



## **EL TEXTO-CUERPO DEL GÓLEM. LA PALABRA COMO PERFORMANCE EN LA OBRA DE MARIO BELLATIN<sup>1</sup>**

Laura Miklós  
(Universidad Eötvös Loránd)

**Resumen.** En las siguientes páginas analizaré el concepto de archivo y sus distintas formas de uso en la obra de Mario Bellatin. Revisaremos la creación del texto a modo de *collage* a través de la figura mítica del golem, lo que conlleva un examen de la relación entre autor y creación y entre creador y receptor. La propuesta del artículo es buscar ejemplos de este proceso tan característico del autor en términos de práctica y en los fragmentos de textos.

**Abstract.** On the following pages I will analyse the concept of the archive and its different forms of use in the work of Mario Bellatin. We will review the creation of the text as a collage through the mythical figure of the golem, which entails an examination of the relationship between author and creation or creator and receiver. The proposal of the article is to show some examples of this process in terms of practice and fragments of texts.

**Palabras clave.** Mario Bellatin, Archivo, Golem, Performance

**Keywords.** Mario Bellatin, archive, golem, performance

---

<sup>1</sup> SUPPORTED BY THE ÚNKP-22-3 NEW NATIONAL EXCELLENCE PROGRAM OF THE MINISTRY FOR CULTURE AND INNOVATION FROM THE SOURCE OF THE NATIONAL RESEARCH, DEVELOPMENT AND INNOVATION FUND.

Mario Bellatin (1960) es conocido como un «escritor raro» de la literatura contemporánea. ¿Pero qué significa exactamente ser *raro*? A primera vista, es su aspecto lo que nos llama la atención: los garfios y otros artefactos que lleva en vez de brazos ortopédicos, su vestido de monje literario, su cabeza rapada, la compañía constante de los perros. Sin embargo, es su literatura lo que le hace inclasificable en la escena literaria de nuestros días. No existe una definición para la etiqueta de «escritor raro», no obstante, seguimos aplicándola con tal convicción de que Bellatin hasta formó parte de una lista de un periódico que reunió los autores raros de la literatura hispanoamericana. Este hecho le sorprendió tanto al escritor que lo incluyó en «Lo raro es ser un escritor raro», un texto sobre la práctica de ser un escritor de tal categoría. Así empieza la descripción de esta experiencia:

No recuerdo qué respondí, supongo que el joven editor esperaba que yo hiciese uso de alguna teoría de literatura comparada. Sin embargo, quise lanzar una mirada acompasada entre vida y literatura. Establecer un paralelo, examinar, cotejar la obra producida en diálogo con mi propia vida. Para lograrlo tendría que hacer como si lo escrito perteneciera a una instancia distinta del que lo escribe. El ejercicio podría ayudar para desenmascarar lo falso e inherente a cada escritura. Al autor, que pone por delante los engaños en los que debe incurrir para sostener su propia palabra. (Bellatin, 2006: 107)

Las fronteras entre las diferentes calidades del yo y los otros juegos narrativos de Bellatin son confusas a propósito y, en gran parte, el desequilibrio de la narración nos lleva a la pérdida de los puntos fijos de la interpretación. Esto es una de las tantas técnicas que sigue el escritor al construir su escritura, una extensión de su identidad. Entre Bellatin autor y su mundo paralelo hay un pasaje confuso que es el mundo de la ficción. Por la presencia de las múltiples referencias al querido maestro y amigo Sergio Pitol, la relación entre vida y literatura, hasta la reescritura de los propios textos, se puede considerar como una especie de legado del maestro mexicano. El fragmento citado más arriba da una muestra de la voluntad abierta de subvertir los límites entre la escritura de biografía, ensayo y ficción (no exclusivamente la propia, sino de la literatura universal) y crear hiperenlaces entre la obra y el espacio personal.<sup>2</sup> De esta manera, Bellatin no

---

<sup>2</sup> Pensemos en las «máscaras culturales» que Bellatin utiliza para crear un efecto de enajenación. La literatura japonesa, judía, etc. sirve para presentar tramas, acciones e incluir fenómenos o ideas que, aparentemente, difieren de los de la propia cultura. Las máscaras, mientras esconden al sujeto que habla/escribe, llaman la atención sobre el acto de fingir: «Así como la mayoría de los ambientes, muchas veces disfrazados, transformados, con máscaras de diferentes formas, conformando una realidad regida por sus propias reglas que en verdad retrata de manera obvia lo cotidiano, aquello que nos sucede tanto de manera individual como colectiva, y que no queremos o no estamos en condiciones de apreciar» (Bellatin, Mario. «Cada lector debe inventar el libro que necesita». Entrevista

distingue la vida personal y el arte, sino que las pone a dialogar.<sup>3</sup> A través de este gesto iguala las dos partes: la vida es arte y, al revés, las obras de arte, como las piezas de un mosaico, dibujan el gran cuadro del artista. «Yo soy mi propia escritura» afirma el escritor en varios momentos; de allí se entiende que no es una continuidad simple, sino la homogeneización de los diferentes niveles (Rau 2015), la primera y más peligrosa trampa de Bellatin.

