

Simposio Internacional
Imágenes y realismos en América Latina
Leiden, 29 de setiembre al 1 de octubre de 2011

Lecciones de realismo para una liebre muerta
(sobre la obra de Mario Bellatin)

Graciela Goldchluk
Universidad Nacional de La Plata

Partimos de la convicción de que la obra de Mario Bellatin tiene algo que decirnos sobre el estado actual de la literatura, y aventuramos que para ello recoge la herencia de lo que el realismo tiene para decirnos.

Primera proposición: La apelación al realismo, o a sus enseñanzas, en la obra de Mario Bellatin, se presenta como una estrategia para disipar malentendidos que frente a la singularidad de un proyecto literario, lo empujan hacia afuera de la literatura para ubicarlo en un terreno artístico que Bellatin explora pero que, como el escritor de *Stalker*,¹ sólo visita en tanto escritor.

Hay en esta afirmación dos cuestiones que nos interesa proponer: por un lado señalamos que no nos referimos al realismo como efecto de representación sino a sus enseñanzas, sus “lecciones”. Por el otro notamos un malentendido por parte de algunos críticos que califican a Bellatin como “artista” en oposición a “escritor” (Pauls 2005).² Según esta tendencia, la singularidad de Bellatin resulta tal que no sería pertinente ponerlo en diálogo con la tradición literaria, lo que opera la paradoja del elogio moderno (la singularidad entendida como “originalidad”) que deja al elogiado fuera de campo y a los elogiantes practicando su oficio.

Sin duda Bellatin participa de un tipo de movimientos artístico-culturales tanto como científico-tecnológicos que Laddaga (2006) caracteriza como “constructivistas”, “colaborativos” y generadores de “ecosistemas culturales”, pero mi apreciación es que en su caso lo que hay es un diálogo distanciado con estos movimientos, en tanto su proyecto se diferencia de otros a partir del lugar de su inscripción, que es siempre literario. Por lo tanto, no nos interesa desmentir la relación que efectivamente tienen las “acciones literarias” de Bellatin con otras manifestaciones artísticas, sino que nos importa ver qué le dicen a la literatura. Como un artista conceptual del arte literario,

¹ Me refiero, por supuesto, al film de Tarkowsky y al personaje llamado “el escritor”, que visita “la zona”.

² Pauls comienza “Me cuesta imaginar a Mario Bellatin como un escritor”, y durante el desarrollo que habla de los envíos entre imagen y palabra intercala un paréntesis en el que afirma que “la irrupción del presente como régimen dominante [tal vez] funcione como un corte, uno de los puntos de inflexión que disparan a su autor y su práctica en direcciones ‘no literarias’.”

Bellatin sabe que la literatura es también lo que se piensa de ella, y más que eso, lo que se espera que sea. Podemos recorrer en este sentido todas sus intervenciones, desde el Congreso de dobles de escritores hasta una “Performance” presentada en 2008 en el Filba (Festival Internacional de Literatura Buenos Aires), que consistió en leer un texto de pie, previo acto de sellar y repartir fotocopias intervenidas a mano.³ Cuando se espera escritores, se presentan sus clones; cuando se espera una actuación, el autor lee afirmando que si está de pie, es performance.

El más reciente de estos proyectos, porque está sucediendo y se presentará en la feria de arte Documenta 13 de Kassel es el de "Los cien mil libros de Bellatin": cien títulos publicados en pequeño formato de los que se imprimen mil ejemplares, cada uno numerado con un sello y con la huella digital del autor. Estos libros irán llenando contenedores-dispensadores ubicados en la casa que el escritor habita en colonia Juárez, México, y materializan –según declaraciones del autor– la medida del tiempo que le queda por vivir. Se los puede conseguir en el parque México los días que se anuncian en Facebook o en las presentaciones de los muchos lugares a los que es invitado Bellatin.⁴

La noción de obra entra en juego en esta acción a través de la cual Bellatin parece poner en práctica su postulado de “escribir sin escribir” y lo hace, una vez más, escribiendo. Es una falta lo que produce la inscripción de la obra: los libros no tienen número de serie (aunque se publican en forma sucesiva, no están señalados como el primero, segundo, etc.); de este modo, no queda más alternativa que tratarlos como a

