

LA REPETICIÓN COMO EXPERIENCIA.

Leonel Cherri¹

RESUMEN: *En la escritura de Mario Bellatin la imagen de autor se presenta como cierto vacío constitutivo. Sin embargo, su ficción ha insistido en establecerse muchas veces en relación con otros creadores. Es el caso de Marcel Duchamp (“Duchamp post mortem”), Frida Kahlo (Demerol), Yukio Mishima (Biografía ilustrada) y Daniel Link (“Antiprólogo”), entre otros. Al abordar cada caso hay un procedimiento que se repite: la imagen del creador que ha sido incorporado a la ficción es reproducida por un pequeño dispositivo pedagógico. Por consiguiente, el presente trabajo propone un recorrido por esta figura con el fin de interrogar la imagen de autor producida por el sistema creativo de Mario Bellatin junto al procedimiento de la repetición como experiencia estética y ética.*

PALABRAS CLAVE: *Repetición/Reproducción – Imagen/Literatura – Autor – Mario Bellatin*

RESUMO: *Na escrita do Mario Bellatin a imagem do autor se presente como um certo vacío constitutivo. Porém, sua ficção há insistido em se estabelecer muitas vezes em relação a outros criadores. É o caso do Marcel Duchamp (“Duchamp post mortem”), Frida Kahlo (Demerol), Yukio Mishima (Biografia Ilustrada) e Daniel Link (“Antiprólogo”), entre outros. Por conseguinte, o presente trabalho propõe um percurso por esa figura com o fim de interrogar a imagem do autor produzida pelo sistema criativo do Mario Bellatin junto ao procedimento da repetição como experiência estética e ética.*

PALABRAS-CHAVE: *Repetição/Reprodução – Imagem/Literatura – Autor – Mario Bellatin*

ABSTRACT: *In the work of Mario Bellatin the image of author appears as a constitutive vacuum. However, his fiction has insisted many times on establishing in relation to other authors. Is the case of Marcel Duchamp (“Duchamp post mortem”), Frida Kahlo (Demerol), Yukio Mishima (Biografía Ilustrada), and Daniel Link (“Antiprólogo”), among others. In all cases there is a procedure that is repeated: the image of the creator that has been incorporated into fiction is reproduced by a small pedagogic device. This paper proposes a tour of this figure in order to interrogate the author’s image produced by Mario Bellatin’s creative system together with the procedure of repetition as ethical and aesthetic experience.*

KEYWORDS: *Repetition/Reproduction – Image/Literatura – Author –Mario Bellatin*

¹ Leonel Cherri realiza su Doctorado en Literatura en la Universidad de Buenos Aires (UBA) por medio de una Beca Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Teniendo por lugar de trabajo el Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (CEDINTEL) radicado en la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL).

Un día se le comunicó a Daniel Link que su escritorio iba a ser trasladado con el fin de apoyar la novísima fotocopiadora del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires: “No diré que entonces no me sentí dolido pero ahora lo que importa es esto: que mi modo de leer equivalía, equivale, en la economía del Instituto, al modo de leer de una fotocopiadora. Y Anita [Barrenechea], a quien amamos por cosas como esta, se dio cuenta, y me lo hizo saber discretamente” (2015, p. 56).

En efecto, se trata de una confesión. No por la revelación de secreto alguno sino por la presentación de una transformación de sí: ese episodio, dice Link, “me cambió la vida o, para ser más modesto, cambió la relación que tenía con la literatura y las técnicas de filología”, ya que la fotocopiadora “fue, alguna vez, un emblema del futuro de la lectura, fue la teoría de la filología futura” (2015, p. 56).

Así se abre una reflexión vitalista sobre la repetición, y claro, sobre Borges: en *Discusión* (1932), *Historia de la eternidad* (1936) y *Otras inquisiciones* (1956) Link persigue los trazos de un “cierto efecto de fotocopiado” en el que Borges *repite* un “bloque de texto de un lugar a otro” (65). Las palabras, “objetos verbales puros e independientes” (Borges, 1989, p. 247, 382, 435, 666), sirven

para designar cualquier cosa: los razonamientos diagramáticos se arman, como rompecabezas, según una lógica de *pachwork* y el fragmento. Pierre Menard, *yo mismo*, Borges, trabajamos a la sombra de la repetición y la serialización: todo enunciado es un enunciado producido en serie y responde, por lo tanto, a la lógica de los desplazamientos infinitos: cualquier texto puede aparecer en cualquier parte, porque no hay estructura que pueda fijar posiciones definitivamente: la escritura, en Borges, es modular y ese módulo es el fragmento (y no ya la frase, como en Flaubert, a quien Borges consideraba apenas dueño de un ‘decoro artesano’” (2015, p. 65-66)

De este modo, Borges no sólo se acerca a Andy Warhol y las sopas Campbell, o a Marcel Duchamp y los ready-made, sino también a sus propias invenciones vueltas personajes conceptuales: Pierre Menard, Bustos Domecq, etc. En la ridiculez de tales personajes, concluye Link, no es posible leer “un rechazo a lo moderno sino, más bien, cierto estupor ante la debilidad y la fragilidad de los paradigmas de experimentación” (2015, p. 69). El arte, en este Borges vitalista, se presenta como “lo que señala”, “index”, “laboratorio perceptivo”. Y la repetición azarosa, ese milagro (ahora no tan secreto), señala el pasaje de la filología a la posfilología.

Lo interesante, vale señalar, es también otra repetición: lo que sostuvo estas operaciones en la escritura de Borges no fue la máscara de una primera persona más o menos indeterminada sino otro tipo de imago, la de un doble. Como vemos, los nombres propios pudieron variar pero no así los procedimientos que convocaron, una y otra vez, a los dobles de Borges.

