el efecto estético logrado (si bien utiliza oro en alguna de sus exposiciones, la mayor parte de materiales son papel, fieltro, paja, y animales muertos y en ocasiones vivos). Esta es una especie de fuga con la cual tanto Beuys como Bellatin buscarán escapar al “disecado” de las etiquetas críticas o al poder fijador de las galerías y museos. Se puede decir, también, que con *Lecciones para una liebre muerta*, Bellatin nos ofrece un “nomadismo generalizado”: el significado, por medio de la lectura, se muestra como inespecífico a partir de su “designificación y resignificación constante y en proceso, posibilitando la composición de nuevas obras a partir de la reorganización interna de los mismos materiales en el sistema general” (Colares, 2015, 9).

De las partes expuestas en el libro se destacan las de *Salón de belleza*. A diferencia de los fragmentos de *Poeta ciego*, que son una clara recopilación, palabras más palabras menos de aquella novela, los fragmentos de *Salón de belleza* relatan más bien la excavación arqueológica en las circunstancias de producción de aquella novela. Esto sucede, como ya afirmamos, con la

emergencia de un Bellatin curador o archivista que sondea las condiciones de creación de un hipotético significado originario de *Salón de belleza*. Así, a partir del fragmento 183 (todos están numerados) se lee: “Hace algunos años, mientras el autor de *lecciones para una liebre muerta* intentaba redactar su libro *salón de belleza*, empezó a frecuentar su casa un amigo que al mismo tiempo que estudiaba filosofía acostumbraba a travestirse en las noches” (Bellatin, 2005, 107). La mención del “autor” de una obra llamada “salón de belleza” nos coloca como lectores *fuera* de lo relatado en la novela de 1994; antes bien, se nos ofrece una glosa de aquella publicación. Es decir, la introducción del autor, que en otros fragmentos aparecerá incluso con nombre propio y también en minúsculas, “mario bellatin” y del nombre de la novela, son elementos que sabemos o detectamos en la misma realidad en que se produce nuestra lectura, de modo tal que los fragmentos que vinculamos a *Salón de belleza* en *Lecciones para una liebre muerta* no están relacionados a la primera novela como repetición o expansión diegética, sino que hay una reconstrucción creativa que va a merodear tanto por las interpretaciones que suscitó la novela de 1994, como por las ruinas de lo que fueron las circunstancias de su producción, intervención habilitada por la incompletitud de aquellas escrituras como de los vacíos que esta escritura hace emerger.

Finalmente, a la palabra publicada (*Obra reunida*) y la palabra archivada (*La liebre muerta*) le seguía el volumen de “lo que la palabra escrita motivó” para completar la trilogía, pero no fue editado. Sí se publicó un pequeño texto que iba en el mismo sentido, como *parte* de ese otro todo que no llegó.

Se llamó “Kawabata: el abrazo del abismo” y fue una nota a encargo para el suplemento cultural del diario *La Nación* donde el escritor escribe una semblanza sobre el escritor japonés Yasunari Kawabata.⁷ El texto, publicado 12 de abril de 2008, comenzaba así:

¿Qué puede pasar con esa totalidad sospechosamente admitida que la convención crítica llama con resignada etiqueta clasificadora “literatura japonesa”, si alguien decide erigir una cámara de vacío a su alrededor? ¿Qué pasaría si los hilos sentimentales que se crean alrededor de la idea de determinada escritura se deshicieran en el vacío? Quizá sea este el mecanismo retórico que Yasunari Kawabata creó para obligar a una literatura a reescribirse a sí misma. (2008b, s/p).