³ Bellatin (2004) cuenta la experiencia del Congreso de dobles en fragmentos que aquí reunimos: “El interés por saber hasta qué punto los textos pueden existir sin la presencia del autor creo que fue el origen del *Congreso de dobles de escritores* que organicé el año pasado (...) Para lograrlo organicé un evento donde no iban a estar presentes los escritores convocados sino sus dobles, es decir gente común entrenada por los mismos autores para repetir diez temas inéditos. Para la experiencia elegí a Margo Glantz, Sergio Pitlor, Salvador Elizondo y José Agustín. En un comienzo pensé también en otros escritores, de diferentes generaciones, pero advertí que mientras más jóvenes eran los convocados menos entendían o eran capaces de involucrarse en un proyecto de este tipo (...) En París se dispuso de una sala de arte, de cuatro pequeñas mesas y una serie de grandes carteles donde se graficaban las cientos de fotografías tomadas durante el proceso de clonación de los escritores. El público contaba con un menú compuesto por los diez temas elegidos, y la única forma de escuchar estos temas era preguntándoselos a los dobles de manera personal. (...) De la experiencia queda un libro que muestra íntegro el proceso de entrenamiento, así como un video que ilustra la experiencia llevada a cabo en la sala. Aún ahora, cuando miro el video de vez en cuando, me pregunto cómo es posible que se haya realizado un proyecto de este orden, que involucró a tantas personas”. En cuanto al Festival de Buenos Aires de 2008, la presencia del Bellatin fue sumamente austera. Las fotocopias reproducían la fotografía de una mortaja de papel nombrada en *Los fantasmas del masajista*, texto que Bellatin leyó de pie frente a una mesa blanca, sin interrupciones ni comentarios. Cada hoja había sido intervenida con estrellitas de papel autoadhesivas y con trazos a modo de dibujos, realizados en reunión de amigos, de modo que cada asistente tendría algo del escritor (una copia de una foto, un sello, un trazo) y a la vez se trataría de una presencia fugaz, de segundo grado (el sello, el trazo que acaso fuera del escritor y acaso no, la copia).

⁴ Que el proyecto sea presentado en una feria de arte contemporáneo nos habla de la concepción general de las artes, incluyendo la literatura; pero hay una diferencia significativa entre considerar el cambio general de una forma de sensibilidad artística que se interesa por la literatura, y considerar un proyecto literario desde el punto de vista de su diálogo con las otras artes. El adjetivo acecha y es portador de un deseo de territorialización. Si la literatura de Bellatin es “performática”, como alguna vez otras fueron “femeninas” o “chicanas” o “latinoamericanas”, la revuelta puede ser llevada a cabo en una suerte de *zona de exclusión* que deje intactas las prácticas habituales de los que aplauden.

documentos de un archivo que promete ser la obra completa en tanto es la escritura que abarcará el período de una vida. Sabemos que es una ficción, pero en tanto ficción crea una realidad sustentable. Estos objetos, más que capítulos de un libro publicado por entregas, evocan los propios manuscritos de autor: objeto fetiche signado con la huella digital, cada libro es único y a su vez parte de un conjunto que se reconfigura con cada nuevo documento incorporado. Esta lección termina entonces con una pregunta que no es la tan repetida sobre el futuro del libro en tiempos de Internet, sino la que ya no oímos sobre el presente del libro de literatura como pieza de museo y rareza de coleccionista. Para lo que no sirve el actual formato del libro inserto en el sistema de producción y distribución habitual es para el crecimiento de una obra y el interés de un público lector. En ese contexto, Bellatin no desestima el uso de la tecnología, más bien se muestra como un entusiasta que vuelve a mirar y experimentar con las diferentes fases del desarrollo tecnológico: utiliza Facebook como campo de pruebas y escribe en su Iphone, además de seguir los blogs de varios de sus amigos, entre ellos los de Iván Thays y Daniel Link. Con Los cien mil libros de Bellatin, nuestro escritor se convierte en un cyborg de papel: estampilla pegada para el nombre del proyecto, imprentilla portátil con el título, almohadilla para imprimir la huella digital, sello móvil para numerar los ejemplares, parecen ser la continuación del cuerpo físico-textual, el ciclo vital y móvil frente al peligro de morir en las estanterías de la gloria.