Ese procedimiento, en Borges, respondió a una moral de la reproducción gobernada por el horror. Como Anita a Daniel, Borges nos lo hizo saber discretamente: los espejos, la cúpula, la

paternidad son monstruosos y abominables: “multiplican el número de los hombres” (2009, p. 15). En esa multiplicación y divulgación se sostiene el sofisma de Tlön que postulaba al universo como una ilusión (2009, p. 16). ¡Qué paradoja! ¿No es acaso el lenguaje también una manera de multiplicar y divulgarlo todo? Para Emanuele Coccia, por ejemplo,

A partir do momento em que existe o sensível, a partir do momento em que nascem as imagens, as formas deixam de ser únicas e irrepetíveis. A técnica não tem nada a ver. A reprodução das formas é a vida *natural* das imagens. E já que experiência e percepção são uma contínua correspondência com o sensível – ou melhor, a vida psíquica do sensível –, também o pensamento é uma forma de multiplicação. A palavra, a audição, a visão, todas as nossas experiências são uma operação de multiplicação do real, uma vez que utilizam imagens (2010, p. 34)

Si lo monstruoso es nuestra imagen frente al espejo (nuestra reproducción y alienación), ¿puede ser menos monstruoso cada vez que cualquiera —Borges, Link, “yo mismo o ustedes”— dice “yo”? En esa exclusión o excepción borgeana, entonces, se atisba una moral.

¿Será por eso que Daniel Link en *Fantasma* (2009) a la hora de hablar de las “escrituras del yo”, del “giro autobiográfico”, del “yolleo”, prefiere hacerlo en tercera persona? ¿Por eso, también, cuando Mario Bellatin abre *Exposiciones* (2014), las “tres novelitas pequeñoburguesas” de Link, titula a esa imago del doble “Anti-prólogo. Trilogía de lo infinito a través de un espejo curvo”? Cito *in extenso* el comienzo del texto:

Conocí a daniel link en las oficinas de la editorial gallimard. En aquella ocasión no lo vi en persona. Lo estaba presentando, a través de un extraño aparato –dijo que de su invención–, el editor de proyectos especiales. Por medio de ese aparato los presentes podíamos ver a daniel link hablando sobre ciertos aspectos de su trabajo. Precisamente se refería, en el momento en el que llegué a esa oscura oficina, a los libros que componen esta antología. El editor, no recuerdo en este momento el nombre, parecía ser alguien magnífico. Como se sabe estaba en la reunión haciendo funcionar su singular aparato didáctico. Era un artefacto premunido de una pantalla por la cual se mostraba una especie de película de la realidad. A los pocos minutos de estar allí se apreció en la pantalla una imagen hasta cierto punto desconcertante.

Daniel Link daba la impresión de haber sido sacado de la tumba y su cabeza, a raíz de la intemperie, parecía mostrarse comida por los pájaros. Me sorprendí, yo sabía que link gozaba de una salud impecable, y que seguramente en ese momento se encontraba en su departamento de Montserrat jugando con alguna de sus gatas o en su casa de campo alimentando a sus perros y sus tortugas. Su imagen borrosa, con una cabeza tan extraña, tenía que tratarse de algún tipo de estrategia creada por el propio link para lograr ser publicado en la editorial. Pero la sorpresa mayor ocurrió cuando en la pantalla aparecieron algunas carátulas de sus ensayos más conocidos: *Damas chinas*, *Salón de belleza*, y la de *El jardín de la señora murakami* (4)

El tono confesional, en efecto, no coincide con ningún sustrato biográfico. Cuando Bellatin dice no conocer a “link” en persona sino por medio de su imagen, se dispara junto a la impostura una suerte de revelación propia de la física sensible: conocemos a través de imágenes. Lo que recuerda la paráfrasis aristotélica, por cierto, no conocemos más que fantasmas. Como se sabe, en el *Sofista*, Platón llamó a la copia engañosa fantasmagoría [*phantásmata*] o simulacro y la separó del *logos*. Lo que ponía en una encrucijada no sólo a la verdad sino también a la autoría, pues “convertir al sofista en autor de palabras y pensamientos falsos, es manifiestamente suponer que el no-ser es” (1871b, p. 14). Aristóteles que sigue la terminología platónica, en *De anima*, no pudo sin embargo disociar imagen de pensamiento. Ahí yace, expuesta, la aporía platónica entre las ideas (*eidós*) y las imágenes (*eidola*): esto es, la anamnesis implica recordar aquello que no puede ser visto. Por consiguiente, si el modelo o la realidad son, en realidad, una suerte de espacio vacío, cualquier representación e, incluso, el conocimiento mismo sólo pueden dirimirse en relación con la nada o, en otros términos, en sus compromisos imaginarios con lo existente. De ese modo, lo otro, lo impropio y la nada se cuelan en el pensamiento platónico. En el *Filebo*, por ejemplo:

Sócrates.- Acepta, además otro **obrero**, que trabaja al mismo tiempo en nuestra alma.

Protarco.- ¿Quién es?

SÓC.- Un pintor que, después del **escritor** traza en el alma las imágenes de **las cosas enunciadas**.

PRO.- ¿Cómo y cuándo sucede esto?

