

# La ficción como cuerpo en *Disecado* de Mario Bellatin

Isabel JASINSKI  
*Universidade Federal do Paraná*

## *Resumen*

Mario Bellatin crea un espacio peculiar en su escritura, relacionado a la performance del lenguaje verbal y corporal. La ficción como cuerpo, o el cuerpo como ficción, dan lugar a otros de sí, los fantasmas de Bellatin, como se puede comprobar por la condición del protagonista de *Disecado* (2011). En su concepción de literatura, arte y realidad, ficción y biografía borran sus fronteras, permitiendo el intercambio entre campos de sentido donde no hay límites para la creación. La escritura, prótesis del escritor, corresponde a una marca del cuerpo, como la digital y la imagen, manifestaciones equivalentes a modos de ser en el mundo. Por ello, la escritura de Mario Bellatin es su *ethos*, expresión de una desconexión atenta.

*Palabras clave:* Bellatin, ficción, cuerpo, biografía, escritura.

## *Abstract*

In his writing, Mario Bellatin creates a peculiar space related to the verbal and body performatic language. Fiction as a body or the body as fiction give way to the ghosts of Bellatin, as one can see in the condition of the protagonist of *Disecado* (2011). In their literature design, art and reality, fiction and biography abolish their borders, allowing the exchange among fields of meaning in which there are no limits for the creative act. Writing (the writer's prosthesis), thus, corresponds to a mark of the body, such as the digital and the image, which are manifestations equivalent to the ways of being in the world. Therefore, the writing of Mario Bellatin is his *ethos*, an expression of a careful disconnection.

*Keywords:* Bellatin, fiction, body, biography, writing.

El texto no es una ensoñación, sino una fantasmagoría. El texto no es un registro de nada más que un gesto.  
Daniel Link, *Fantasmas*.

## INTRODUCCIÓN

Para Mario Bellatin no hay fronteras entre ficción y verdad, lo que explica la superposición entre la narrativa y la biografía del autor en sus obras. A pesar de ello, atribuye una condición autónoma a sus textos, justificada por la potencia ficcional de

la escritura. Desde esta perspectiva, en esta reflexión sostenemos que la escritura se manifiesta como lenguaje del cuerpo en la obra de Bellatin, relacionando sus sensaciones, su memoria, sus historias, su perspectiva, su imaginario y sus símbolos, sin obedecer a estructuras predeterminadas de sentido. Por ello, se presenta como gesto, deformación y otras fantasmagorías de la realidad. La ficción y el cuerpo, territorios de creación y experiencia, expresan los afectos del escritor en la escritura, equivalentes a lo que sensibiliza y mueve la acción humana. Los afectos condicionan su pulsión creativa, presubjetiva y preverbal, anterior a la conciencia, a la intención y a la identidad. Estos últimos, a su vez, intervienen en la creación como pacto con el otro y efectúan una “desescritura”, en palabras del escritor.

Por intermedio del proyecto estético propuesto en sus obras, también como personaje de sus textos, Bellatin presenta su universo ficcional con una lógica peculiar, surgido de una tensión creativa, como el autor comenta en “Tiempo de gladiolos” (*Condición de las flores*) :

Trato de estar atento al rumor del texto, a las reglas que pueden derivarse de su esencia, lo dejo desarrollarse para que sea a partir de sus manifestaciones que surjan sus verdaderas posibilidades. Sin embargo, los resultados que surgen de estos momentos de tensión en los que me convierto en autor y lector al mismo tiempo, no me interesan. Lo que me fascina es la tensión en sí misma. Que nunca trato de resolver. Ni de comprender. Porque es profundizando en ella que entiendo que surge la escritura. Y que mis libros nacen. (Bellatin, 2008)

El acto de escribir para Bellatin expresa esa tensión. Le permite construir un mundo que ocupa un espacio de sentido peculiar, porque busca una elaboración multisensorial del texto, cuyo sentido es compuesto por la sensación visual y performática del lenguaje. El escritor habita el lenguaje como su casa, pero la deforma cuando pone abajo sus paredes<sup>1</sup>. En “Los cien mil libros” (Bellatin, 2014), la metáfora destructiva propone esa casa como espacio del cuerpo y de la ficción, relacionado a las acciones literarias de Bellatin. En ese espacio intervenido de su escritura se encuentran, por su condición indecible, la anormalidad física, la sexualidad, la religiosidad, el bestiario o los otros de sí mismo, los fantasmas, las *personas* de Bellatin, escritor, personaje, artista. La escritura se afirma como gesto y afecto que abren espacios de sentido anómalo en la ficción contemporánea de América Latina.

---

<sup>1</sup> En “Los cien mil libros de Mario Bellatin”, el autor relata que piensa elaborar una edición artesanal de cien libros suyos con el tiraje de mil ejemplares de cada uno, en los que no constará el nombre del autor, sólo su huella digital; los cien mil libros serían acomodados en su casa centenaria, después de la destrucción de las paredes para la instalación de estantes: “[Mario Bellatin] redactará cien títulos, / con un tiraje inicial de mil libros cada uno. / Los libros se pondrán a la venta / sólo si existe alguien interesado en poseerlos / son libros que se ofrecen, que no se comercializan / están sólo a disposición / en una suerte de *estado gel del intercambio*. / Este *estado gel de intercambio* puede ser variado / tanto por Mario Bellatin / como por el posible lector / como por las circunstancias / lo único definido en el estado gel del intercambio / es la frase que cada libro llevará en la página segunda: *este libro no es gratuito*. / Mario Bellatin decidió hacerse cargo de estos libros / cuando cumplió cincuenta años / y las paredes de su casa cumplieron / cien. / Le pareció una edad adecuada como para atreverse a derrumbar las paredes con el fin de que / los libros puedan ser acomodados” (Bellatin, 2014: 653- 654).