Voy a seguir publicando en las editoriales tradicionales, pero no quiero condenar mis libros a las manos de un editor que hará que tu obra siga los cánones burocráticos y que los libros se conviertan en una suerte de ataúdes ordenados en ese gran cementerio que pueden ser las librerías. (Castillo 2011)

Segunda proposición: Si la literatura emergente en América Latina construye “dispositivos para mostrar el mundo” (Laddaga - Rodríguez Carranza), pensamos que el que cuidadosamente elabora Mario Bellatin se aprovecha de mecanismos propios del realismo literario tradicional para construir un vínculo con el lector adormecido por el realismo social o expulsado por las formas narrativas de la vanguardia.

Entendemos que ha quedado suficientemente demostrado que podemos considerar el proyecto “Los cien mil libros de Bellatin” como un dispositivo para mostrar el mundo de la literatura, además del mundo, pero ese dispositivo, en tanto obra, depende a su vez del lugar del lector que tiene que desear los libros (se trata de despertar el deseo de despertarse). Modernidad-imprenta-lector es una manera de decir imprenta-lector-novela. En el principio, necesitamos la novela impresa para que un lector o una lectora hagan posible la narración, y así en las épocas gloriosas de

Mellville, Dostoievsky, Kafka, Shikibu.⁵ Ni cómplice ni enemigo, el lector que convocan los libros de Bellatin es el lector distraído que ha olvidado que ya no lee porque está leyendo siempre lo mismo: una liebre muerta que no va a despertar por la presencia del arte. Es en este sentido que el arte literario de Bellatin adquiere la forma de una lección, precisamente la de aquellas que Jacotot, el maestro evocado por Rancière, practicaba en Lovaina cuando daba clases en francés a alumnos que no comprendían ese idioma: en contra del embrutecimiento (del pensar que no se puede aprender, o del imaginar que ya sabemos leer) la emancipación de la inteligencia a través de una disociación:

Entre el maestro y el alumno se había establecido una pura relación de voluntad a voluntad: una relación de dominación del maestro que había tenido como consecuencia una relación completamente libre de la inteligencia del alumno con la inteligencia del libro (Rancière 2003: p. 11)

Jacotot afirma “he enseñado algo que no sé”, y Rancière toma esto como una verdad, mientras el cómo ha sucedido quedará del lado de la opinión. Es decir que la intervención del maestro es fundamental, pero sólo para obligar al alumno a ejercer su voluntad de conocimiento. Nunca dará una explicación porque eso provoca el “atontamiento”. Vemos una relación análoga en las fuerzas que operan dentro de la escritura de Mario Bellatin.

En primer término, la escritura de Bellatin se rehúsa a reafirmar al lector en sus creencias. En ese sentido no es un lector cómplice que pueda com-padecer(se) con el itinerario de los personajes, repudiar lo mismo que ellos, o sentir “el mismo desprecio por casi las mismas cosas” (la cita es de *Rayuela*; p. 209); pero tampoco es aquel que debe demostrar aplicación en la lectura, y paciencia, para atravesar páginas enteras en pos de una araña que camina por la pared. La clave es la distancia que mantiene el autor textual con respecto a todo lo narrado y al mismo tiempo la consideración del lector a través del respeto absoluto por el mundo que se construye: de ese modo se crea un vínculo exigente que libera nuestra capacidad de pensamiento y de asociaciones. No pensamos como Bellatin ni sus personajes nos acompañan, pero no podemos librarnos de ellos hasta que no terminamos el libro, y el otro, y el otro..., en este recorrido, como veremos luego, estamos sostenidos por la consideración del autor que reclama nuestra

⁵ Bajtin (1986), advierte que “sólo la novela es más joven que la escritura y el libro, y sólo ella se adapta a las nuevas formas de percepción muda, o sea, la lectura” (p. 513). Esta circunstancia es de la mayor importancia al considerar la palabra bivocal polifónica de define la obra de Dostoievsky: “...la palabra pierde su tranquilidad y seguridad para llegar a ser turbulenta, irresoluble internamente y ambivalente. Este discurso no es solamente bivocal sino también biacentuado, es difícil entonarlo porque una entonación vivamente pronunciada monologiza demasiado la palabra y no puede ser justa con respecto a la voz ajena que hay en ella” (Bajtin 1993: 277). Es por eso que consideramos que es con la entrada de la novela y el predominio de formas del realismo que el lector comienza a tener un lugar diferenciado y más activo, que internamente modela el discurso desde una posición que establecerá distintas jerarquías plasmadas verbalmente en el texto.