SÓC.- Cuando, **sin el socorro** de la vista ó de ningún otro sentido, ve uno, en cierto modo en sí mismo, las imágenes de estos objetos, sobre los que se opinaba y se discurría (1871a, p. 80. El resaltado es mío)²

De ahí que la intervención de Guilles Deleuze al “invertir el platonismo” encuentre en la repetición su vía regia: la imagen “se define como diferente (*héteron*) respecto a aquello a lo que se refiere” (Álvarez Asiain, 2011, p. 131). Esa “diferencia de sí”, ahora en la boca de Deleuze, subraya el carácter creativo de la imagen: su “producir o inventar el aspecto ‘visible’ de lo que carece de toda visibilidad [...] como quien intenta acercar a la visibilidad aquello que, propiamente, sería invisible” (Pardo, 2004, p. 543-544). Allí no hay síntesis dilemática sino un trilema que encuentra en lo sensible su *médium*³. Por tales razones, para Deleuze, la imagen acabó

² En la edición de Gredos de 1992 la palabra “artífice” está en lugar de “obrero”. Mientras que “escritor” es traducido, depende del año de edición, como “escribiente” o “escribano”, las “cosas enunciadas” aparecen como “lo dicho”. Sin embargo, elegimos citar directamente esta pues expresa (“sin el socorro”) con mayor contundencia la situación de la imagen como ausencia. La otra traduce, esto que vía Coccia llamamos “alienación de lo sensible”, como una separación: “tras separar de la visión o de alguna otra sensación lo entonces opinado o dicho...” (p. 74, 39b).

³ Explica Deleuze en *Diferencia y repetición*: “Con Platón el desenlace es aún dudoso; la mediación no ha encontrado su movimiento ya hecho. La idea no es aún un concepto de objeto que somete el mundo a las exigencias de la

presentándose como potencia de pensamiento. Al igual que para Emanuele Coccia, ahora vía Averroes —figura que siempre nos recordará a Borges— la imaginación es el fundamento de lo humano.⁴

Si se traen a cuento estos señalamientos, es porque Bellatin ha insistido una y otra vez en esta singular alienación de lo sensible: en *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción* (2001) lo hizo, ejemplarmente, por medio de fotografías. Al ofrecer los “documentos iconográficos” de un autor de ficción, acabó demostrando, con una seriedad asombrosa, no sólo la irrealdad propia de cualquier registro sino, fundamentalmente, la existencia de lo inexistente⁵. Pero en “Anti-prólogo” aunque solo se trata de lenguaje hay un elemento que no podemos desatender: el “aparato didáctico”. Se trata de una “invención”, “extraña” y “singular”, que no es más que un “un artefacto premunido de una pantalla” por la cual se muestra “una especie de película de la realidad”. La descripción extrañada es bastante cómica y lo suficiente indeterminada como para describir algo tan puntual como genérico: una experiencia de la televisión (no el dispositivo tecnológico sino el fenómeno tele-visual acogido por cualquier dispositivo): la presentificación de una ausencia o, si se quiere, de una lejanía.

Pero la cosa es aún más desconcertante, pues aquello que se ve participa de la vida pero de un modo bien distinto: “como sacado de la tumba”. La cabeza de “link” ha quedado “a la raíz de la intemperie” y parece como “comida por los pájaros”. El aparato pedagógico compone un linde no sólo entre lo vivo y lo muerto sino, fundamentalmente, entre las formas e imágenes y “las tecnologías de reproducción y mantenimiento de lo viviente”, allí la “materia orgánica” transita entre “la pura vida representada por el animal y lo inorgánico del metal” (Cortés Rocca, 2013, p. 20). De lo que se deduce que la sobrevida del autor en la “película de la realidad” presenta a la imagen no sólo como capa, nivel o modo de lo que llamamos realidad, ficción o incluso pensamiento, sino como potencia y forma de lo que llamamos vida.

representación, sino más bien una presencia bruta que no puede ser evocada en el mundo más que en función de lo que no es “representable” en las cosas [...] Aristóteles vio con claridad lo que el platonismo tiene de irremplazable, aunque convirtió precisamente ese elemento en una crítica contra Platón [...] Nuestro error reside en tratar de comprender la división platónica a partir de las exigencias de Aristóteles [...] Lo que falta, aquí, es la mediación, es decir, la identidad de un concepto capaz de servir de término medio (2009, p. 105-106).

⁴ Giorgio Agamben en el estudio preliminar a la *Filosofía de la imaginación* (2007) de Coccia explica: “Para definir el averroísmo no basta con la proposición subversiva “no soy yo quien piensa lo que pienso”, sino que es preciso integrarla al apéndice igualmente inopinado: “pienso irregularmente, con agujeros, con intermitencias”. “El averroísmo enseña que la detención del pensamiento y su ausencia, y no su actividad continua e indefectible, son las que muestran su más verdadera naturaleza (ver p. 133). Sin embargo, no se entiende el problema del averroísmo si no se comprende que en estas intermitencias del pensamiento, en la imposibilidad de pensar que estas signan, radica su facultad más íntima y abstrusa, más fascinante y más odiada, la única que acaso define propiamente lo humano: se trata de la facultad de la imaginación” (15). En efecto, más adelante explica Coccia: “Serán entonces los propios fantasmas y las imaginaciones humanas, y no las cosas, los que definirán la verdad de los pensamientos. Antes que todo porque la experiencia propia de la razón no está constituida ya por cosas sino por imágenes, del mismo modo en que las formas existen cuando son pensables” (314).

⁵ Para un desarrollo sobre la cuestión del autor en *Shiki Nagaoka* ver Cherri (2015a y 2016).

Frente a tal espectáculo el narrador dice estar sorprendido y encuentra una explicación: link goza no sólo de buena salud sino de una animosidad que debería estar ejerciendo en el campo junto con sus animales, es decir, en otra parte. Esto, especula, no puede sino ser una estratagema publicitaria ideada por el propio “link” para ser publicado. Pero “la sorpresa mayor” es inentendible, salvo que sepamos que los “ensayos” de Link son, en realidad, textos muy famosos, sí, pero de Bellatin: *Salón de belleza* (1994), *Damas chinas* (1995), *El jardín de la señora Murakami* (2000).