La escritura, en parte, se nutre de la experiencia especial de las víctimas del Escándalo de la Talidomida de los años sesenta, o de cualquier injusticia de los mutantes. Tanto su ficción como las intervenciones de la vida pública hablan sobre esta experiencia: cómo (sobre)vive un ser marginalizado y/o discapacitado por el poder y por los mecanismos de la vida en el siglo XXI. En este sentido, la forma de construir la obra en redes basadas en los nudos de referencias entre arte y vida también está presente en la manera de enfrentarse al desafío existencial del nuevo milenio, entrelazado por la tríada de la política, las redes y los medios de comunicación (Hoechsmann-Carr-Thésée 2016: 47). Obviamente, el juego de las referencias entre las dos esferas ya hace mucho tiempo está presente en el arte, antes que en las estrategias de comunicación. Sin embargo, lo importante es el resultado que desea lograr la literatura con su intervención en los espacios a donde, por defecto, no pertenece. Pero ¿hasta qué punto se puede interpretar literalmente la historia del fármaco? El narrador de *Biografía ilustrada de Mishima* (2009) habla sobre «sostener [un] stratagema» cuando le preguntan sobre la falta de la cabeza: «... Mishima parecía querer justificar su falta de cabeza –la que en realidad le había sido cercenada con una espada– diciendo, generalmente a la prensa de provincia, que no contaba con ella porque a su madre le fue recetada talidomida durante el embarazo» (20). Otra vez, la superposición de afirmaciones desestabiliza el marco interpretativo y es por eso que el texto (en general, los textos de Bellatin) quedan abiertos a diferentes interpretaciones.

*El libro, la mola, el monstruo* (2020) es un libro reciente que Bellatin, después de una forma más tradicional, escribe en forma de «prosa cortada», imitando la respiración entrecortada de un mutante asmático, como escribe Daniel Link en la contraportada. A lo largo de apenas cincuenta páginas conocemos la historia del protagonista, un ser que nace con malformaciones por consecuencia del fármaco mortal. El narrador describe así el primer encuentro del ser y su círculo más cercano: «familiares,/ amigos, ansiosos por conocer a la/ criatura:/ a la Mola, a la Excrecencia. Una suerte de libro, dijeron algunos./ Escritura: parece terrible que no/ haya una forma/ más o menos/ convencional/

---

por Pablos, Gustavo. *Barbaria*, 2020. URL: <https://barbaria.com.ar/entrevista-mario-bellatin-cada-lector-debe-inventar-el-libro-que-necesita/>. (Fecha de consulta: 11/5/2023).

<sup>3</sup> Es uno de los muchos ejemplos de la práctica vanguardista que Bellatin incluye en su práctica. Otros ejemplos que destacan son la incorporación de objetos cotidianos al espacio del arte, el montaje, la descontextualización, la inclusión de aspectos sociales y/o políticos, el desarrollo y dominancia de la forma, etc.

para expresar lo/ que aparece/ como una sombra en la existencia:/ la propia/ escritura» (Bellatin, 2020: 10-11). A través de la escritura, el narrador vuelve al momento del nacimiento para revisar su llegada al mundo, pero esta vez toma una perspectiva exterior. Mientras relata su saga, una serie de fragmentos sobre la escritura intervienen en el flujo de la historia personal.<sup>4</sup> La alternación de los dos hilos revela su carácter artificial, ya que es construida y contada por herramientas literarias y la presencia del creador recibe énfasis. Algunos recursos mínimos, como las enumeraciones, elevan la escritura a una calidad metaliteraria: «Escritura: cuerpo,/ tara,/ mutación,/ perros,/ padres,/ libros,/ repulsa,/ enfermedad,/ morideros: la/ soledad de los cuerpos deformes» (ibid).

Tras la autorreferencialidad, la escritura vuelve hacia el campo del cuerpo tanto textual como real que se coinciden con la forma y el tema, respectivamente. Uno se hace indivisible del otro. Otras veces, la escritura se vuelve tridimensional sin que tematice la escritura en concreto. En *El pasante de notario Murasaki Shikibu* que se basa en las historias estáticas entrelazadas de las anécdotas de Nuestra Escritora, su transformación en el pasante de notario Murasaki Shikibu, la aparición del Golem, los recuerdos confusos de un viaje a India, un niño místico. A lo largo del texto por el enfoque varios detalles se convierten en el centro de la atención y aparecen delante del lector como un *ready-made* como la escultura de la basura oxidada en frente del mar:

Nuestra Mujer vivía en una zona donde la corrosión producida por la sal marina era muy fuerte. El efecto aparecía en los aparatos eléctricos, en las sillas de verano puestas en los balcones y en la estructura general del edificio. La escalera de emergencia se había convertido en un montón de hierros retorcidos, que los inquilinos decidieron poner frente al mar a manera de una gran escultura. (Bellatin, 2006: 9)

El procedimiento de hacer paralelismos entre el tema y la realización es una característica central de la obra bellatiniana. Mientras tanto, evoca constantemente el universo ficticio que construye en cada uno de sus textos: mutantes, morideros, libros, etc.: «Escritura: ‘hablar siempre de lo mismo:/ de un salón de/ belleza decorado para la muerte’» (27). Por medio de la reescritura, la mayoría de los elementos sobreviven, otros cambian de sentido por el contexto o por su nueva posición, otros directamente desaparecen de los textos.