La identidad es una ficción, como apuntan los personajes Bellatin en muchos de sus textos literarios. En *Disecado*, por ejemplo, el autor se presenta como narrador y personaje, en una disección de sus pulsiones creadoras que es el propio acto de narrar. A través del desdoblamiento del protagonista en Bellatin o *ET* y el fantasma del autor muerto, *¿Mi yo?*, la obra presenta una relación entre realidad y ficción que se propone como “fantasma de la verdad”, según el autor. El diálogo entre los dos atraviesa toda la narrativa, valorando la creación de los “sucesos de escritura”, vinculados al teatro y a la *performance* (como el “Congreso de Dobles” de París), que problematiza la técnica de la narrativa tradicional. Por ello, la acción literaria, la escritura como gesto, se proyecta en espacios dinámicos que reflejan la duplicidad del protagonista. De este modo, la ficción es una extensión del ser Bellatin, lo crea, tanto como él es el creador, “la falta de cuerpo que demuestra lo lleva a escribir un libro detrás del otro” (Bellatin, 2011: 63), dice el protagonista. El fantasma lo fascina, porque es ajeno, no puede comunicarse con el entorno, aunque establezca una relación con la vida.

La exacerbación de sus múltiples *yos* en distintos textos literarios intenta abolir la presencia del autor por saturación, como insinúa en “Escribir sin escribir. Lo raro es ser un escritor raro” (Bellatin, 2014). De modo que lo biográfico aparece como autoficción y simulacro, una marca que pretende destacar el vacío (como sucede alrededor del brazo faltante), para instituirse como hecho comunitario por medio de la escritura y enfatizar su artificialidad. Para ello, recurre a elementos de otras estructuras narrativas en sus acciones literarias, en las que el cuerpo imprime una escritura sin escritura en el espacio, que busca sacar el relieve del escritor y las circunstancias sociales de su producción para volverse un vacío potencial de sentido desreferencializado. La ficción le sirve como una prótesis que, si normalmente pretende esconder su artificialidad, en Bellatin acaba por resaltarla como medio de incisión en lo real, que produce fantasmas.

#### ESCRITURA Y FANTASMAGORÍAS

La posición adoptada por el protagonista en *Disecado*, como en otros textos del autor, sugiere que el arte y la realidad, la ficción y la biografía apagan sus fronteras, favoreciendo el intercambio entre campos de sentido donde no hay límites para la creación. Eso posibilita la consideración del proyecto artístico de Mario Bellatin como ejercicio del sujeto en la contemporaneidad por medio del lenguaje, efectuado por la escisión y la salida de sí, una negación que elabora una expresión “deformada” del discurso histórico o biográfico, una falsificación, un simulacro. Ese sujeto del lenguaje pone en cuestión las determinaciones de la ley y la tradición, porque siente la existencia como pulsión, como afecto, o vector. La ficción le permite poner en evidencia la ambigüedad de la verdad, como sugiere Juan José Saer cuando considera el pensamiento de Borges, en “El concepto de ficción”: “[Borges] no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción” (Saer, 2010: 14). El

carácter no verificable de la ficción posibilita el buceo en la turbulencia de lo real, para el crítico, destacando su complejidad en el momento de borrar las fronteras entre historia y literatura. De la misma forma, Bellatin diseña su proceso de creación en el texto ficcional, frente a un otro que lleva su mismo nombre, alejándose y acercándose a la vez en ese espacio flotante, instaurando la duda (*¿Mi yo?*) sobre la verdad de la conciencia, que se extiende a toda su obra. El fantasma, proyección ficcional del yo, evoca el vacío y la ausencia de sentido, condición de la escritura en la visión de Bellatin. La escritura como prótesis está conectada a la ausencia de cuerpo del fantasma (o de partes del cuerpo en los personajes, o de materialidad en la fotografía, o de historicidad en las *performances*), produce huellas en función de deseos y afectos.

De este modo, consideramos la propuesta de Bellatin como una manifestación del “régimen estético de las artes”, que pone en cuestión la reproducción mimética y la técnica, como lo comprende Jacques Rancière en *A partilha do sensível: estética e política* (2005: 66). El filósofo francés apunta a la condición de escritor como sujeto de lo sensible por medio del lenguaje, por compartir su modo único de expresión literaria que redefine políticas de sensibilidad, relacionado a la problemática arte/vida y a la superación de lo que Rancière llama “modernitarismo” (2012: 41-42). La ficción es una reorganización material de los signos y de las imágenes en las relaciones entre lo que se ve y lo que se habla, entre lo que se hace y lo que se puede hacer. Lo peculiar se vuelve tema artístico e introduce en la literatura líneas de desarreglo, redistribuye papeles, territorios y modos expresivos, polemizando la distribución ya dada de lo sensible: “las vías de la subjetivación política no son las de la identificación imaginaria, sino las de la ‘desincorporación’ literaria” (Rancière, 2005: 60). En el “régimen estético de las artes”, lo anónimo solicita un nuevo modo de contar historias para dar sentido al universo empírico de las acciones ocultas y los objetos banales. No hay, muchas veces, distinción entre realidad y ficción, deshaciendo en consecuencia la correlación entre tema y representación, “aprovechándose de la lectura de los signos sobre los cuerpos de las cosas, de los hombres y de las sociedades” (Rancière, 2005: 50)<sup>2</sup>. Rancière, en cierta medida, apunta al proceso de diseminación de lo dado, que abre a la creación y a la creatividad, donde los cuerpos imprimen sentido a los signos.