La palabra “sorpresa” conjura para este caso una filología que convendría atender. El 7 de septiembre de 2015 a las trece horas y once minutos, Alberto Giordano publicó en su Facebook un post titulado “Barthes y la función autor”. De antemano es sugestivo. Como decir, Barthes y Foucault. Solo si “y” no implica una relación de concordancia sino un proceso de identificación, entendiendo a toda identificación como un sometimiento (o una pedagogía) en la medida que implica un maltrato de sí, es decir, de la imagen. Cito a Giordano:

A veces, para que se entienda bien, los críticos explican el chiste antes de contarlo. Sacrifican la gracia en nombre de la comprensión, como si el malentendido o el equívoco no fuesen más interesantes, y no tuvieran más vocación literaria, que cualquier pacto de inteligibilidad. Así Barthes, con elegante caligrafía, en la retiración de la tapa de su autorretrato *Roland Barthes par Roland Barthes*: “Todo esto debe ser considerado como dicho por un personaje de novela”. ¿No podía esperar a que fuese el lector el artífice de la metamorfosis, en caso de que su estilo la propiciara?

Dieciocho minutos más tarde, Sandra Contreras interviene señalando que “también está la posibilidad de que ese ‘debe ser’ no esté dirigido a nosotros, sino a sí mismo”. En otras palabras, Contreras retruca la operación de Giordano haciendo sonar no tanto a Foucault sino a Foucault leído por Agamben: el autor “como gesto”, como “lo que permanece inexpressado en toda expresión” supone, claramente, una vuelta ética (2005, p. 87-90).

Comparada con la operación de Barthes y la lectura de sus críticos, ¿sería la “sorpresa” de Bellatin, en tanto explicitación de un chiste que todavía no fue contado, una mueca de “lo pedagógico” de este dispositivo? Sin embargo, parece más sugestivo considerar este gesto no como la rubricación de un pacto de inteligibilidad sino, al contrario, como la puesta a prueba de todo pacto, de toda pedagogía. De esta manera es como si en la palabra “sorpresa” residiera un aviso que no podemos pensarlo sino paradójicamente: “lector, aquí el chiste o la impostura” y, a la vez, “autor, aquí tu chiste o tu impostura”, es decir, la singularidad (una obra, una escritura) que te distinguió como autor o lector (esas imágenes) puede aparecer en cualquier parte.

En una entrevista, tal vez por causa del “anacronismo deliberado y la atribución errónea” (Borges, 2009, p. 50), le preguntan a Bellatin si durante la escritura de Shiki Nagaoka había “tenido en mente” a Borges. La respuesta es contundente:

Cierta vez a alguien se le ocurrió organizar un ciclo de sesiones donde un grupo de escritores hablara de su autor favorito. Pasé más de una semana tratando de descubrirlo hasta que advertí lo obvio. Que no puede haber un autor preferido, sobre todo porque escoger a uno elimina al resto. Fue por eso que decidí crear mi autor favorito, que creo apareció, sin darme mucha cuenta, como una suerte de alter ego. Me parece, aunque no estoy muy seguro, que a diferencia de Borges [...] en mis textos están definidas las reglas que explican lo absurdo, la impostura, lo imposible más bien, de la situación (2008b).

En otras palabras, más que a Borges, Bellatin se acercaría a Aira, en esta idea: el arte implica no sólo exponer la obra como proceso sino el proceso mismo y, con él, el sistema o red (de cómplices) que lo sostiene e impulsa, pues lo que distingue “al arte auténtico del mero uso de un lenguaje es esa radicalidad” (Aira, 2000, p. 170). Pero no se trata meramente de “autenticidad” sino de poner en juego el estatuto público de la obra, es decir, no solo una consigna estética sino un impulso ético. Pues “la poesía debe ser hecha por todos, no por uno”, cita Aira (2000, p. 166) a Lautreamont para hablarnos de la democratización vanguardista de las formas y del azar como procedimiento en la *Music of Changes* (1951) de John Cage. Bellatin, más bioestético, no se ha cansado de repetir que todo, incluso su propio cuerpo, se trata de un “jardín público”, es decir, “un espacio anónimo donde todos y cada uno tenemos la responsabilidad de mantenerlo en perfectas condiciones” (2011, p. 67). Verónica Gorodischer ha percibido también esta cuestión: “Citas falsas, tramas delirantes y presencia de sus amigos escritores. Mario Bellatin, fiel a sus libros anteriores, avanza en *Disecado* con un camino experimental signado por la producción en serie” (2012). No resulta sorprendente, entonces, que a su reseña sobre *Disecado* en *Radar libros* la haya titulado, con aspiraciones proféticas, “Y mañana será Aira”.

Así las cosas, un autor favorito no implica la selección sobre un conjunto sino la construcción de una imagen que, paradójicamente, acaba siendo un alter ego. ¿Bellatin se avergüenza por el hecho de que su autor favorito es su (im)propia imagen y por eso hay ficción, montaje, documentación de la existencia de lo inexistente? ¿O nos estaría diciendo que lo favorito no es, tampoco, un autor sino la singularidad de su cualidad cualquiera: lo impropio, lo no-consciente sin denegación, ese otro del que se forma parte, la práctica mística cotidiana que implica la intimidad con una zona de no-conocimiento, nuestra vida en tanto que no nos pertenece: el *genius*? (Agamben, 2005, p. 11-12).

A propósito de la producción en serie, el *genius* y la democratización del procedimiento, convendría traer a cuento otro suceso: recientemente, Bellatin como Aira, han firmado la carta pública apoyando a Pablo Katchadjian en la situación judicial en la que se ha visto envuelto. María Kodama, viuda y heredera de Borges, lo acusa de defraudación a los derechos de propiedad intelectual. El *Aleph engordado* (2009) es un experimento estético que, tal cual lo aclara su título,

ha surgido de un proceso en que una escritura (la de Katchadjian) ha sido agregada a otra que permanece “intacta” (la de Borges).