Con el procedimiento de borrar los límites, el escritor logra que la figura del mutante se convierta en la praxis de la mutación. El resultado es una obra que se transforma mientras siempre queda igual. Los textos de Bellatin pasan por

---

<sup>4</sup> En la obra en cuestión Bellatin otra vez relata una versión parecida pero diferente que todavía no conocemos de los libros anteriores como, por ejemplo, de *El hombre dinero* (2013) o de *Retrato de Mussolini con familia* (2015).

infinitas mutaciones tras las reescrituras y las ediciones. Entre los elementos encontramos algunos personajes constantes (un abuelo con sombrero, un niño, Macaca, la sheika, a través de su carta, el traductor estadounidense Jacob Steinberg, el alter ego de personas reales como Margo Glantz, Sergio Pitol o el escritor mismo), algunos objetos (huevos duros, varios tipos de zapatos, unas ratas, un luchador oriental, perros, enfermos, un poster de Bruce Lee, por mencionar algunos) o temas (como el de la muerte, la escritura, la experiencia religiosa, la fotografía...). Aunque Bellatin afirmó varias veces que después de terminar la escritura nunca vuelve a leer sus textos, la impresión del lector es la contraria. La red de referencias que construye entre las obras muestra el seguimiento minucioso de los núcleos interconectados. Queda claro que el mutante, aparte de una evolución, también es la *construcción* de una figura que es la metáfora de la escritura bellatiniana. La obsesión por reescribir crea un patrón: los temas, motivos, figuras, espacios que se repiten, pero nunca son idénticos – estos elementos reúnen la mayoría de la obra en un solo hilo. La existencia del archivo, sea virtual (en el sentido de su posible existencia o conjunto hipotético de la obra), físico o en línea, nos permite entender con más claridad el mecanismo creativo y volver al origen del proceso. Por el otro lado, el archivo es accesible para los críticos. Sus análisis de textos, manuscritos y otros documentos coinciden exactamente con la otra estrategia (fuertemente borgiana) de Bellatin: la participación de los críticos promueve la circulación de los textos. La vuelta al origen de la palabra ayuda a comprender la función compleja del archivo. El archivo viene del latín *archivum*; cuenta con numerosos significados entre los que destacamos las siguientes definiciones del Diccionario Real Academia Española:

1. Conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc., producen en el ejercicio de sus funciones o actividades
2. Lugar donde se guardan archivos y otros documentos de forma ordenada
3. Acción y efecto de archivar

Si analizamos con atención, los tres criterios están presentes en el proyecto de Bellatin. No obstante, cuando buscamos la definición del autor también estamos describiendo el archivo. Michel Foucault duda sobre el valor de los elementos o documentos difíciles de categorizar: las notas al pie, los borradores, las cuentas, ¿forman parte de la obra o no? Siguiendo la misma idea, los mismos documentos, notas, etc. ¿tienen el derecho de entrar al archivo? (Foucault 2002). Foucault vuelve a las observaciones clásicas de San Gerónimo para definir la función del autor y sugiere cuatro ideas según las que podemos atribuir una o varias obras a un autor. Una de estas es la búsqueda de las palabras, los giros o las ideas que se repiten dentro de los textos para verificar así la concordancia del

autor entre ellos. Pero surge la pregunta de quiénes tienen derecho a verificar la conexión.

En *Mal de archivo* Jacques Derrida también vuelve a la raíz del archivo, al *arkhé*. Utiliza la palabra en el sentido de «lo originario, lo primero, lo principal, lo primitivo, el comienzo»; además, Derrida incluye aquí otro significado, el del *arkhón*, «una casa, un domicilio, la residencia de los magistrados superiores, los *arcontes*, los que mandaban» que tuvieron el derecho no sólo de guardar sino de interpretar los documentos guardados (Derrida 1997: 10). El archivo aparece como una transición entre los espacios públicos y los espacios privados. Es en este punto donde se hace evidente la fuerza organizadora privada y/o la externa. Por eso, hay que distinguir las diferentes cualidades de la memoria: *mnéme* (la memoria), *anamnesia* (el recuerdo), *hypómnema* (el acto de recordar). Las diferencias hacen posible que pensemos en el archivo no sólo como un conjunto de documentos organizados por agentes exteriores o una colección examinada por los críticos sino como el mismo espacio que le sirve igualmente al escritor para volver a la médula de su sistema. Es más, el archivo como idea, como espacio hipotético ya pone en juego algunos mecanismos que más adelante influyen en la recepción de la obra. A modo de ejemplo, tenemos el caso de *Efecto invernadero*. Según algunas declaraciones de Mario Bellatin, la extensión de la novela llegó a mil quinientas páginas, pero al destruir la mayor parte de la misma, quedaron no más que cien páginas. No hay ninguna garantía de que la anécdota sobre la destrucción del manuscrito sea cierta, pero sí deja claro que el escritor vuelve a influir en la forma en cómo nos acercamos a la lectura antes de empezar a leer.