La obra de Mario Bellatin presenta una coherencia reconocida por sus críticos, elaborada a través de los textos ficcionales que sostienen su visión del arte, constituidos por la brevedad y por la fragmentación. Conforme entiende Alan Pauls,

Es como si la Obra ya hubiera sido concebida, una obra inmensa, oceánica, sin forma ni límites, y ahora, para escribirla, Bellatin se limitara a volver a ella como a un stock, un archivo, y a elegir, encuadrar, recortar los momentos que después se publicarán en forma de libros. La prodigiosa concisión de la prosa de Bellatin – esa extraña aleación de compactez y porosidad – también viene de ahí, creo: de la relación entre la forma breve y ese fantasma de Obra que los libros, los libritos, parecen citar de manera más o menos alucinatoria. (Pauls, s/f)

---

<sup>2</sup> Las dos citas de Rancière son traducción de la autora de este artículo, a partir de la publicación de la obra en portugués.

La Obra anterior a las obras o anterior a la escritura equivale a una pulsión por escribir como modo de ser en el mundo. Eso le permite una perspectiva no necesariamente ubicada y fija, sino volátil, desubicada, deformada, que Bellatin desarrolla como expresión literaria. Esa visión de la escritura produce fantasmas o, de acuerdo con Daniel Link en *Fantasmas: imaginación y sociedad*, “rebota sin cesar en superficies no siempre planas para producir lo deforme o lo informe” (2009: 10). Los fantasmas atraviesan el imaginario y su potencia reside en su fuerza de desintegración, que no obedece a un límite: “el fantasma es el no-sujeto (y, por eso mismo, político), lo que queda como resto de la clase (o lo que estaba antes de la clase). La clase es el dispositivo de interpelación, el fantasma su resto (tenue facticidad, materialidad intratable más allá de la pertenencia)” (Link, 2009: 12). Aunque Link se refiera a un libro suyo, *Clases: Literatura y disidencia*, publicado en 2005, su reflexión coincide con un tema que Bellatin toca en *La clase muerta* (2011b), en conexión con el espectáculo de Tadeusz Kantor (1975) – como lo hizo con *Lecciones para una liebre muerta* (2005) y el trabajo de Joseph Beuys (“Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta”, 1965), e incluso con *El gran vidrio* (2007) y la obra de Marcel Duchamp (1926).

Además de los dobles de obras, Bellatin produce fantasmas de sí, de otros escritores, como Yukio Mishima (1925-1970), de personajes, como en “Los fantasmas del masajista” (2009). Las obras de Mario Bellatin están llenas de fantasmas, en consonancia con Daniel Link: “eso soy, un resto, eso fui, un resto de cuerpo. Yo no estoy en mí, sino en el brazo perdido que llevo siempre conmigo. Allí creo que se encuentra habitando la verdadera esencia, en el vacío de lo que nunca existió. Quizá es por eso que he vivido siempre en el eco del fantasma faltante”, dice el protagonista de “En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta”, de *Gallinas de madera* (Bellatin, 2013: 109). El cuerpo entra en un estado de decrepitud después del fallecimiento del señor Bernard hasta transformarse en el propio señor Bernard, con lo que Bellatin produce un juego de espejos en celebración del encuentro que tuvo con Alain Robbe-Grillet, según comenta en una entrevista para Lolita Bosh, publicada en *Qué leer* (2013: 65). En un encuentro público con Robbe-Grillet, poco antes de su muerte en 2008, Bellatin le pregunta sobre asuntos expuestos por él en su autobiografía, como si fueran sus propias ideas, jugando con el espejismo, como hizo en “Kawabata: el abrazo del abismo”. En nota dirigida a Daniel Link y publicada en “Moleskine Literario”, aclaraba que

el texto completo es sólo un melange de panesi, lemus, glantz, schettini, pauls, goldchluck y ollá laprune, quienes -como demuestran los comentarios de la versión electrónica del diario que califican el artículo de brillante y espléndido- han escrito sin saberlo de manera 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<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> En <http://www.literaturas.com/v010/sec0805/polemica/polemica.htm>.

La ficción invade el campo legitimador de la crítica sacándola de su lugar, lo que produce incomodidad por la rareza, aun con una técnica conocida por la crítica desde hace mucho, como la reapropiación. La fantasmagoría en Bellatin es la Obra que impulsa a la escritura, aunque se escriba sin lápiz y papel, máquina de escribir o computadora. Por ella, los muertos conviven con los vivos, como en “En el ropero del señor Bernard...”: “la constatación de que el mundo de los muertos y el mundo de los vivos no se tratan de mundos separados, sino experiencias que se comunican entre sí” (Bellatin, 2013: 140-141). Frente a la ausencia de cuerpo no se sabe qué va a pasar, es campo abierto a la ficción, mientras lo ya pasado es el resto intratable.