En un escrito periodístico titulado “El delito de ser otro” (García, 2015), podemos leer las declaraciones propias del asunto. Por ejemplo Aira, que además se ofreció como testigo, ha manifestado al respecto que “no hay delito porque no hubo ni hay beneficio económico en la operación de Katchadjian”. Bellatin, por otro lado, sostuvo que se trata de “un caso desmesurado, que tiene que ver quizá más con el sistema judicial que con lo literario”. Es curioso, o en realidad deberíamos decir es sorprendente, que el abogado de Katchadjian sea ¡Ricardo Strafacce! (escritor, biógrafo de Osvaldo Lamborghini y representante legal de Fogwill). ¿Qué no tiene de literario la cosa? Incluso, la explicación de Kodama es, aunque confusa, desmesuradamente literaria:

Ahora, yo siento una infinita compasión por esta gente. Porque son personas que resultan impotentes respecto de la creación. [...] la intertextualidad la aplicó Joyce y él no copió La Ilíada. La utilizó Borges con Pierre Menard y no copió El Quijote... Intertextualidad es tomar la lectura de un texto, escribir una nueva historia evocando el recuerdo de la original, que no será ésa de la que se partió (2012)

Ante semejante panorama, lo que la declaración de Bellatin podría estar señalando es que una cosa es la literatura como experimento estético o experiencia mística, y otra cosa bien diferente es la literatura como institución: sea social, cultural, educativa y, por consiguiente, judicializable. ¿Es esta institucionalización lo que el carácter pedagógico del aparato portátil bellatinesco pone de relieve: lo punible del devenir, es decir, el hecho de que “ser otro” pueda ser considerado “un delito”? En el pensamiento de Lezama Lima esta tensión se manifestó con la claridad de una sentencia: “las culturas se dirigen a la ruina, pero después de las ruina vuelven a vivir por la imagen” (2000, p. 462). Al comentar el pasaje, Daniel Link, señala que esta “distancia que separa cultura e imágenes tiene que ver con la redención (*redimiré* significa originalmente comprar de nuevo” (Link, 2015, p. 136). Si repetimos sus palabras, con toda la cautela del caso, podríamos entender por qué en “esa readquisición de lo viviente”, el autor —e incluso ¡el arte!— (como dispositivo de clasificación, como máquina *dilemática*, es decir, como elemento cultural) “queda del lado de la muerte” (recordemos el texto de Roland Barthes), mientras que su imagen (como “potencia de desclasificación) del lado de la vida” (Link, 2015, p. 137).

De ahí que, volviendo a Bellatin y la reproducción portátil, ya no pueda sorprendernos que cada vez que aparezca en su escritura el singular pero extraño aparato pedagógico, lo que acaba por reproducirse en él no sea cualquier imagen sino la de un autor, siempre: además de Daniel

Link, Yukio Mishima (*Biografía ilustrada*, 2009), Frida Kahlo (*Demerol*, 2008) y Marcel Duchamp (“Duchamp post mórtem”, 2007).⁶

Los autores referidos, en cada uno de estos relatos, buscan una prótesis artificial no para ocultar sino para exponer el vacío que los constituye. Lo que supone, siempre, una paradoja repetida: ¿la inclusión de lo artificial resalta el vacío o genera una simulación que oculta su existencia? Como puede apreciarse, en los intersticios de la interrogación, las problemáticas poéticas en torno al artificio se articulan con las del autor y su imagen. Tal como lo señaló Maurice Blanchot, “quien confía en ese genio de la muerte absoluta que permanece en el fondo del habla”, le ocurre “la inmortalidad”. Mientras “quien consagra su existencia al lenguaje para convertirlo en la verdad de la existencia” le ocurre “la mentira de una existencia de papel, la mala fe de una vida que figura la vida, que se experimenta en experimentos de palabras”. En suma: ¿si “estos fracasos se tornan tanto más grandes cuanto más puro es el triunfo”, no convendría eludir sino, al contrario, abrazar el carácter paradójico de semejante “reino del desastre” (1949, p. 256)?

Tal vez por eso, siempre sobre el final del relato, los autores post-mórtem que han envejecido dentro del aparato acaban por confesar(se):

Nadie entendió si se trataba de una máscara, de una cara ortopédica, o de la faz que le había otorgado el otro mundo. Duchamp volvió a hablar. Confesó que había copiado, de manera deliberada, obras de otros autores. No como ejercicio de transcripción, lo que había hecho sobre todo de joven, sino para hacerlas pasar como propias (Bellatin, 2007).

¿Bellatin nos está diciendo que para pasar sus obras como propias se copia a sí mismo siendo otro? ¿Qué el (foto)copiado y la repetición como procedimientos no sólo constituyen una experiencia estética sino una forma de devenir otro? ¿Que la duplicación de sí y la repetición de las formas expone su coalescencia natural e inseparabilidad? ¿Quizás por eso, desde hace unos años, Bellatin se ha impuesto “escribir sin escribir” (2008a, p. 10) para que sea la escritura, y no la rancia institución “autoral” o “literaria”, la que produzca más escritura? ¿Será tal razón lo que haya disparado la creación de una *Escuela Dinámica de Escritores* (México, 2000-2001) en la que está prohibido escribir pues en “las fronteras, donde de algún modo se desdibuja aquello que conocemos como literatura [...] se forma un cuerpo en el cual el ejercicio de la escritura toma la categoría de práctica artística” (Bellatin, 2006a, p. 9)?