El archivo, por ende, es una herramienta de doble cara: un instrumento de la crítica y, a la vez, un espacio creativo para el artista. Gracias al doble sentido del archivo entendemos mejor el trabajo creativo de Bellatin, cómo y por qué vuelve a ciertos fragmentos para reescribirlos, cortarlos, coserlos.<sup>5</sup> De esta experiencia habla en una de sus últimas entrevistas en la que compara su trabajo con el del montador de cine. Lo esencial está en la manera en cómo está organizado el material. Tanto en las películas como las obras literarias esta organización es lo que define la obra (y su calidad).<sup>6</sup> Los responsables del archivo del autor así describieron los antecedentes del proyecto:

---

<sup>5</sup> El archivo del autor pertenece a la Universidad Nacional de La Plata. Una parte de la colección está digitalizada y está disponible en la página web del proyecto: <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/arcas/portada/colecciones/mario-bellatin/mario-bellatin>, (Fecha de consulta: 11/5/2023).

<sup>6</sup> «Gracias al cielo que estudié cine, algo que sucedió casi sin querer. Por esos tiempos, en una época igualmente no digital, lo que más me interesaba era la edición cinematográfica. Sigo creyendo que es ahí donde está la magia del cine, porque muchos piensan que es en la imagen o en la historia, y no: está en cómo editas. A partir de cómo armas algo puedes lograr que sea una joya o un espanto». La entrevista está disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/f0b8c507-f0d5-452b-90dd-687c37c32103/entrevista-con-mario-bellatin?fbclid=IwAR0oh-JYcRcFTyDODj6JyTpAZOnDiYNIItgrcuaFDv2MQ1cAjeQjcs1PE-mU> (Fecha de consulta: 11/5/2023).

El archivo que se presenta a continuación, ordenado y comentado, es el que Mario Bellatin va construyendo en la actualidad, en virtud de una constante escritura que, en primer lugar, va aumentando en cantidad los manuscritos y que, en segundo lugar y simultáneamente, va interviniendo en los mismos en la medida en que los reutiliza como material al servicio de su escritura. Los documentos que se presentan abarcan desde un cuaderno de apuntes de cuando cursó estudios de teología en el seminario Santo Toribio de Mogrovejo, los manuscritos de sus obras tempranas (*Efecto invernadero* o *Salón de belleza*) y hasta manuscritos de novelas como *El libro uruguayo de los muertos*. (Goldchluk–Cuartas, sf.)

Bellatin escribe un solo libro a través del archivo, ya que las obras o, por lo menos, sus huellas, tienen una presencia continua. El archivo del autor hace posible que los fantasmas, es decir, los fragmentos de la escritura bellatiniana vuelvan en cualquier momento, mientras, los investigadores de la obra intentan a conservar el proceso en forma de carpetas de papel y digitales. En la descripción del archivo, Goldchluk y Cuartas proponen la registración de las carpetas según estos criterios: «palabras clave, tamaño del documento, naturaleza del manuscrito, lugar de escritura, fecha aproximada de escritura, fecha de domiciliación y datos de publicación»; sobre la digitalización, proponen la registración de los siguientes: extensión en «imágenes, scanner utilizado, software, resolución, fecha de scaneado de los originales, última creación de los documentos» (Goldchluck–Cuartas, sf.).

Las versiones de *Jacobo el mutante* son ejemplos magistrales de cómo Bellatin vuelve al archivo para seguir escribiendo. Entre los documentos digitales del archivo hay un texto sin fecha (última edición: 31 de julio de 2007, a las 23:44) de dos páginas en formato *Word*, titulado como «Aprenda a bailar desnudo y con órgano (fragmento)». Este documento es la descripción de las academias de baile que forman parte de *Jacobo el mutante* (2004); de allí, se puede deducir que este fragmento del archivo es uno de los núcleos constantes de la novela. Al comparar dos fragmentos parecidos, podemos ver otro procedimiento de ficcionalizar la propia escritura:

Las escuelas de baile popular son un espacio que gana cada día un número mayor de aficionados. Personas de las más diversas características acuden a la pequeña ciudad con el fin de contar con una habilidad que a muchos les ha sido cruelmente negada por la naturaleza. Se han instalado desde salones para ensayar las tradicionales fiestas de quince años, hasta grandes academias donde enseñan incluso pasos de música tropical. Es tanta la competencia que cada vez surgen nuevas

danzas con técnicas más difíciles que las anteriores. Se suele recurrir a trucos de malabarista o a métodos de destreza corporal tan avanzados, que durante las sesiones con frecuencia se tiene la sensación de encontrarse dentro de los preparativos para una función de circo y no en una sala de clases. Parecen haber quedado olvidados los discretos pasos románticos, las piezas clásicas y en general, los movimientos transmitidos de generación en generación. (Bellatin, sf.)