La fantasmagoría es la potencia indefinida, movimiento más acá o más allá de lo artístico, es nuestra ecología, entiende Daniel Link. “Es el efecto de una afección (el trazo de una ausencia: lo Real que la provocó)” pensado en gestos o en índices (Link, 2009: 55), que hace frente a la cultura como dispositivo ubicado históricamente y amparado en íconos. La escritura para Bellatin equivale a un gesto, así lo defiende el crítico, su “texto no es una ensoñación, sino una fantasmagoría [...] no es un registro de nada más que un gesto” (Link, 2009: 307). La escritura o la fotografía son índices en la obra de Bellatin, son una marca, pero no predeterminan un sentido. Por medio del gesto, redefinen las políticas de sensibilidad que involucran el lenguaje y el cuerpo en procesos de desterritorialización, de contaminación y cambio. Todavía conforme considera Link, “los monstruos, las piedras, los fantasmas, son aquello que no se presta al sistema clasificatorio o aquello que, precisamente por eso, deja sin voz a la Ley” (Link, 2009: 77). Ellos escapan a la clasificación porque son irrepetibles e imprevisibles, indecibles al fin y al cabo, como los fantasmas o los cuerpos raros de la ficción de Mario Bellatin, deformados, excéntricos o extranjeros, animales o fantasmas, que destacan la incapacidad de la Ley para abarcar la complejidad de lo real y aprehender cómo ello afecta al arte.

La palabra es el gesto del cuerpo sorprendido en acción para Barthes, en la lectura de Daniel Link (2009: 56). Tanto la palabra como el gesto, creadores de fantasmagorías, son “efectos de una afección”, por consiguiente de un “afecto”, porque están relacionados al cuerpo. Para dimensionar mejor cómo el afecto produce fantasmagorías, vale considerar que el afecto es independiente de significación y sentido, en la perspectiva de los “teóricos del afecto”, porque corresponde a respuestas autonómicas que ocurren más acá de la conciencia y de la cognición. Por otra parte, de acuerdo con Ruth Leys, investigadora de la Universidad Johns Hopkins, la acción y el comportamiento son determinados por el afecto. La autora de “The Turn to Affect: A Critique” (2011) discurre acerca de los teóricos que piensan sobre el tema de los afectos como fuerzas e intensidades que influyen nuestros pensamientos y juicios, pero son separados de ellos, no poseen las características cognitivas de los procesos mentales más complejos<sup>4</sup>. Sin embargo, Ruth

---

<sup>4</sup> Algunos de estos estudiosos, como el geógrafo Nigel Thrift, el crítico cultural Eric Shouse, el filósofo político y teórico social Brian Massumi y el teórico político William Connolly, entre otros, defienden que los afectos son independientes de las intenciones, porque son intensidades desconectadas de lo subjetivo, eje de significado funcional a la que pertenece la mayoría de las categorías familiares de la

Leys critica ese paradigma, porque considera que propone desagregar el sentido y desconectarlo de las fuerzas ideológicas que lo influyen (Leys, 2011: 472). En su visión, esa perspectiva desconsidera la singularidad que corresponde a modos de ser y actuar distintos en la sociedad, cuyas acciones son también resultado de intenciones, creencias y sentidos construidos. Por su parte, Leys defiende la necesidad de un nuevo paradigma de las emociones que considere el cuerpo en los procesos de subjetividad y cultura (Leys, 2011: 440-441). En esta perspectiva, el cuerpo es considerado productor de sentido, lo que contradice la perspectiva de expresión involuntaria de los afectos, independiente de las intenciones del sujeto.

¿En ese sentido, la escritura puede expresarse como gesto del cuerpo? Sí, es posible comprenderlo así, de manera que el gesto y la palabra responden también a las intensidades del afecto, como lo propone Leys. Sin embargo, ellos metabolizan la intención, produciendo en consecuencia fuerzas de movilidad del sentido hasta producir su ausencia. La palabra ficcional como gesto del cuerpo sorprendido en acción, que articula afectos e intenciones, es determinante para entender la escritura nómada de Mario Bellatin. El afecto proyectado en el fantasma es lo que la obra de Mario Bellatin explora en sus ficciones y acciones literarias, produciendo efectos en sus lectores o espectadores. El afecto es la pulsión literaria, la intención es el pacto. Pulsión y pacto son dos momentos de la creación que Bellatin identifica en su proceso, como lo comentó en conferencia presentada en el Museo Universitario del Chopo, en la Ciudad de México (“Escribir sin escribir”, 04/06/2014). En la pulsión no interfiere la razón, dijo Bellatin, es un flujo por el cual el autor desea poner huellas en lo que escribe. Considera que, cuando escribe todas las mañanas, entra en una cápsula que lo aísla del exterior, le permite crear sin limitaciones. Para él, no hay nada determinado, la creación debe ser flexible, dúctil, maleable, el vacío que eso aparenta puede ejercer su licencia sobre las leyes rigurosas. El pacto, afirmó el autor, lo establece con el otro, buscando las estrategias y maneras de que la escritura se renueve. Es una salida afuera, un trabajo sobre las huellas de la creación y la “desescritura”. El proceso de desescritura se da como edición sobre los textos producidos, como se hace en el cine. Eso le permite cortar y rehacer, como parecen indicar las pequeñas tijeras de los libritos del proyecto “Los cien mil libros de Mario Bellatin” (2014) – además de la huella digital como marca, los periodos son separados por tijeritas o por números.

Esa libertad de creación se asocia a la conciencia de que no tiene nada que decir, lo que produce vacíos con los que transforma constantemente sus obras. A pesar de eso, trata de respetar el pacto con el otro, aunque lo lleva al límite. Son ejemplos de esa práctica, considera el autor, *Damas chinas*, *El libro uruguayo de los muertos* y *Jacobo el*

---

emoción. La distancia entre el afecto y la cognición del sujeto, su capacidad de apreciar una situación u objeto, en esa concepción, hace que la acción y el comportamiento sean atribuciones más del afecto que de la cognición, pues esta tarda en determinar las acciones del sujeto por creencias e intenciones que la condicionan (Leys, 2011: 443). Estudiando la teoría de Brian Massumi, la investigadora concluye que la desconexión entre “ideología” y afecto, en esa concepción, produce una relativa indiferencia en relación al papel de las ideas y creencias en la política, la cultura y el arte, a favor de una referencia “ontológica”, como una de sus consecuencias (Leys, 2011: 451).