mirada, que seduce nuestra voluntad. Cualquier comienzo puede mostrar de qué hablamos:

- 1- *Durante el tiempo que viví junto a mi madre, nunca se me ocurrió que acomodar mis genitales en su presencia pudiera tener una repercusión mayor.*
- 2- *Estaba equivocado (La novia desnudada por sus solteros... así, p. 7)*

La numeración de las oraciones convierte las frases en una suerte de archivo de expresiones que no coincide con la función tradicional de la primera persona destinada a dar coherencia a una serie de acontecimientos que se podrían resumir en algo así como “mi vida”. Este tono se va agudizando frente a la incapacidad del narrador para asumir los hechos narrados:

- 134- *Estos son los pocos recuerdos que guardo de mis años de escuela.*
- 135- *Aunque es hasta cierto punto extraño considerar recuerdos hechos que acaban de suceder.*
- 136- *Aunque ya es poca la gente que lo pueda creer todavía sigo matriculado aquí. (La novia... p. 20)*

La inconsistencia no se reduce a los casos de primera persona, pero se acentúa en las biografías. *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, comienza:

- Lo extraño del físico de Shiki Nagaoka, evidenciado por la presencia de una nariz descomunal, hizo que fuera considerado por muchos como un personaje de ficción (p. 9)*

La voz narradora en tercera persona tampoco garantiza ningún conocimiento especial, sino que se presenta como una suerte de cronista de sucesos mediados por las consideraciones de algunas personas, situación que se agrava página a página mientras se acumulan detalles espaciales que aumentan la impresión y nombres como los de Juan Rulfo o Junichiro Tanizake. En este caso se agregan, junto con un apéndice de documentación fotográfica, dos listas de obras: del autor y sobre el autor, además de informarnos que la Recuperación iconográfica de los Documentos fotográficos sobre Shiki Nagaoka estuvo a cargo de Ximena Berecochea, reconocida fotógrafa. Personajes inconsistentes, detalles precisos, parece ser una de las ecuaciones que atraviesan una parte de la obra de Bellatin.⁶ Del otro lado, personajes convencionales desde el punto de vista de su creación, pero atípicos, es decir nada representativos en el concierto social (los de *Efecto invernadero*, *Las mujeres de sal*, *El jardín de la señora Murakami*, *Salón de Belleza*, etc.). Como si no pudiera creerlo, o como si no entendiera de qué se trata, como si no supiera, el autor Mario Bellatin acumula en ambos casos información superflua (las especies de los peces, la definición de kimono o de fórmica,

⁶ Otra zona (*Efecto invernadero*, *Damas chinas*, *Perros héroes*, *El jardín de la señora Murakami*, por nombrar algunos) trabaja con personajes más convencionales en su construcción, pero sociológicamente impertinentes.

el mapa para llegar al lugar donde se puede aprender a bailar desnudo y con órgano) convencido de que lo estamos leyendo. Esta convicción no es otra que la que obligó a Flaubert a registrar el barómetro sobre el piano de Madame Auban, y que Barthes (1968) leyó como el deseo de crear una ilusión, pero algo más hay en esos detalles.⁷

Desde el comienzo de la literatura, la clave está en los detalles. Esa parece ser la primera lección de Auerbach en su clásico *Mimesis* (1996). En el primer capítulo el autor analiza un episodio de *La Odisea* y otro de *La Biblia*. Mientras Homero construye un mundo consistente con independencia de la verdad histórica (sin que por eso se separe totalmente o se postule como irreal), “la pretensión de verdad de la Biblia no sólo es mucho más perentoria que la de Homero, sino que es tiránica: excluye toda otra pretensión” (p. 20). Según vemos, la creación de un mundo autónomo no desdeña hablar del mundo, pero parece ser condición necesaria para la libertad de pensamiento. La coherencia interna de los detalles teje la alfombra mágica en que todos queremos subir, y subyuga nuestra voluntad.