El otro fragmento forma parte de *Jacobo...* y ya aparece integrado en el contexto de la obra. El texto finge ser un manuscrito perdido y desconocido de Joseph Roth. Es él, supuestamente, quien describe el surgimiento de las academias de baile:

Señala Joseph Roth que cuando Rosa Plinianson salió de las aguas, las escuelas de baile eran un espacio que ganaba cada día un mayor número de adeptos. En el texto original se dice que personas de las más diversas características acudían, con gran entusiasmo, a aquel poblado para que sus vidas transcurrieran con algo de ritmo. Se habían instalado desde los típicos salones para ensayar fiestas de celebración, hasta una serie de grandes academias donde se enseñaban incluso pasos de música tropical. Era tanta la competencia que con creciente frecuencia surgían nuevos bailes con técnicas más difíciles que las anteriores. Muchas veces se solía recurrir a métodos de destreza corporal tan avanzados, que durante las sesiones casi siempre se tenía la sensación de encontrarse en la pista de un circo y no en un salón de clase. (Bellatin, 2004: 43-45)

Los dos textos coinciden en gran medida, pero encontramos diferencias importantes. En la primera versión hay algunas notas al pie que más tarde, en las otras versiones desaparecen; las Damas Piadosas reciben otra descripción; se pierde totalmente de las líneas el detalle de «la casa de las bellas durmientes» que, como un guiño hacia Kawabata, son «[p]rostíbulos muy conocidos en la zona donde se narcotiza a jóvenes de preferencia bellas para que no sepan con qué anciano cliente pasaron la noche» (Bellatin, sf.).

Boris Groys aborda el archivo precisamente desde el punto de vista de lo nuevo y lo viejo, lo relevante y lo irrelevante. Investigó cómo se puede describir la economía cultural que circula entre el archivo y el espacio profano fuera del archivo. ¿Cuál es la fuerza interior que mantiene el archivo y cuáles son las externas que aseguran su funcionamiento? El archivo contiene objetos importantes para una cultura, el resto queda fuera de ella. Pero el archivo también pasa por cambios constantemente. Algunas cosas salen, otras entran al espacio del archivo. ¿Por qué el archivo no permanece siempre igual, por qué cambia, por

qué siempre añade algo nuevo? Según Groys, la importancia del archivo justamente está en esto: en registrar los detalles que, de otra manera, quedarían invisibles. La novedad del nuevo objeto (es decir, de los detalles hasta ahora omitidos) proviene de la «inutilidad e irrelevancia», opina el crítico. Esta dinámica rotativa es la base de los textos mutantes de Bellatin: los elementos más grandes desaparecen sin previas sospechas y los minúsculas llegan al primer plano.

Muchos de los textos de Mario Bellatin son de carácter metaliterario. La tematización de la escritura casi siempre está presente, será de manera directa o indirecta. Pero en *El pasante de notario Murasaki Shikibu* (una mutación de *Canon perpetuo* [1993] y *Pájaro transparente* [2006]) nos encontramos con la tarea de crear un montaje entre texto y cuerpo: a través de una descripción sobre el alter ego de Margo Glantz somos testigos de la construcción de un gólem:

Nuestra Escritora se limitó a preguntar [al rabino de cabecera] por la receta de los muñecos de barro. No mencionó que era un consejo de los sabios de la cueva. Llevó a cabo la hechura del muñeco a escondidas de sus empleados, a quienes mandó a cumplir ciertas diligencias que les tomaría varios días llevar a cabo. Una vez sola regó la tierra y obtuvo la materia prima. Después de permanecer algunos días estático en el jardín, semejando el muñeco de alguna navidad negra, el ser comenzó a moverse por sí mismo. (Bellatin, 2011: 25-26)

Sin embargo, no solo el movimiento activo aporta al dinamismo de la *performance*. La irrupción del flujo de la narración o lo estático (o inmóvil, para recurrir a una de las palabras frecuentes del escritor) también pertenecen al mismo juego: cambios del ritmo, silencio o la pausa en la música de la narración. En *Jacobo el mutante* y más tarde, *Jacobo reloaded* algunas escenas recurrentes aparecen como las imágenes de una película, con transiciones cinematográficas entre ellas. «Las figuras quedaron en suspenso. La piel de los hombres perpetuamente mojada. Un Golem. Una docena de huevos cocidos. No se produjo ninguna mutación. Tan sólo apareció la imagen de unas ovejas pastando en un roquedal» (Bellatin, 2015: 13). Este procedimiento en la literatura no es una transición o canalización de una imagen a otra, más bien podemos interpretarlo como la apertura de vacíos que permiten al lector vincular los elementos sucesores de una manera indefinida.