*mutante* (en la traducción norteamericana de esa obra, Bellatin contó que tuvo que añadir un prefacio más largo que el libro, donde explicaba que los textos atribuidos a Roth eran inventados, que los datos referentes a la tradición judaica eran imaginarios, que incluyó fotografías sin relación aparente con el texto, que “construyó un monstruo”, *sic*). La Escuela Dinámica de Escritores (EDDE), que condujo de 2001 a 2011, fue resultado del pacto, como lo entiende Bellatin, proponiendo experiencias de índole distinta al tono sociológico de la literatura latinoamericana. La literatura pretende ir más allá del trato conceptual de la palabra, desea sorprender, establecer lo personal como referencia, “nosotros somos mejores que nuestras ideas”, afirmó en la conferencia del Museo del Chopo (2014). La escritura vacía, no rellena el espacio del sentido, eso le permite seguir escribiendo. Ese movimiento se observa también en las acciones del proyecto “Escribir sin escribir”<sup>5</sup> o en la escritura mental del protagonista de “En el ropero del señor Bernard...” y en el fantasma del escritor Mario Bellatin, *¿Mi yo?*. La palabra en la ficción como gesto del cuerpo ausente compone lo que se puede considerar una *aisthesis* textual. La ficción de la escritura o de la acción literaria produce fantasmas de sentido con la palabra, un territorio sensible a los afectos, que además busca provocarlos como nuevas políticas de sensibilidad.

#### CUERPOS, GESTOS Y RESTOS

Escritura es gesto, produce marcas del cuerpo ausente en el lenguaje, mediante afectos e intenciones. Los afectos alimentan la pulsión creativa, el deseo y la potencia del sentido. Pero la creación debe ser maleable a las intenciones, describirse y reinventarse. La escritura enlaza el vacío en Mario Bellatin, porque eso la mueve a seguir, a impulsarse sin límites. La escritura ficcional de la palabra como “gesto del cuerpo sorprendido en acción” es una prótesis que apunta a ese vacío, a la ausencia, al fantasma del brazo que escribe. Es una fantasmagoría y también un resto, residuo,

---

<sup>5</sup> Acciones literarias mencionadas en el texto “Escribir sin escribir” de *Obra reunida 2* (Bellatin, 2014): el Congreso de dobles de París; la acción de *Perros héroes* (la puesta en escena evoca una ficción, la presentación de la obra en el teatro); la adaptación teatral de *Salón de belleza* (la puesta en escena evoca una realidad, el actor que vivió el personaje principal adquirió la misma enfermedad del protagonista); el texto apócrifo de Samuel Beckett; las casas mudas del fotógrafo Jean Marc y la *Metamorfosis* sin la transformación (*Casas para insomnes*); la participación en el congreso de cine y misticismo (presenta la historia de un grupo de personas con defectos físicos, pero en realidad sin defectos físicos, que hace peregrinación a la columna que dejó Luis Buñuel en la película *Simón en el desierto*, en el desierto de Pachuca); sus apariciones en público, jugando con la idea de la presencia y ausencia (presenta diapositivas y grabación casera de la voz, aunque esté presente físicamente, permanece mudo y ausente); intervenciones en el homenaje nacional a Margo Glantz, en la Universidad de Harvard, en Yale, en Buenos Aires. En la conferencia del Museo del Chopo (2014), destacó que esas acciones remiten a preguntas de orden literario, no son performances o happenings. Hasta aquel momento, eran treinta acciones que representaron herramientas para continuar escribiendo. Incluso “Los cien mil libros” es una acción, no un proyecto editorial. Su primera obra, *Mujeres de sal* (1986), también fue una acción literaria que se propuso como acto iniciático, dijo, torciendo el orden natural de las cosas. Para editarla, creó un evento acerca de una obra que no estaba publicada, creando un escritor que todavía no existía, llamó la atención de la prensa y movió la pasividad literaria en la Lima de los años 80.

huella de lo que puede haber sido. Aunque Bellatin afirme que no tiene nada que decir, su proyecto literario desafía la política de sensibilidad instituida y sus dispositivos de control. Eso porque la acción literaria – el cuerpo como ficción – y la escritura – el flujo creativo pulsión/pacto, la ficción como cuerpo –, son el gesto que conecta la palabra con la performance del imaginario, arte de lo no construido, como plantea Daniel Link.