Otro aspecto que desarrolla Auerbach y me interesa retomar es la profundidad de los personajes. Mientras los personajes homéricos son pura exterioridad; no sólo los objetos, sino también los hombres, resultan “acabados, visibles y palpables” y se despiertan cada mañana como si nada les hubiera sucedido antes, idénticos a sí mismos, los presentados en la Biblia se explican a partir de su historia. La falta de exteriorización verbal o descriptiva de las situaciones tiende estructuralmente a un “trasfondo” que debe interpretarse y está en relación directa con la Historia Universal. Por otra parte, también para Bajtin (1986) y también para la misma época, el hombre de la épica “coincide consigo mismo, es absolutamente igual a sí mismo (...) Entre su esencia interna y su manifestación externa no hay la menor divergencia” (p. 547). Esta imagen acabada del hombre, agrega Bajtin, descansa sobre la existencia de una distancia épica absoluta que impide que estos personajes sean juzgados en nuestros términos. Para ambos teóricos la irrupción de la novela implica un cambio en la imagen

⁷ Para Barthes “el barómetro de Flaubert, la pequeña puerta de Michelet no dicen finalmente sino esto: *nosotros somos lo real*; es la categoría de lo “real” (y no sus contenidos contingentes) la que es ahora significada; dicho de otro modo, la carencia misma de lo significado en provecho sólo del referente llega a ser el significado mismo del realismo: se produce un *efecto de realidad* fundamento de ese verosímil inconfesado que constituye la estética de todas las obras corrientes de la modernidad”. Esta es la interpretación que más ha sido repetida. No obstante, al comienzo del trabajo Barthes se había referido a “el carácter enigmático de toda descripción”, y había analizado, a través de manuscritos publicados, las diferentes versiones de la entrada a Rouen de Ema Bovary como una adecuación a parámetros pictóricos. Este artículo clásico de Barthes dice acaso más en el recorrido que lleva a su conclusión, que en el final provisorio del trabajo.

del hombre que deja de coincidir consigo mismo.⁸ La falta de coincidencia entre el mundo exterior y la percepción del yo, y entre el propio yo y su sí mismo, determina la experiencia del hombre moderno. La distancia épica se rompe, el héroe es inacabado y las acciones se desarrollan en una “zona de contacto” que tiende hacia el futuro, de ahí la importancia del final, inexistente en la épica.

La literatura de Mario Bellatin, al cuestionarse todos los procedimientos literarios y las determinaciones de la historia literaria, deja en pie esa primera profusión de detalles que sostiene la mirada del lector y lleva al paroxismo el postulado del héroe que no coincide consigo mismo, pero no acepta en cambio la zona de contacto. Percibe que es ahí donde se adormece la inteligencia, donde se establecen los lugares comunes que sostienen las buenas conciencias. Es decir, donde el héroe vuelve a coincidir consigo mismo en un nivel integrador comunitario que distribuye valores que coinciden exactamente con las representaciones sociales. Esta distancia ha sido señalada por la crítica:

Apartadas de cualquier afecto -sobre todo del afecto “latinoamericano”, ese susurro dulzón que pretende sostener una literatura del bien-, sus historias son máquinas insensibles, fragmentos helados de sucesos insignificantes sometidos al montaje de la pesadilla. (Juan José Becerra, sobre Flores, 2004)

La que llamo “elipsis” o “cámara de vacío” es la operación retórica (es la broma suprema) que Mario Bellatin ha fabricado para obligar a esa pesada entelequia que llamamos “literatura latinoamericana” a reescribirse a sí misma. (Jorge Panesi, sobre La escuela del dolor humano de Sechuán, 2005)

No se trata de una comunidad imposible, sino del registro de nuevas formas comunitarias (que aparecen en los textos bajo el nombre, por ejemplo, de “los democráticos”, o como organizadores de fiestas itinerantes) y que proliferan hacia afuera de los libros en varias de las intervenciones de Bellatin.

Tercera proposición: En lugar de alimentar una visión del mundo, este “realismo minimalista” acecha las representaciones del mundo, la ciudad, las relaciones humanas, la literatura, allí donde nos creíamos a salvo. El extrañamiento que provoca hace que veamos el mingitorio allí donde ya creíamos que había una fuente.