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

¿Qué puede pasar con esa totalidad sospechosamente admitida que la convención crítica llama con resignada etiqueta clasificadora “literatura latinoamericana”, si alguien decide erigir una cámara de vacío a su alrededor? ¿Qué pasaría si los hilos sentimentales que con flojera nos atan

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

a los cambiantes reflejos de una identidad contingente, en vez de romperse se deshicieran en el vacío(...). (Panesi, 2018, 157).⁸

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

*Querido L: te quería informar que ayer en ADN salió una nota mía sobre kawabata...envié la nota con un pie de página donde decía que había sido hecha con la técnica de copypaste (copyright 2008), pie que no apareció lamentablemente...es que para responderme una serie de preguntas hice ese texto juntando una serie de fragmentos que distintos críticos han hecho sobre mis libros..cambié la palabra bellatin y le puse kawabata, cambié

8 Recupero el texto de su más reciente publicación en *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina* (2018). El texto, sin modificaciones significativas, circulaba en internet al menos desde el año 2005, fruto de una ponencia de Panesi en la presentación de *La escuela del dolor humano de Sechuán* realizada en el MALBA. El crítico argentino ha vuelto a releer este episodio este año en “Las trampas de Mario Bellatin”, publicado en *El taco en la brea*.

el nombre de algunas obras y yastá... salió un artículo estupendo sobre kawabata, impecable en su verosimilitud y certeza cosa que, entre otras cosas, nos demuestra que sólo hay una palabra, que siempre se puede hablar sólo de lo mismo. el texto completo es sólo un melange de panesi, lemus, glantz, schettini, pauls, goldchluck y ollé laprune, quienes -como demuestran los comentarios de la versión electrónica del diario que califican el artículo de brillante y espléndido- han escrito sin saberlo de manera excepcional sobre kawabata. Creo que se trata de una reapropiación así como los críticos se sintieron con el derecho de escribir sobre mis libros así yo recupero las palabras que mis libros generaron, ¿la propuesta queda validada? ..eso me hace recordar al asco que nos causa un pelo suelto y el placer de una cabellera sedosa Mario**. (Bellatin, 2008c, s/p).

Como el escritor mexicano explica en el blog, los críticos hablaban maravillosamente de Kawabata sin saberlo. Y la falta que Bellatin lamenta no es menor: la publicación en el diario dejó de lado una nota al pie que delataba a un Bellatin-curador que aclaraba desde el principio el mecanismo “retórico” utilizado. Esta *addenda* recibe varios nombres de parte del autor, quien duda acerca de cuál es la *etiqueta* correcta: “melange”, “copypaste”, “apropiación”. Esta vacilación se explica porque el escritor se acerca al lenguaje de esos que convierten en objeto de estudio lo que él da para leer: los críticos literarios. El problema es de *jurisdicción*: es decir, la vacilación del escritor al definir o nombrar aquello que entregó al periódico se debe a que se acerca a un lugar de enunciación que le es ajeno, el metatextual, el específico de la crítica (Genette, 1989, 13). Esa nota al pie, a nuestro juicio sabiamente elidida, constituía una anomalía, una agramaticalidad dentro de

las coordenadas de la escritura del mexicano, porque hubiera estabilizado el texto o lo hubiera explicado.

El texto publicado en *La Nación* tuvo dos reescrituras, una publicada en el sitio *Letras Libres* con el título de “El Cardenal y el Tapacaminos” (2013) y otra llamada “Mujeres de pieles infinitas”, borrador inédito domiciliado en la Crigae (UNLP). El primero es una reelaboración del principio desarrollado en *Kawabata: el abrazo del abismo*, pero puesto en obra en la narración: el principio de reapropiación continúa, la estructura de metatextos cautivos es la misma, pero el encuentro entre dos escritores, que es lo que moviliza el proceso de construcción de *Kawabata: el abrazo del abismo* ingresa en el relato, es explicitado en la narración. Es decir, la identificación entre Kawabata y Bellatin del texto publicado en *La Nación* sube a la superficie textual por medio de la comparación de dos especies de aves, el “cardenal” y el “tapacaminos”, que se encuentran para charlar sobre sus vidas pasadas. Las palabras de los otros, de los críticos, que siguen cimentando parte del relato, se añaden además, como “personaje” del relato, es decir, se añade al “crítico literario” (“la crítica”, “los periodistas y estudiosos”) como personaje que estudia en este caso ornitología y tiene como objeto de estudio estas aves y este encuentro inusitado entre ambas (la “Literatura de Aves Románticas”). El relato comienza con la cita de Panesi y estos reemplazos ya realizados: “¿Qué puede pasar con esa totalidad sospechosamente admitida que la convención crítica llama con resignada etiqueta clasificadora Literatura de Aves Románticas, si alguien decide erigir una cámara de vacío en su alrededor?”.