[...] el discurso propone fantasmagorías que, en algunos casos, se adoptan como si existieran, y en ese como si, que es una manera de citar lo performativo de lo imaginario, se cifra todo su secreto (su pequeño secreto, habría que decir, porque es tan evidente que de eso se trata, que hasta los niños asocian imaginación y performatividad: “dale que yo era...”). Lo imaginario, entonces (la fantasmagoría del arte, si queda así más claro), es una performance de aquello que jamás será posible oír o ver (percibir o experimentar) más allá de la palabra. Lo imaginario en su estado más puro nos arrastra a una versión de la literatura como el arte de lo no construido, en vez de la opción (mucho más banal) de la literatura como arte de lo preconstruido. (Link, 2009: 42)

El protagonista de “En el ropero del señor Bernard...” practica esa forma de arte, cuando se afirma escritor de obras en el pensamiento, nunca escritas, propone el dilema de esa creación que no se materializa más que en la imaginación y el deseo. La escritura se vuelve potencia del imaginario en su inmaterialidad, abriendo dimensiones del sentido que Bellatin explora en la ficción. Esa expresión es personal porque está relacionada al cuerpo, su escritura es una extensión, un simulacro del cuerpo ausente. Ella no se subordina a lo preconstruido, busca la desconstrucción, se describe en el momento del pacto, bajo las tijeras de la intención. Se vacía para producir nueva pulsión, o sea, es una escritura que no cesa. Raúl Antelo propone una reflexión interesante a ese respecto, en la que distingue el espíritu del espectro, un resto fantasmal, la diseminación del lugar en el espacio, que produce una falta, pero no llega a ser una potencia :

El espíritu no es la cosa, no es el cuerpo. En cuanto desconstrucción del espíritu, el espectro, sin embargo, que no es potencia, ni virtualidad; es al contrario un espacio sin lugar, una *khôra* donde se aclara el motivo por el cual la política no puede coincidir de verdad con lo existente. El espectro solamente es concebible como el retorno fantasmal (*revenant*) de una realidad invertida, dislocada y, finalmente, postulada como falta, de tal suerte que “la *spectralité* ne serait pas plus un accident de l'esprit que du Geist, de la chose et du mot”. De este modo, el espectro no es ni interior ni exterior y por eso mismo solo puede ser visto como una figura (¿una triste figura?) que, venida de un no-lugar, solo puede presentarse a nuestros ojos, amorfa e irrepresentable, en cuanto trauma, algo así como “El espectro del sex-appeal” (1934) de Dalí. El espíritu no cae en el tiempo, como dice Hegel; el espíritu es esencialmente temporalización y, en ese sentido, el espectro es diferimiento de la temporalización en la temporalización. Por tanto, *nulla est redemptio*: la desconstrucción de la política del espíritu no redime de *per se*, pero disemina los espectros y, por eso, merece ser considerada una auténtica hantología. (Antelo, 2013: 15)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> El fragmento de Antelo mencionado fue traducido por la autora de este artículo, a partir del texto en portugués.

Antelo relaciona el espectro a la *kehôra*, vacío de significancia, el tercer género, como lo entiende Derrida. Eso diferencia su espectro del fantasma de Link, mencionado anteriormente, que conecta al imaginario como potencia. Sin embargo, ellos coinciden en la condición presubjetiva del espectro/fantasma y, en ella, con el afecto de Ruth Leys y la intensidad que impulsa el gesto. El espectro presenta un desafío tanto al régimen ético de las imágenes como al régimen poético de las artes, de acuerdo con Jacques Rancière. Su aparición como trauma es resultado del afecto, es una marca corporal, un resto de lo humano, para el cual no hay redención justo porque lo existente no cesa, es “diferimiento de la temporalización en la temporalización”. Ese proceso demanda un “saber del trato” que corresponde a una “hantología”, término concebido por Derrida en *Spectres de Marx* como un momento de “simetría asimétrica”, sin interpretar lo formado, “se pregunta por la presencia efectiva del espectro, por la extremidad del extremo, por el agotamiento fundante de un saber esquivo” (Antelo, 1995: 159-160). La “hantología” como método actúa sobre los despojos de lo hecho, síntoma de la imposibilidad de representar, porque el espectro es inaprehensible e indecible. Eso abre el vacío para la creación en el arte de la escritura, interviene como gesto político de lo que está por hacerse, que no coincide con lo existente ni con lo preconstruido.

La escritura, prótesis del escritor e instrumento de relación, imprime una marca en el lenguaje. En ese sentido, su artificialidad apunta al trauma del cuerpo como resto, que no posee unidad. La huella digital configura esa marca en “Los cien mil libros”, insinuando que la identidad del nombre es una ficción, porque es índice de una ausencia, satirizada por el personaje Bellatin y sus fantasmas en los textos ficcionales, como también por la artificialidad de la palabra metaficcional. La escritura, la fotografía o la huella digital, como también la proyección holográfica de *¿Mi yo?*, presentan gestos del cuerpo deconstruido. Frente a ello, vida y muerte ocupan el mismo espacio sin lugar produciendo fantasmagorías. La escritura como gesto de Mario Bellatin postula una condición ética y política, además de estética.

Mientras yo me encontraba tendido en mi cama, noté al autor Mario Bellatin sentado en uno de los bordes. Desde el primer momento advertí que aquella especie de persona aparecida de la nada, que se había instalado a mi costado, me hablaba sin cesar. Era como si yo recién hubiera advertido su existencia en medio de un extraño monólogo que hubiese comenzado el autor desde tiempo atrás. (Bellatin, 2011a: 12)

Espacio-tiempo desubicado, resto y vacío, la relación entre el protagonista y el fantasma del autor en *Diseñado* (que se duplica a su vez en las figuras del narrador, el personaje y el escritor muerto en *Biografía ilustrada de Mishima*, 2009) se desmiembra en proyecciones de una subjetividad que no tiene lugar fijo, pero que reflexiona acerca de sus espectros: “era imposible que aquel anciano pudiera ser experimentado por el otro como una persona cualquiera” (Bellatin, 2011a: 30). El fantasma de autor, anciano, es considerado una especie de persona que no se confunde con uno cualquiera, lo que destaca su diferimiento, acrecentado por una tercera personificación del escritor que se presenta en la narrativa, llamada *ET* después de haber ingresado en la religión sufi. *ET*

busca en la religión una respuesta para sus dudas literarias, como la relación entre el creador y su obra, cuya epifanía admite la existencia de espacios paralelos, alternativos y contemporáneos, deliberadamente buscados por la ficción: “era como si a pesar de estar sentado frente a mí, hubiese permanecido todo el tiempo – o al menos desde el instante en que advertí que se encontraba sentado en mi cama – en otra dimensión” (Bellatin, 2011a: 46). El fantasma es ajeno, gesto a veces sin voz y manifestación del afecto que no tiene materialidad más que en su entonación. El fantasma es el archivo, la Obra y el imaginario ficcionalizados que afectan la escritura y no cesan de hacerse. Gesto y resto del cuerpo que se presentan como ficción y vacío.