Tomemos *El gran vidrio* y algunas de sus reescrituras, ya que esta obra (la de Bellatin) sólo puede apreciarse en su hacerse continuo. La edición publicada en

⁸ Auerbach desarrolla este concepto al analizar los *Ensayos* de Montagne, en particular cuando glosa una cita descomponiéndola en tres afirmaciones: “1. los otros forman, yo cuento; 2. los otros forman *el* hombre, yo cuento de *uno* de ellos; 3. este hombre (yo) está ya ‘por desgracia’ formado” (p. 267).

Anagrama (2007) reúne, como dijimos “Tres autobiografías”, la primera de las cuales (“Mi piel, luminosa”) se publica en Los cien mil libros de Bellatin con el título *La novia desnudada por sus solteros... así* (2011), y se incluye también en *La escuela del dolor humano de Sechuán* (Interzona, 2005) como “Uñas y testículos ajustados”.⁹ Conservo una versión de 2003 con el título de “Mi piel, luminosa o Madre con hijo de piel transparente”, pero antes había aparecido un adelanto en *Letras Libres* como “Madre e hijo” (2002). Entre una y otra aparición de la misma historia, partículas provenientes muchas veces de otros libros se inmiscuyen generando líneas de fuga que recuerdan que ese texto no es lo que esperábamos. Un recorrido por esos títulos podría llevar a algunas personas a pensar que la aparición de Duchamp supone una separación de la experiencia para ubicarnos en el puro terreno del arte (del primer “Madre e hijo” a “La novia desnudada...”). Sin embargo, el nombre de la obra que Aira ha elegido para afiliar a Duchamp al expresionismo,¹⁰ *El gran vidrio*, aparece cuando se reúnen tres relatos y se los nombra “autobiografías”, pero además ese título está explicado en la contratapa (aunque no se aclara el origen de la explicación) por el propio Bellatin:

El Gran Vidrio es una fiesta que se realiza anualmente en las ruinas de los edificios destruidos de la ciudad de México, donde viven cientos de familias organizadas en brigadas que impiden su desalojo. El hecho de habitar entre los resquicios dejados por las estructuras quebradas representa un símbolo mayor de invisibilidad social. Es quizá por eso que cuando deciden pertenecer al resto, cuando carnavalizan de alguna manera su situación, deciden llamar Gran Vidrio a su celebración más importante.

Resulta engorroso seguir los varios y pequeños cambios entre una versión y otra, en particular porque, aunque Bellatin corrige sus borradores (aún cuando trabaja directamente en computadora imprime, corrige a mano y anota detalles en libretitas de las que lleva una para cada proyecto), no incorpora directamente las correcciones sino que vuelve a redactar el texto cada vez. Digamos, a modo de ilustración, que el relato que en *El Gran Vidrio* tiene 360 oraciones numeradas, en *La novia* tiene 402. Cada detalle encuentra su eco en otro lado del propio texto, en una suerte de encadenamiento que puede llevarnos a través de cualquier estado (nuestro y de los personajes) y a cualquier lugar. Sin embargo, en la reflexión final de *El gran vidrio* hay una insistencia en lo autobiográfico:

⁹ De esta aparición surgió a su vez la obra *Mother*, de Mariela Asensio, presentada en 2008 en el Centro Cultural Rojas

¹⁰ “Nadie ha dicho que Duchamp fuera expresionista, pero yo creo que lo fue, y que con él el expresionismo llega a su culminación y se evapora”. (Aira, 1993)

¿Qué hay de verdad y qué de mentira en cada una de las tres autobiografías? Saberlo carece totalmente de importancia. Hay una cantidad de personajes reales comprometidos. (...) El pasar, sin solución de continuidad, de ser un niño exhibido en los alrededores de la tumba de un santo a una ladrona de cerdos, o a un personaje indeterminado, desfasado en su sexo y en su edad, que es además sojuzgado por un padre intransigente. (pp. 159-160)

El tono confesional, cuando hemos llegado a este epílogo, no puede ser tomado literalmente, como se comprueba en el final, cuando este narrador comienza a declarar sus olvidos y sus propósitos:

Quiero, a partir de ahora, reproducir las imágenes fragmentadas que me rodean y que no llevan, como mi vida, a ninguna parte. Aunque para lograrlo deba usar, quizá por última vez, mi gracioso traje de pequeña muñeca de fantasía” (ibid. p. 165).