Aquello que emerge con más fuerza, luego del texto dedicado a Kawabata, es la polémica con aquellos que se encargan del metatexto⁹ en el proceso de circulación de un texto:

Si los especialistas de Literatura de Aves Románticas afirman que las aves les son indiferentes entonces me pregunto en qué basan sus profesiones. Me parece lamentable no solo que las instituciones que los albergan – muchas de ellas solventadas con el dinero de nuestros impuestos– hagan caso omiso a una actitud semejante, sino que incluso paguen a una serie de empleados de limpieza para que enceren y pulan de vez en cuando las placas de sus departamentos de estudio donde se lee claramente dirección académica de estudiosos de literatura de aves románticas. (2013, s/p).

El Cardenal y el Tapacamino: un vacío poblado de nada es una suerte de reseña que intenta rescatar la obra imaginaria *El Cardenal y el Tapacamino* de determinados automatismos críticos que escriben bajo la seña de la “Literatura de Aves Románticas”. “Escucho ya las clases de ciertos maestros, escandinavos principalmente, de estudios de Literatura de Aves Románticas, con las caras radiantes por creer haber recobrado un tesoro que pensaban se les había escabullido: el encuentro necesario entre especies distintas e irreconciliables”. La narración tiende al alegato institucional cuando no al ataque de ciertas formas de leer críticas en torno de la “Literatura de Aves

9 Nos referimos, por supuesto, a la metatextualidad como relación crítica. “El tercer tipo de transcendencia textual, que llamo metatextualidad, es la relación -generalmente denominada «comentario»- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo (...). La metatextualidad es por excelencia la relación crítica.” (Genette, 1989, 13).

Románticas”, que establecen su interés en el cruce y comparación entre dos tipos de aves, y dejan de lado el relato acerca de la procedencia de cada ave, que abarca varias reencarnaciones: “aquella parte del libro donde los dos pájaros hablan de sus vidas pasadas, de sus reencarnaciones, de cómo uno de ellos fue un perro egipcio y el otro vivió más de tres eras como una simple piedra ubicada al fondo del mar” (2013, s/p).

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

En el paso a *Mujeres con Pielés Infinitas*¹⁰ las aves desaparecen, pero emerge a la superficie la expresión “rara avis”, etiqueta ya gastada para definir extrañezas literarias o artísticas, y con la cual se ha etiquetado al propio Bellatin. A continuación citamos un fragmento de *El Cardenal y el Tapacaminos: un vacío poblado de nada* consignando en cursiva las variaciones que aparecen en *Mujeres con Pielés Infinitas*:

Los conozco, a estos estudiosos, desde que era joven. Con sus manuales e imposiciones que lo único que lograban era muchas veces destruir a autores que no calzaran con sus intereses. Con aquella pulsión que tuvieron de jóvenes de aprender ornitología (*castellano*) y especializarse en su literatura únicamente por razones que les dictaba el corazón y no el rigor cerebral que debe tener cualquier rama de la ciencia que se respete. Ahora, la idea de que toda aquella escritura se va a transformar en este tipo de encuentros –como sabemos, entre aves de especies distintas e irreconciliables (*va a continuar como ellos propusieron hace cuarenta años –van a poner como una rara avis el libro Mujeres de Pielés Infinitas-*) les debe de haber devuelto el alma al cuerpo (2).