Link —que además de “vivir a la sombra de la repetición” y ser un escritor multiplicado por el aparato pedagógico de Bellatin también fue uno de los maestros que transitaron su institución escolar—, sostiene que la experiencia de la escuela dirime la enseñanza de la escritura y la formación

⁶ Si bien en *Lecciones para una liebre muerta* (2005) y *En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta* (2013) el dispositivo portátil no aparece, uno de sus procedimientos se repite: la adscripción de las obras y ocurrencias de Bellatin a Joseph Beuys y Alain Robbe-Grillet, respectivamente.

del escritor en el “orden de lo imaginario”, colocando la institución “bajo el signo de la conversación socrática” (2002, p. 1). Así las cosas, lo primero que un escritor debería aprender “es volverse irreconocible a sí mismo, es encontrar en su lugar un espacio vacío, precisamente eso que lo transforma (que podría llegar a transformarlo) en una ‘forma-de-vida’” (2002, p. 1). Es evidente que esta “operación” se encuentra desarrollada “en todos y cada uno de sus libros” (Link, 2002, p. 2). Pero, además del vacío (de la escritura y de sí), lo que se repite también son sus formas de planteamiento: la paradoja y la bipolaridad. Bajo esas firmas alógicas, propias de un maestro ignorante, la pedagogía alcanza un nuevo punto de comprensión.

Lo que nos envía nuevamente al aparato “singular” y “extraño”, pues el relato nos depara una “sorpresa” final: Link, Kahlo, Mishima, Duchamp nunca fueron sacados de la tumba; el aparato nunca existió ni tampoco la reunión en la que hubo aparecido; pues no se necesita de nadie (y menos de un aparato) para conocer la obra de Link-Kahlo-Mishima-Duchamp; ya que la figura de estos artistas se encontrará situada siempre “más allá de cualquier artilugio. Muda y ausente. Como la que mantuvo el perro colocado sobre su altar” (Bellatin 2007; 2013, p. 24). Como vemos, el relato termina con su negación pero inmediatamente después de negarlo todo (y afirmar su ficción), se establece una comparación que restituye al plano de la existencia uno de estos elementos “ficcionesales”: el perro sobre el altar.

Al tiempo de publicar su libro *Perros héroes*, cuenta Bellatin en una entrevista, realizó una suerte de performance o puesta en escena del mismo en una iglesia barroca del S.XVI, donde “vivió Sor Juana Inés de la Cruz”. La obra consistió en hablar de una obra “inmóvil” que, en realidad, nunca fue realizada. Luego de pedir las disculpas por “no haber hecho más publicidad”, Bellatin presenta a “la actriz principal”: una “perra Malinois”, con “iluminación cenital”, que “queda allí sola, mientras suena una música medieval [...] Duró como media hora. ¡Dioscientas personas en una iglesia adorando a un perro! Me daban ganas de pararme y preguntar, ¿pero qué están haciendo? [...] Al igual que con el congreso” (2006b, p. 67). Así, entonces, se encuentra situada la figura del autor: muda y ausente, como esa perra sobre un altar, frente a un auditorio que en la búsqueda de una experiencia estética acaba por participar de un culto. ¿Qué tiene que ver esto con la experiencia del “congreso”?

El congreso de los dobles de escritores, no menos polémico que la escuela, fue realizado entre el 19 de septiembre al 1 de noviembre de 2003, en el Instituto de México en París. Como se puede leer en diversos artículos periodísticos, científicos y entrevistas, la particularidad de este encuentro de escritores fue que los mismos se encontraron ausentes. Es decir que fue la ausencia conjurada como negación de toda esencia lo que estuvo presente en cada aspecto de la obra. Explica Jorge Volpi: “una exposición que no es una exposición, organizada por un curador que *no es* un curador, un novelista que *no es* un novelista, en la que invita a otros tantos escritores que *no* estarán

presentes” (2004, p. 226). Los invitados fueron Margo Glantz, Salvador Elizondo, Sergio Pitol, José Agustín.

Ese vaciado, explica Bellatin, tuvo un propósito bien sencillo: trasladar “sólo ideas” más allá de un “contexto” o “circunstancia” como puede ser la presencia del autor. Sin embargo, lejos estuvo este *no-curador* de resucitar el autor para volver a matarlo, puesto que aunque ausente, sus palabras (sus textos) eran pronunciadas ¡y gestualizadas! por dobles (“representantes”, dice Bellatin), “quienes durante seis meses fueron entrenados —por decirlo de alguna manera— en diez temas por los propios autores” (2004, p. 4). Ellos fueron: Gabriel Martínez, Cecilia Vázquez, Marcela Sánchez Mota, Héctor Bourges Valles.

Estas precisiones bien conocidas por la crítica a veces obvian un detalle crucial: la *performance*, es decir, su dinámica. El Congreso sucedió en una sala donde se dispusieron cuatro pequeñas mesas, dos sillas por mesa, un micrófono y un “menú literario” con los temas creados por los escritores. Por lo tanto, a la vez que los textos se ofrecían “en forma personal” (cara a cara), las voces de los representantes (ampliadas por el micrófono) podían oírse, simultáneamente, en toda la sala (2004, p. 4). Tratándose de “escritores” mexicanos en París, a semejante despliegue coral hay que sumar la voz de “un traductor que trata de atender al tiempo las cuatro mesas”. Así presentado el Congreso, no sólo cuestiona cualquier objetividad, sino fundamentalmente “el sentido temporal de lo literario, casi siempre atado a una suerte de pesado”, pues la “mediación” estaría a la sazón de insertar tal experiencia “en lo imprevisto de un futuro” (2004, p. 6) y presentar a la imagen de autor no sólo como parte de un proceso que tiene a la mixtura y a la expansión como características sino como, recuperando las palabras de Blanchot, un completo “reino del desastre”.

Del congreso no hay registros fílmicos, pero sí un libro bilingüe: *Escritores duplicados / Doubles d'écrivains*. Allí, además de los “temas” desarrollados por cada autor, un prólogo de Bellatin y un epílogo de Volpi que precisan ese y otros experimentos, se nos muestran las fotografías del proceso de “entrenamiento”. Esa misma mostración del artificio que en el libro otorga un cariz de seriedad a la maliciosa e irónica intervención, fue exhibida originariamente en el congreso. La mayoría de los dobles traspasaban los géneros y/o las edades. Mientras que la *muestra*, paulatinamente, se fue vaciando: después de una semana de dobles en escena hubo una segunda de proyección de videos de los dobles y luego, hasta el final, solo imágenes.