La ficción adquiere un carácter profético en su potencia creadora, “la realidad es un pálido reflejo de cualquier acto creativo” (Bellatin, 2011a: 18). De esta manera, la escritura de Bellatin cuestiona la representación, produciendo la desreferencialización fantasmal cuando afloja la oposición arte/vida o ficción/cuerpo, que define tradicionalmente espacios diferenciados y excluyentes. Lo demuestra el episodio de la contaminación del escritor con la enfermedad que sufre el protagonista de *Salón de Belleza* en el momento que mantiene relación con el actor que hizo el personaje de la obra en el teatro (Bellatin, 2011a: 17). Tales dimensiones paralelas son accesibles por la ficción, pero también por el sueño, el sexo, la religión, simbolizadas por los espejos rotos, por la muñeca rusa que se esparce en sus múltiples formas, por la androginia del ser que aparece para *¿Mi yo?*. Se puede considerar, desde esta perspectiva, también a Bellatin como espejo de palabras del escritor travesti que inspiró la elaboración de *Salón de Belleza*, de acuerdo con el narrador de *Disecado*. O aún la repetición de fragmentos y comentarios de otros textos suyos, como *Perros héroes*, *Lecciones para una liebre muerta*, *Flores*, entre otros. Todos ellos fantasmas, gestos y restos de una escritura que indica la ausencia de sentido y de realidad.

La duplicación que encontramos en los personajes Bellatin de *Disecado* corresponde a una exploración ficcional del afecto como pulsión, por un lado, que necesita de la ausencia de límites para la creación; y del pacto, en el otro extremo, como afirma el autor en la obra. Esa propuesta disloca cuerpo y ficción de sus lugares por medio de la técnica narrativa, que principia con el desdoblamiento del protagonista Bellatin en el escritor Bellatin ficcional vivo, *ET*, y muerto, viejo, fantasmal, *¿Mi yo?*. Por otra parte, esa tensión se manifiesta también por la relación que la ficción establece con el teatro y la *performance*, teorizada por Reinaldo Ladagga en *Espectáculos de realidad* (2007), quien enfatiza la escritura de Bellatin como una “intimidad mediada” que resulta de la diseminación electrónica de textos e imágenes de los *websites* y los juegos virtuales (Ladagga, 2007: 143). Esa intimidad no se establece como una totalidad integrada, sino como una red de centros más o menos coordinados, como resultado de una proliferación de interfaces digitales que presenta una “matriz biotecnológica crecientemente densa” (Ladagga, 2007: 148). A parte la especificidad de la reflexión de Ladagga, importa considerar las relaciones bastante evidentes entre la ficción, el cuerpo y los otros lenguajes artísticos que Bellatin apunta en su obra, que se presentan también como gesto y fantasmagoría. En ello se encuentra el sentido de lo que *¿Mi yo?* llama “Sucesos de Escritura” o “todos aquellos

actos que consistieron en escribir sin utilizar los métodos clásicos de escritura como, por ejemplo, las palabras” (Bellatin, 2011a: 19). Son muchas y variadas las experiencias realizadas por el escritor fantasma, como Bellatin apunta en otras ocasiones, que tienen relación con la producción artística del autor, conforme comentamos anteriormente, como el “Congreso de Dobles de la Escritura Mexicana” en París, la “Escuela Dinámica de Escritores”, el simulacro de una puesta en escena, llamamos “acción literaria”, de *Perros héroes* en una iglesia católica del siglo XVI del Claustro de Sor Juana en la Ciudad de México. Todas ellas destacaron en alguna medida el vacío, que está relacionado a lo que Bellatin entiende por escritura.

Las primeras palabras de las cuales capté algún sentido más o menos preciso, fueron las que pronunció para referirse a la detección temprana de una necesidad constante de escribir sin escribir. De una urgencia por resaltar en sus textos los vacíos y las omisiones antes que las presencias habituales. Quizá por eso buscó, desde sus primeras obras, lograr una forma de redacción que de algún modo escapara a las estructuras narrativas en el sentido tradicional. Para *¿Mi Yo?* escribir fue desde el comienzo un simple recurso para ejercer, de manera un tanto hueca, el mecanismo de la creación. (Bellatin, 2011a: 14, 15)

“Escribir para continuar escribiendo” es la pulsión que reúne a los personajes Bellatin en *Disecado*, pero también la que borra la frontera entre ficción y cuerpo: escribir es como respirar o comer, es una necesidad física del afecto. Para eso, la escritura se vuelve instrumento de acción que genera ficcionalidad, artificialidad. La escritura como instrumento de incisión no se limita a las palabras impresas, ella se proyecta en el espacio por intermedio de la palabra como gesto del cuerpo, diseminando los modos de significación en espectros, de manera que para *ET* el único lugar de la existencia verdadera se podía hallar en el medio del escenario (Bellatin, 2011a: 31). Por eso, el escritor busca elementos que propicien la percepción de dimensiones paralelas de existencia, como el acuario de *Salón de belleza*, la hoja de papel vieja y arrugada que encontraba flotando alrededor de su cama en el lugar del fantasma de Mario Bellatin, o los medios de transporte subterráneo, que equivalen a “imaginar que se hallaba en cualquier otro lugar menos en el que se encontraba ubicado” (Bellatin, 2011a: 39). Además, el alejamiento de su ciudad natal, en ese caso, le permite una libertad de apropiación del lugar y de la identidad que llevan asociados por lo menos dos ámbitos diferenciados de existencia, la del habitante y la del explorador, que a su vez abre una infinitud de modos de relación con el otro en el espacio de vida que es el arte.