Estas reescrituras, mínimas como son, dejan ver el funcionamiento de la referencialidad de su escritura y del vacío que supone: involucran un tiempo no lineal, partido, porque puede establecerse el curso temporal de los textos, pero es luego de la lectura de “Mujeres de Pielés infinitas”, y del mote crítico “rara avis” en ese relato, que se puede retornar a “El Cardenal y el

10 Debido a la naturaleza inédita del documento, no se consigna sólo el número de página del manuscrito.

Tapacaminos” para percibir que es el relato de dos raras avis, que lo fue desde un principio, o mejor dicho, que *habría de serlo* ya que silenciosa y lentamente fue preparando un sentido que habría de consolidarse en nuestra lectura posterior. Acaso puede objetarse que la “rara avis” podía ser comprendida ya en la lectura de “El Cardenal y el Tapacaminos”, porque en Bellatin “la indeterminación crea condiciones productivas y enriquecedoras de lectura” (Sáenz, 2012, 143), y un lector podría reponer la expresión sin mayor ayuda. Sin embargo, en estos textos se busca la mostración, la referencialidad de la escritura y la emergencia escalonada de posibilidades (el vacío poblado de nada) que sólo se constituyen como tales en otra escritura más, en otro escenario desdoblado, porque lo que está en el meollo del asunto no es el juego cómplice con un lector más o menos entendido, sino la potencialidad de una literatura como “un arte más”¹¹, que se ha fijado ciertos límites, que drena el texto de lecturas o connotaciones calculadas, y que depende de su propia materialidad para generar entendidos propios y específicos. Lejos de ser un mero encono por parte del escritor hacia los críticos lo que moviliza la escritura, el problema es de principio: es la tendencia a tomar la escritura en su referencialidad que colisiona con la estrictamente *metatextual* de los críticos literarios.¹² El conflicto con estos, entonces, está en la naturaleza de

11 “Se trata de orientar a los escritores para que se ubiquen en las fronteras de lo literario para advertir que *el ejercicio de la escritura es un arte más*, y que está sujeto a los movimientos y reglas que se manejan al considerar la experiencia artística como parte de un todo que no se fragmenta en cada una de las prácticas particulares”. (Bellatin, 2006a, 9, el destacado es nuestro).

12 Vittoria Martinetto hace un uso más extensivo de la terminología de Genette que, por supuesto, aquí utilizamos en parte y con determinado sesgo. Si bien podemos estar de acuerdo en que

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

CONCLUSIONES AL VACÍO

Aunque lleva diferentes nombres (silencios, omisiones, elipsis), el vacío no es la mera vacuidad o ausencia de escritura, sino que coincide con la señalización de la contingencia esencial de las presencias o fragmentos, y con la interrupción de los sentidos compartidos. Es la idea de que esta escritura se señala todo el tiempo como resultado parcial de algo mayor no mostrado,

las obras de Bellatin terminan conformando una “escritura de segundo grado” como así lo afirma Martinetto (2012, 17), el uso maximal de los esquemas de Genette termina restando problematización a la literatura del mexicano, o por lo menos, termina dándole un núcleo problemático que monopoliza todo enfoque: la escritura como un único libro que se construye con nuevas obras. No es de extrañar que la propia Martinetto vacile en su postura metatextual al considerar que una nueva lectura crítica de Bellatin resultaría “inútil”, ya que su interpretación ya estaría contenida de antemano en la obra del mexicano. Vacilación similar, recordemos, a la del propio escritor, cuando quiere definir metatextualmente la operación de escritura que realizó en el diario *La Nación*.

perdido, o simplemente desechado, vacío que acecha la seguridad de todo paso o camino en la lectura. Si Bellatin ofrece un manojo de fragmentos (Pauls 2005; Chejfec 2009),¹³ estos son el lado más visible de una silenciosa persecución al vacío del relato. Ahora bien, esto no consiste en apuntar directamente al vacío por medio de una designación que sería siempre infructuosa, sino que consiste en generarlo como un subproducto colateral del ejercicio mismo de una escritura que se desenvuelve por medio de la reducción de su potencia expresiva. Para aclarar este punto, acudo a una cita extensa del propio autor:

“Yo sostengo [...] que los personajes de mis libros escriben desde el silencio, desde la nada, desde la falta –tanto en su acepción de carencia como de infracción–, *donde el lenguaje nunca es demasiado poco*, pues tiene siempre demasiadas posibilidades para expresar lo que se quiere expresar: precisamente aquello que no se puede decir. Hay como una búsqueda constante de escribir sin escribir, de resaltar los vacíos, las omisiones antes que las presencias. Quizá por eso, aquellos narradores busquen, a veces, escribir sin necesidad de utilizar únicamente las palabras para expresarse. [...] Una zona [fronteriza] donde la palabra literatura pierde su sentido – en realidad nunca entendí qué significaba realmente el término literatura–. Los narradores de los libros se concentran entonces en ser un espacio de creación de palabras y de estructuras que las contengan y que además las hagan transmisibles. Esa frontera me parece sumamente interesante

13 Pablo Vergara piensa el vacío como operatoria que lanza un punto de referencia más allá de los márgenes institucionales de la literatura. “La experimentación del vacío ha de entenderse como un “efecto” que se logra echando mano a materiales significantes que, si bien pueden parecer herméticos, no habría que creerlos ilegibles sin más y que bien pueden construir una representación”. (Vergara, 2010, 2).

porque encontrarse en medio de dos vacíos –característica fundamental de toda frontera– suele dar como resultado la superficie propicia para la indagación, los cuestionamientos, sin llevar a la discusión la carga de una retórica determinada que, generalmente, está plagada de una serie de *respuestas que son letales para cualquier creador*. (Bellatin, 2012, 211-212, los destacados son nuestros).

La escritura bellatiniana, desde su segunda novela hasta el presente, se orienta a una reducción de su expresión, de sus atributos varios, para llegar a decir “aquello que no se puede decir”. Esto último, un lugar común en poesía, no consiste en un inefable referencial más allá de la escritura, sino en algo más acá de la escritura, algo acaso conocido por todos, pero cuya formulación lo colocaría en una *doxa* inefectiva, como esas “respuestas” que son letales para cualquier creador. Retomo la cita de Panesi con respecto a la presencia innominada del Sida en *Salón de belleza*:

“Broma es elidir la palabra “sida” de la imposible alegoría que es *Salón de belleza*, donde todo alude, para el lector, a la enfermedad, sin que la narración jamás se haga cargo de tal suposición (ni la niegue tampoco). En todo caso, la omisión de la elipsis, sin decirnos por qué, oscuramente, sin explicaciones, refuerza el vínculo con lo elidido. (2018, 158).

Esta aparente paradoja consiste en nombrar sin utilizar nombres, en presentar sin representar. ¿Qué se dice que no se puede decir en *El Cardenal y el Tapacaminos: un vacío poblado de nada*? El término ausente, vaciado, apunta a una posición ausente, impensable para el autor: colocarse en los

parámetros de una polémica con los críticos literarios. No va a salirse de su escritura, no va a dirigir su escritura para comentar, explicar, dar *repuestas* sobre ella misma. Por medio de la idea de que “el lenguaje nunca es demasiado poco” se asume una elipsis de principio que no obstante termina diciendo, acaso con más fuerza, aquello que no puede decir, es decir, “refuerza el vínculo con lo elidido”. ¿Qué añade la variación “Mujeres de pieles infinitas” como nueva voz a este canon? Por un lado, el mote “rara avis”, que *ahora* resulta ser lo no dicho que organiza la parodia de *El Cardenal y el Tapacamino: un vacío poblado de nada*. Y por otro lado, nos deja con la certeza de que, a no ser que se añada otro escolio, otro comentario, otra voz, a este canon, no sabemos lo que falta en este texto que permanecerá abierto para el futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1994a.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós. 1994b.
- Bellatin, Mario. “Efecto internadero: nuevo estilo en la novela de Mario Bellatin”. En: *El Comercio Cultural*. Lima, 4 de dic. 1992.
- Bellatin, Mario. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Bellatin, Mario (coord.) *El arte de enseñar a escribir*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2006a.
- Bellatin, Mario. “Los nuevos libros de Mario Bellatin”. En: *El Mercurio*. Chile, 2006b.
- Bellatin, Mario. *Condición de las flores*. Buenos Aires: Entropía, 2008a.