La metáfora del procedimiento, el cuerpo del gólem, nace de estos fragmentos sin jerarquía que forman parte del archivo como una base de datos. Es el creador, el artista (o alguien distinguido que dispone de los conocimientos secretos) el que reúne las piezas y, al final, llena con significado el conjunto artificial: anima el contenido que hasta ahora permaneció sin vida. En adición, el origen de palabra gólem viene del hebreo «golmi» que en las escrituras sagradas

se refiere al ser humano inacabado o sin forma (Barzilai 2016: 5) que plantea la idea de la futura mutación.

Fuera del contexto religioso, místico o un significado simbólico, la figura del gólem merece atención como una plataforma de trampas que Bellatin esconde en los textos. Entre todas las trampas que tiende a sus lectores (de la interpretación, de los lugares comunes, de los automatismos, de las explicaciones del autor, etc.), tal vez la más peligrosa es olvidarnos de que su obra escrita se debe leer siempre desde la literatura. Graciela Goldchluk define claramente el área posible del análisis e interpretación de los textos cuando afirma: «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. Primera lección: la literatura es también lo que se piensa de ella, y más que eso, lo que se espera que sea» (Goldchluk 2011: 34). La observación de Goldchluk es reveladora: el texto literario (o cualquier obra) primero tiene que deshacerse de las expectativas para llegar a ser visto, por ende, interpretado por lo que es. Los receptores sólo vemos en la obra lo que somos capaces de ver a pesar de nuestros propios límites, de allí que una parte de la interpretación siempre será subjetiva.

La propuesta de Goldchluk es aún más inquietante si leemos la obra de Bellatin como una red coherente en la que los elementos constitutivos funcionan como rompecabezas. Para entender mejor la unidad, primero se tienen que examinar las piezas. En este caso especial no solo consideramos la obra como red de textos y reescrituras, como hemos dicho antes, sino la continuación del aparato crítico literario. Bellatin circunscribe su obra en la tradición literaria que ya por sí pone en marcha una larga serie de expectativas y continuidad de patrones. Yendo en contra de ellos, Bellatin formula una crítica del sistema. El escritor tiene la intención de revisar la creación del canon, dismantelar el sistema literario actual y su concentración de fuerzas, desde una posición interior. Lo más peculiar en la obra es entonces cómo Bellatin combina la escritura, la crítica del arte y, más en concreto, la literatura institucional y el mercado a través de los medios y los portadores de sus textos (libros, cuadernitos, ediciones limitadas). Con más y más frecuencia nos encontramos con pequeños proyectos que reciben el apoyo del escritor en forma de editar tiradas limitadas de veinte, cincuenta o cien ejemplares de textos que después no se publicarán en la misma forma. Las ediciones de la mexicana *Gato negro*, de la argentina *Ediciones Chinatown*, y hasta los ejemplares de lujo del chileno *Erdsain* dan la evidencia de un juego de diseminar la obra.

Entre todas sus colaboraciones podemos destacar las cajitas con fragmentos en trozos de papel del proyecto de *El sueño del panda* (una editorial artesanal de La Plata) que sigue metonímicamente el concepto de Bellatin. El proyecto realizó una edición del texto «Los democráticos» en la serie de *Relicario*, en forma de 38 cajitas de papel con 38 fragmentos distintos. Todos los fragmentos

llevan un código en el papel que autoriza a su propietario a abrir su caja en forma virtual y acceder el texto completo en una nube. Sobre la serie, los propietarios del proyecto escriben: «Las reliquias son residuos y fragmentos que quedan de un todo. En una acepción más religiosa, son partes conservadas del cuerpo de un santo. Como tales son objetos únicos en el mundo. A menudo se conforman en torno a ellas comunidades de diversos tipos».<sup>7</sup>

Hay una intención abiertamente irónica detrás de estos proyectos ya que no siempre se pueden conseguir los objetos de referencia, aunque no dejan de ser requisitos para entender la obra en su totalidad. Bellatin utiliza los recursos de la literatura y de la crítica para examinar, deshacer el *establishment*. Inevitablemente, esto también significa la voluntad de rehacerlo. Dicha estrategia viene de una larga tradición literaria, incluso, latinoamericana. Entre sus figuras principales destacan Jorge Luis Borges y Roberto Bolaño, dos nombres importantes en posicionar de nuevo la literatura latinoamericana en un mundo extremadamente globalizado y un mercado homogeneizado. Bellatin se parece a ambos autores porque sus obras cuentan con contradicciones: la lectura cerca (*close-reading*) de los textos no necesariamente revela la estrategia que se esconde en el fondo, sino que se dibuja delante del lector en su proceso. La figura del gólem aquí da una buena representación de esta idea y, poco a poco, se convierte en la metáfora de la escritura bellatiniana:

Nuestra Escritora lo vigilaba [el gólem] desde la ventana de su estudio. El homóide se escondió durante algunos días entre las plantas. Nuestra Escritora constató que crecía a una velocidad asombrosa. En menos de medio mes logró sobresalir de su escondite. Se hizo más grande que unas palmeras que Nuestra Escritora había mandado plantar casi treinta años atrás» (Bellatin, 2011: 25).