Los múltiples procesos de duplicación que pueden ser identificados en *Disecado* apuntan a un vaciamiento del sentido de verdad que está relacionado al recurso de la desreferencialización de los procedimientos de verosimilitud. Por ello, lo que parece obvio deja de serlo, como la correspondencia biográfica entre Bellatin autor, protagonista, *ET* y *¿Mi Yo?*. La pérdida de memoria del personaje escritor es proporcional al avance de la enfermedad que lo libera de la culpa de escribir (*visi*) y que lo lleva a la muerte, por la que “se encontró inmerso de manera repentina en una suerte de vacío, donde nada que proviniera del exterior era capaz de producirle el

menor estímulo” (Bellatin, 2011a: 37). Ese lugar de habla produce el gesto como resto que nos escapa a la comprensión, porque es irrepresentable, indiscernible, así como el fantasma. No es gratuito que el autor sitúe ahí el móvil de la narración en *Disecado*, una posibilidad de la que sólo se puede hablar ficcionalmente, expresión de una desconexión atenta.

## CONCLUSIÓN

Los fantasmas del escritor en *Disecado* son el umbral del sentido donde el cuerpo se abandona a la diseminación y el vacío, produciendo restos dúctiles a la pulsión creativa. Esos síntomas del afecto, gestos fantasmales del cuerpo ausente, imprimen marcas en el lenguaje por medio de la escritura, expresada en la ficción de Mario Bellatin como prótesis que manifiesta el vacío, la desconexión de causa/efecto y las múltiples dimensiones de la realidad. Contrario al sujeto-legislador, el escritor practica a la vez el reconocimiento del fantasma como potencia y desconocimiento de sí como verdad, que propone el cuerpo como ficción y la ficción como cuerpo, disecado por la escritura, ella misma “gesto del cuerpo sorprendido en acción”, fantasma.

En la relación con el mundo a través de la escritura y el proceso pulsión/pacto, los escritores fantasmales de Bellatin son marcas de sentido y vacío que proyectan múltiples dimensiones de realidad en el lenguaje ficcional. Con eso, constituyen la ficción como gesto del cuerpo sin cuerpo o escritura sin escritura en el espacio de las artes, práctica desterritorializada en relación con la tradición literaria.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTELO, RAÚL (1995): “O espectro da pupila”, en Girondo, Oliverio: *A pupila do zero*, trad. Régis R. Bonvicino, São Paulo: Iluminuras, pp. 151-162.
- ANTELO, RAÚL (2013): *Morte, mudança, loucura. Seminário Corpos Diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo*, Universidade Estadual do Rio de Janeiro/UERJ, 21 de outubro de 2013, mimeo.
- BELLATIN, MARIO (2005a): *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona: Anagrama.
- BELLATIN, MARIO (2007): *El gran vidrio*, Barcelona: Anagrama.
- BELLATIN, MARIO (2008): *Condición de las flores*, Buenos Aires: Entropía.
- BELLATIN, MARIO (2008): “Kawabata: el abrazo del abismo”, ADN Cultura, *La nación*, Buenos Aires, 12 de abril, <http://www.lanacion.com.ar/1002472-kawabata-el-abrazo-del-abismo>.
- BELLATIN, MARIO (2009): *Biografía ilustrada de Mishima*, Buenos Aires: Entropía.
- BELLATIN, MARIO (2011a): *Disecado*, México D.F.: Sexto Piso.

- BELLATIN, MARIO (2011b): *La clase muerta*, México: Alfaguara.
- BELLATIN, MARIO (2013): *Gallinas de madera*, Madrid: Sexto Piso.
- BELLATIN, MARIO (2014): *Obra reunida 2*, México DF: Alfaguara.
- BOSH, LOLITA (2013): “Mario Bellatin: aquí el texto; allí, la realidad”, *Qué leer*, año XVIII, n. 190, pp. 62-65.
- LADDAGA, REINALDO (2007): “Teatros y escuelas”, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 129-151.
- LEYS, RUTH (2011): “The Turn to Affect: A Critique”, *Critical Inquiry*, vol. 37, n. 3, The University of Chicago Press, pp. 434-472.
- LINK, DANIEL (2009): *Fantasma: imaginación y sociedad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- PAULS, ALAN (s/f): “El problema Bellatin”, *El coloquio de los perros*, extraído el 22 de junio de 2012: <http://www.elcoloquiodelosperrros.net/numerobellatin/beindi.html>.
- RANCIÈRE, JACQUES (2005): *A partilha do sensível: estética e política*, São Paulo: Editora 34.
- SAER, JUAN JOSÉ (2010): “El concepto de ficción”, *El concepto de ficción*, 2 ed., Buenos Aires: Seix Barral, pp. 09-29.