Esta declaración, que creemos verdadera, nos recuerda que el tejido de detalles autosuficientes dentro de la ficción no excluye, como tampoco lo hacía Homero, el mundo circundante. Lo que ataca, o mejor dicho lo que “disuelve” en palabras de Panesi (2008), son las representaciones que, sin advertirlo, fuimos adquiriendo acerca del mundo. Ya no se trata de si se puede hablar del mundo directamente o sólo a través de referencias culturales, ni siquiera vale la pena analizar las múltiples referencias culturales que aparecen en la escritura de Bellatin, son todas serias. No hay broma ni acertijo en ellas, lo que encontramos es un lenguaje compartido con Beuys o con Duchamp o Buñuel, pero también con Dostoievsky, Melville, Rulfo, Arguedas, Murasaki Shikibu, Sergio Pitol y Margo Glantz, por nombrar algunos. No puede haber broma porque estas remisiones están despojadas de la necesidad de ser reconocidas para entrar en la comunidad (en su lugar encontramos un “apartarse de cualquier afecto”, una “cámara de vacío”). *El Gran Vidrio* es, como vimos, una obra de Duchamp, pero la existencia de comunidades organizadas para evitar su desalojo en México es una referencia tan seria como la que remite a la plástica, no porque necesariamente exista la festividad de El Gran Vidrio, sino porque existen las personas que viven en edificios destruidos. En todo caso, lo que dibuja Bellatin con ese mapa de nombres es un itinerario posible para seguir leyendo, como si quisiera decir que los huecos de su obra se pueden llenar con *Moby Dick* o con cualquiera de estos lenguajes amigos, pero sabemos que ni *La novia desnudada por los solteros... así*, ni *Lecciones para una liebre muerta*, ni *Moby Dick*, hablan solamente de literatura.

Bibliografía

- Aira, César (1993): "Arlt", en *Paradoxa* 7, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Auerbach, Erich (1996): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica. (Primera edición en alemán, 1941.)
- Bajtín, Mijaíl (1986): "La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)", en *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura: 513-554. (Conferencia pronunciada en la Academia de Ciencias de la U.R.S.S. el 24 de marzo de 1941.)
- (1993): *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (1968): « L'Effet de réel », en *Communications* n° 11, 1968, p. 84-9.
- Becerra, Juan José (2004): "Flores, de Mario Bellatin", disponible en <http://lectordelibros.blogspot.com/2006/02/flores-de-mario-bellatin-anagrama.html> (consultado el 26/11/2011)
- Bellatin, Mario (2004): "Underwood portátil. Modelo 1915", en *Fractal* n° 32, p. 103.
- Bellatin, Mario (coordinador) 2006: *El arte de enseñar a escribir*, Santiago de Chile-México, Fondo de Cultura Económica- Escuela Dinámica de Escritores.
- Castillo, Moisés (2011): "Cien mil libros para estar en paz", reportaje a Mario Bellatin, en *Animal político*, 22 de enero de 2011, consultado en Internet: <http://www.animalpolitico.com/2011/01/cien-mil-libros-para-estar-en-paz/>
- Cortázar, Julio (1991): *Rayuela*, (Volumen coordinado por Julio Ortega y Saúl Yurkievich), México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, ALLCA XX, Colección Archivos, 16. (Primera edición de la novela 1963.)
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1997): "20 de noviembre de 1923: Postulados de la lingüística", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos: 81-116.
- Laddaga, Reinaldo (2006): *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- (2007): *Espectáculos de la realidad*, Rosario, Beatriz Viterbo editora.
- Panesi, Jorge (2005) : "La escuela del dolor humano de Sechuán de Mario Bellatin", presentación en el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), mimeo.
- Pauls, Alan (2005): "El problema Bellatin", en *El interpretador*, <http://www.elinterpretador.net/20AlanPauls-ElProblemaBellatin.html> (consultado el 30/08/2011). El texto fue leído el mismo año en la presentación de *La escuela del dolor humano de Sechuán*.
- Rodríguez Carranza, Luz (2009): "El efecto Duchamp", en *Orbis Tertius, XIV (15)*, La Plata, Centro de Teoría y Crítica Literaria. En Memoria Académica, disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4189/pr.4189.pdf