Es evidente en este fragmento que la *performance* no solo la entendemos, a diferencia de Graciela Goldchluk, como intervención «en la literatura y en el ecosistema que la sostiene» (Goldchluk 2011: 1), sino también como aspecto creativo de la escritura, acción de larga duración en el tiempo que traspasa el límite de las ediciones en forma de libro para crear un corpus textual y físico a la vez. Este pasaje otra vez une la vida y la creación artística. Sin embargo, esta tarea no es nada romántica, sino un trabajo arduo: «Asma y Escritura./ Mole y Libro./ Monstruo y Excrecencia./ Escritura: fue espantosa la tarde en que descubrió/ una máquina Underwood». De hecho, en 2001 en una entrevista concedida a Emily Hind, Bellatin habla claramente sobre la irrelevancia de los límites de ediciones

---

<sup>7</sup> Más detalles del proyecto en: <https://www.esdpanda.com/titulo-fragmentado/los-democraticos/>, (Fecha de consulta: 11/5/2023).

físicas en frente a un sistema de escritura «debajo de los libros» (Hind 2001: 201). La escritura de Mario Bellatin es un acto performativo que se realiza en el *proceso* creativo, en las repeticiones y en la interacción entre las versiones. Por eso, el análisis de la obra en la continuidad del sistema de la literatura da una imagen mucho más matizada. Hay que tener en cuenta la realidad social y sus discursos que condicionan y limitan las posibilidades (Butler 2011).

El aspecto performático de la escritura hace particularmente interesante el gólem. La existencia, sobre todo, del cuerpo físico de la figura mítica de la literatura depende de la letra trazada por su creador. Esta alegoría problematiza la figura del artista y la relación entre obra y creador. El cuerpo del gólem nace a través del acto performático de la lengua y tal como se dibujan los límites del cuerpo de un ser independiente, «está naciendo» (en un presente incesante) la obra como unidad continua e independiente. Gracias a las repeticiones, el acto de desubicar la génesis de la obra, el texto-cuerpo parece establecer sus propios énfasis:

Finalmente, el Golem –porque eso era, un Golem, aunque ni el rabino ni Nuestra Escritora habían querido nombrarlo nunca por su nombre– rompió la pared del jardín y salió como enloquecido a la calle. [...] El rabino llamó varias veces a Nuestra Escritora para preguntarle si el muñeco de barro tenía que ver con los destrozos que alcanzaba a apreciar desde la ventana principal su *pent-house*. Le dejó varios mensajes en la contestadora de voz. Le rogó que sacara las letras colocadas en la frente del homóide o que al menos le dijera a él, al rabino, cuáles eran esas letras. (2011: 26-27)

La evocación del gólem sirve para la desestabilización de los códigos de lectura. La inclusión de la leyenda dentro el texto literario, su adaptación al contexto de la obra con la figura de «Nuestra Escritora», un supuesto alter ego de Margo Glantz. Los límites indefinidos aparecen otra vez, como lo hemos visto en el inicio hablando sobre la mezcla de géneros. Aquí vemos otro procedimiento de la ficción. Dentro de la obra de Mario Bellatin la literatura universal es evocada a través de diversos elementos: resúmenes superficiales o ficticias de fábulas, objetos, personajes y propiedades comprimidos en imágenes mentales que crean un nivel metatextual; dichas imágenes casi siempre aparecen para confundir el lector con su presencia absurda: los posters de Bruce Lee, el último libro de Bohumil Hrabal, un encuentro con Robbet-Grillet, el manuscrito supuestamente perdido de Joseph Roth. Estos elementos no tienen un significado concreto, pero influyen las direcciones de la interpretación. Son como imanes que atraen las imágenes que asociamos automáticamente a ellas. Las líneas trazadas entre los textos de Bellatin y los intertextos nos conducen a la misma interpretación

(incluso a través de la ausencia): el objetivo (o, al menos uno de varios) es poner a prueba el lector, despistar la atención a través de la digresión narrativa y mostrarnos que, en el fondo, a pesar de la acumulación de tramas, libros, teorías, la existencia es un vacío absurdo.