La conclusión de Bellatin “sobre los efectos de aquella experiencia pura de presente es tajante: ‘no pasó nada’” (Link, 2015, p. 263). Sin embargo, la situación no puede ser más promisoría. Pues el *Congreso*, bien mirado, es un canto al carácter paradójico del autor: “el mismo gesto, que niega toda relevancia a la identidad del autor, afirma sin embargo su irreductible necesidad” (2005, p. 84). No es que el autor haya muerto, precisa Giorgio Agamben, “sino que a él le corresponde el papel de muerto en el juego de la escritura (p. 85). En ese teatrillo, concluye Link al comparar el *Congreso* con el proyecto *Dominó Caníbal* (Murcia, 2008) que tuvo por comisario a Cuauhtémoc Medina, el

arte no puede aparecer sino bajo una máscara mortuoria y el artista en el lugar del muerto (Link, 2015, p. 263), es decir, como imagen y, citando al ya mencionado Coccia (2010, p. 22), nos precisa el término: nuestra forma se torna imagen cuando es capaz de vivir más allá de nosotros.

El 12 de abril del 2008, Bellatin publica en el suplemento *ADN* del diario *La nación* una nota titulada “Kawabata: el brazo del abismo”. Un día después, en el blog *Linkillo (cosas mías)* de Daniel Link, apareció publicada la siguiente correspondencia virtual:

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 cypaste (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 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 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, ¿la propuesta queda validada? eso me hace recordar al asco que nos causa un pelo suelto y el placer de una cabellera sedosa...

Mario

Luego de estas derivas, y para volver finalmente a la cuestión, conviene tener presente —tal como lo sugirió Graciela Goldchluk, crítica genética que trabaja en la organización y digitalización de los archivos del escritor, al comentar una versión previa de este texto (Cherri, 2015b) — que los relatos del aparato portátil no son otra cosa que un mismo texto en permanente transformación, cuyas formas en ciertos momentos se solidifican para luego seguir fluyendo. Vía esta precisión conviene, pues, explicitar nuestra hipótesis: si entre el reposo y la fluidez, la mayor transformación producida es esta oscilación de la imagen de autor, lo que acaba por exponerse radicalmente es el carácter modular del mismo. Y, por otro lado, que la adscripción a otros creadores de una obra de Bellatin (o de “las palabras que genera”) no solo reaparezca sino que se repita más allá de este texto, permite apreciar cómo esta idea, postulado o vía ética/estética ha constelado en algo mucho mayor y radical que un texto: un conjunto de procedimientos.

Entonces, que las intervenciones de Bellatin indaguen en la relación entre literatura e imagen, vida y muerte, reproducción y descreación vía la repetición/multiplicación de obras y escritores estaría señalando el carácter singular de la repetición como experiencia: que no las palabras, entonces, sino las obras como objetos puros e independientes sirven para designar cualquier cosa.

Los razonamientos diagramáticos se arman, como rompecabezas, según una lógica de *pachwork*. Por consiguiente: ¿en qué medida escapa el autor de la producción en serie, de la copia sin original, o en este caso, de lo que Nicolas Bourriaud insistió en pensar como *post-producción*?

Duchamp parte del principio de que el consumo es también un modo de producción, al igual que Marx cuando escribe en su *Introducción a la crítica de la economía política* que "el consumo es igualmente y de manera inmediata producción; así como en la naturaleza el consumo de elementos y sustancias químicas es producción de la planta". Sin contar que "en la alimentación, que es una forma de consumo, el hombre produce su propio cuerpo". Así un producto no se volvería realmente un producto sino en el acto de consumo, puesto que "un vestido no se vuelve un vestido real más que en el acto de llevarlo puesto; una casa deshabitada no es de hecho una casa real". Más aún, al crear la necesidad de una nueva producción, el consumo constituye a la vez su motor y su motivo. Esa es la primera virtud del *readymade*: establecer una equivalencia entre elegir y fabricar, consumir y producir. Lo cual es difícil de aceptar en un mundo gobernado por la ideología cristiana del esfuerzo ("Trabajarás con el sudor de tu frente") o la del obrero-héroe stajanovista (2009, p. 22)

¿Podría ser estas equivalencias, que también se dan entre la lectura y la escritura, la paradójica sorpresa? Así las cosas, la imagen de autor también participaría de la lógica de los desplazamientos infinitos: cualquier autor puede aparecer en cualquier parte, porque en tanto imagen alienada de sí no existe estructura que pueda fijarlo definitivamente: el autor, en Bellatin, es modular y su módulo es la imagen (y no ya el fragmento, como en Borges, a quien Bellatin parece considerar apenas dueño de un decoro ficcional). O deberíamos decir nosotros, arruinando nuestra chistosa ironía, una indecorosa propiedad.

La posibilidad de que nuestras distinciones (u obras) sean de "otros", expone a la imagen sí (o de autor) no tanto como un proceso productivo propio de un genio creativo sino como la post-producción impropia del montaje: no el *Ego-Sum* sino el *Ego-Cum*, dice Jean-Luc Nancy, ese "con": prácticamente indiscernible del 'co-' de la comunidad" (1990: 42-43). Una literatura semejante no es sino el anuncio de "esa amistad estelar en la cual 'yo' nunca es 'yo' pero nosotros somos todos y ninguno [...] Tal vez ha llegado la hora de decir no una vez más que 'yo es otro' sino que 'otro es yo' (Link, 2009, p. 87).