- Bellatin, Mario. Kawabata: el abrazo del abismo. En: *La Nación*. 2008b. Disponible en: <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/kawabata-el-abrazo-del-abismo-nid1002472/>>. Acceso el 25 de julio. 2022.
- Bellatin, Mario. La Nación no gana para sustos. En: *Linkillo*. 13 de abril 2008c. Disponible en: <<http://linkillo.blogspot.com/2008/04/la-nacin-no-gana-para-sustos.html>>. Acceso el 25 de julio 2022.
- Bellatin, Mario. “No hay más escritura que la escritura”. Entrevista a Mario Bellatin. En: Ortega, J. & L. Dávila (comp.) *La variante Bellatin. Navegador de lectura de una obra excéntrica*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2012, 207-220.
- Bellatin, Mario. “El Cardenal y el Tapacaminos: un vacío poblado de nada”. *Letras libres*. 2013. Disponible en: <<https://letraslibres.com/revista-espana/el-cardenal-y-el-tapacaminos-un-vacio-poblado-de-nada/>>. Acceso el 25 de julio 2022.
- Bellatin, Mario. “Mantener el no-tiempo y el no-espacio. Una conversación con Inés Sáens”. En: *Revista Fractal*, núm. 72, enero-abril, año XVIII, vol. XIX, 2014a, pp. 99-128 Disponible en <<https://www.mxfractal.org/RevistaFractal72MarioBellatin.html>>. Acceso el 25 de julio 2022.
- Bellatin, Mario: “Las redes sociales son fangosas”. *Perú 21*. 2018a. Disponible en <<https://acortar.link/0B7CXI>>. Acceso el 25 de julio 2022.
- Bellatin, Mario: “El problema de la literatura en Latinoamérica es su repetición”. *Mundo UTREF*. 2018b. Disponible en: <<https://www.untref.edu.ar/mundountref/mario-bellatin- coloquio-literatura-margen>>. Acceso el 25 de julio 2022.
- Chejfec, S. (2009). “Cuadros de una instalación”. *Bazar Americano*, 26. Disponible en: <<http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=223&tabla=resenas &que=Chejfec>>. Acceso el 25 de julio 2022.
- Colares, M. “Una liebre muerta: Mario Bellatin y Joseph Beuys”. En: *III Jornada de Creación y Crítica Literaria*. Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, 2015.

- Didi-Huberman, Georges. “El archivo arde”. En: Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*, Berlin: Kadmos, pp. 7-32. 2012. Traducción de Juan Ennis para uso interno de la cátedra de Filología Hispánica, UNLP.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Lemus, Rafael. “La jornada de la mona y el paciente de Mario Bellatin”. En *Letras libres*. 2007. Disponible en: <<https://www.letraslibres.com/mexico/libros/la-jornada-la-mona-y-el-paciente-mario-bellatin>>. Acceso el 25 de julio 2022.
- Martinetto, Vittoria. “Palimpsestos en el universo Bellatin”. En: Ortega, J. & L. Dávila (comp.) *La variante Bellatin. Navegador de lectura de una obra excéntrica*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2012, 15-34.
- Panesi, Jorge. “Cámara de vacío. La escuela del dolor humano de Sechuán (Mario Bellatin)”. En: *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018. Este texto fue pronunciado en MALBA, en 2005, con la presentación de *La escuela del dolor humano*.
- Panesi, Jorge. “Las trampas de Mario Bellatin”. En: *El taco en la brea*. Año 8, N° 15, diciembre–mayo, 2022, 46-53. Disponible en <<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/11321/15528>>. Acceso el 25 de julio. 2022.
- Pauls, Alan. “El problema Bellatin”. *El interpretador*, 20, 2005, 10-11.
- Sáenz, Inés. Hacer zapping de sí mismo: Bellatin y el yo hipermoderno. En: Ortega, J. & L. Dávila (comp.) *La variante Bellatin. Navegador de lectura de una obra excéntrica*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2012, 135-162.
- Vergara, Pablo. “El vacío como gesto representación y crisis del sentido en la obra de Mario Bellatin”. En: *Revista Laboratorio*, ISSN-e 0718-7467, N°. 2, 2010.