En semejante dimensión paradójica y bipolar de la vida y de las formas se experimenta una excepción de la determinación donde los posibles participan en su indiferencia a la vez que custodian su distinción. Ese, y no otro, es el jardín público en que Bellatin por la vía regia de la inoperancia y la descreación, ha hecho de la repetición y la reproducción como formas de desaparición una experiencia estética y ética de primer orden. Que, tal vez sin quererlo, sutura la herida borgeana que llega, incluso sin que tal vez Borges lo haya querido, hasta los pleitos judiciales de sus deudos: la moral del terror a la reproducción, la excepción del lenguaje frente a la

monstruosa multiplicación (de sí, de las formas, de la verdad, de la escritura, de las imágenes, en suma, de la vida).

En otras palabras, no en las mías sino en la del otro que es yo, lo se reproduce en el pequeño aparato pedagógico (es decir, en las vueltas paradójicas y modulares del nombre e imagen de autor) de Mario Bellatin es una máquina de guerra, nada menos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Bs. As.: Adriana Hidalgo, 2005.

AIRA, César. “La nueva escritura”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 8, 2002.

ÁLVAREZ ASIÁIN, Enrique. *Guilles Deleuze y el problema de la imagen. De la imagen del pensamiento al pensamiento de la imagen*. Bs. As., 2011. Tesis (Doctoral) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

BELLATIN, Mario (2013). “Antiprólogo. Trilogía de lo infinito a través de un espejo curvo”. In: LINK, Daniel. *Exposiciones. Tres novelitas pequeñoburguesas*. Bs. As.: Blatt & Ríos (ebook), pp. 3-25, 2013.

_____. “¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan”. In: BELLISCO, Manuel (comp). *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga-CENDEAC, pp. 57-90, 2011.

_____. *Condición de las flores*. Bs. As.: Entropía, 2008a.

_____. “Entrevista a Mario Bellatin”. *Los asesinos tímidos*, n° 8, agos. 2008b. Disponible en: <http://asesinostimidos.blogspot.com.ar/2008/08/entrevista-mario-bellatn.html>>. Acceso 29 abr. 2016.

_____. “Duchamp post mórtem”. *Otra parte*, n° 13, verano 2007-2008. Disponible en: <<http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-13-verano-2007-2008-0>>. Acceso 29 abr. 2016.

_____. *El arte de enseñar a escribir*. México: FCE, 2006a.

_____. “Entrevista”. Por Fermín Rodríguez. *Hispanamérica*, año 35, n° 103, pp. 63-69, 2006b.

_____. *Escritores duplicados/Doubles d'écrivains*. México: Landucci Editores, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*. París: Gallimard, 1949.

- BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción. La cultura como escenario: los modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Bs. As.: Adriana Hidalgo, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Bs. As.: Emecé, 2009.
- _____. *Obras Completas vol. IV*. Barcelona: Emecé, 1989.
- CHERRI, Leonel. “Un autor pegado a su nariz: las aporías de *Shiki Nagaoka*”. Actas del *IV Coloquio de Avances de Investigaciones – Centro de Investigaciones Teórico-Literarias*. Santa Fe, 2016.
- _____. “Formas de la imagen en Mario Bellatin. Una pregunta por lo sensible”. Actas del *IX Congreso Internacional Orbis Tertius «Lectores y lecturas» – Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (FaHCE-UNLP)*. La Plata, 2015a.
- _____. “La imagen de autor en Mario Bellatin y el “pequeño dispositivo pedagógico”. Actas del *IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas – Centro de Estudios de Literatura Argentina, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (FHyA-UNR)*. Rosario, 2015b.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbarie, 2010.
- _____. *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Bs. As.: Adriana Hidalgo, 2007.
- CORTÉS ROCCA, Paola (2013). “La insoportable levedad del yo. Iturbide y Bellatin en *El baño de Frida Kahlo*”. *Filología*, n° 44, pp. 5-22, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Bs. As.: Amarrortu, 2009.
- GARCIA, Javier. “El delito de ser otro”. *La tercera*, Santiago de Chile, 3 de jun. De 2015. Disponible en <<http://www.latercera.com/noticia/cultura/2015/07/1453-637119-9-el-delito-de-ser-otro.shtml>>. Acceso 29 abr. 2016.
- GORODISCHER, Verónica. “Y mañana será Aira”. *Página 12*, “Radar Libros”, Bs. As., 27 may. 2012. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4682-2012-05-30.html>>. Acceso 29 abr. 2016.
- KODAMA, María. “Con paciencia oriental”. Entrevista por Omar Genovese. *Perfil*, Bs. As., 11 feb. 2012. Disponible en: <http://www.perfil.com/ediciones/2012/2/edicion_650/contenidos/noticia_0001.html>. Acceso 29 abr. 2016.
- LEZAMA LIMA, José. “Imagen de América Latina”. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (cord.). *América Latina en su literatura*. México: S.XXI, 2000, p. 462-469.
- LINK, Daniel. *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Bs. As.: Eterna Cadencia, 2015.
- _____. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Bs. As.: Eterna Cadencia, 2009.
- _____. “La nación no gana para sustos”. In: *Linkillo (cosas mías)*, 13 abr. 2008. Disponible en: <<http://linkillo.blogspot.com.ar/2008/04/la-nacin-no-gana-para-sustos.html>>. Acceso 2 may. 2016.
- _____. “El escritor como ‘forma-de-vida’”. *Landa*, n° 1, pp. 1-6. 2002.
- NANCY, Jean-Luc. *La communauté affrontée*. París : Christian Bourgois, 1990.

PARDO, José Luis. *La regla del juego: sobre la dificultad de aprender filosofía*. España: Galaxia Gutenberg, 2004.

PLATÓN. *Obras completas vol. III. Diálogos*. Madrid: Medida y Navarro, 1871a

_____. *Obras completas vol. IV. Diálogos*. Madrid: Medida y Navarro, 1871b.

_____. *Obras completas vol. VI. Diálogos*. Madrid: Gredos, 1992.