La imagen mental parece un concepto abstracto, pero se debe entender como proceso práctico. Destacamos su vínculo especial dentro del pensamiento humano, pues el fenómeno de las imágenes mentales ha sido investigado por varias áreas de estudio como la filosofía, la psicología o, recientemente, la neurociencia. Un posible factor en el nacimiento de la imagen es la experiencia sensorial, esto es lo que asegura la diversidad de los tipos de las imágenes; el otro factor es el aprendizaje, es decir, una continuación de suposiciones o patrones de pensamiento. Por ende, sí se pueden transmitir imágenes mentales, construirlas o manipularlas según la necesidad del remitente del «mensaje». Por su carácter fuertemente simbólico, estas imágenes son puntos vulnerables del pensamiento humano que tanto la ciencia, el arte o los medios de comunicación pueden utilizar según diferentes objetivos o necesidades. Las imágenes mentales funcionan como automatismos y por eso son los puntos débiles del receptor que Bellatin busca y socava.

Frecuentemente, el uso de la fotografía entre las líneas o después de los textos tiene el mismo fin de desestabilizar la lectura. Al narrador no fiable se suman las fotografías borrosas, recortadas, o el texto que hace referencia a una imagen perdida, son recursos que se remontan al dadaísmo. El *objet trouvé*, por una parte, viene a declarar que cualquier objeto puede ser obra de arte. Por otra parte, su «artisticidad no viene dada por la calidad de la manufactura artesanal o técnica, sino por su situación en un contexto particular de observación, el valor artístico no radica en la fabricación material de la obra, sino en el proceso mental de seleccionar y decidir» (Fontcuberta 2016: 148), es decir, reciclar elementos ya existentes, pero siempre filtrándolos a través de una visión subjetiva.

En el «Post Scriptum» de *Condición de las flores* Daniel Link, al leer las líneas de Mario Bellatin, llega a la misma conclusión: «Lo fotográfico, dice Bellatin [...] no es del orden del registro, sino del encuadre. Nada más hace falta, y la escritura debería ser capaz de aprender esta lección. El texto no es una ensoñación, sino una fantasmagoría. El texto no es un registro de nada más que un gesto» (Bellatin 2008: 136). Por tanto, a pesar del desvío hacia la fotografía, sigue siendo válida la afirmación que declaramos punto de partida de este artículo: los textos de Mario Bellatin deben ser leídos y analizados en el marco de la literatura; sin embargo, no es contradicción recurrir a la teoría de la fotografía/imagen. Más bien, nos explica cómo el escritor trasplanta el procedimiento fotográfico al nivel del texto para lograr un efecto parecido. Por ejemplo, la crítica en varias ocasiones encuentra una semejanza entre los planos congelados de Tarkovski con las imágenes visualmente cargadas de Bellatin.

La función de este procedimiento, aparte de confundirnos, es producir un choque tanto a nivel visual como teórico: el efecto de Dostoievski, Shikibu, Glantz (de hecho, todos de literaturas periféricas), entre otros, conviven de una manera peculiar en el ecosistema del texto. La idea se materializa, de la manera más obvia, en la tipografía del texto. Las pequeñas tijeras entre las líneas separan los fragmentos textuales; al mismo tiempo también revelan el carácter hecho del texto, compuesto de las obras anteriores a *El pasante...*: «✂ Una vez frente a su mesa de trabajo, el pasante de notario miró con extrañeza la luz que entraba a través de las ventanas de la terraza e iluminaba no sólo los libros de la parte central de la biblioteca sino también las plumas, los pinceles, y una serie de papeles desperdigados» (Bellatin, 2011: 32). En los papeles sueltos, estos «bosquejos» son los que después componen el texto. De allí podemos ver que los pequeños símbolos de tijeras no son, en absoluto, elementos puramente visuales. Son rastros de una costura-escritura que combina elementos elegidos y luego amasados con técnicas diferentes por el creador del texto-gólem. Aunque en esta expresión inmediatamente descubrimos la huella del homúnculo, el hombre miniatura de la alquimia y junto a él, la figura muy parecida en los estudios místico-judíos de la Cábala y, efectivamente, parece más adecuado llamarla escritura de gólem. Lo visual como fuerza organizadora del texto está presente en el uso de las imágenes mentales (como imágenes estáticas, hipnotizantes, a veces demasiado cercanas) y el montaje; esta técnica es una referencia abierta a la formación cineasta de Mario Bellatin. En una entrevista que concede a Emily Hind, Bellatin habló sobre la influencia de la construcción cinematográfica:

Y sí, tuvo mucha influencia, pero no una influencia visual como se podría pensar, con las imágenes, sino al nivel de estructura. Yo me nutro mucho del cine, pero no tanto por lo que están contando ni por las propuestas cinematográficas en sí, sino por la estructura. Me interesa cómo se narra y cómo se construye una película. Yo trabajo sobre todo con textos separados y simultáneos. Después realizo un montaje cinematográfico. Es una cosa personal, propia, porque lo que yo presento es un libro de literatura. Mi proceso interno tiene que ver con el cine, en la forma de construcción más que nada. (Hind 2001)

En la (con)fusión de los elementos del montaje la importancia del origen o la autoría se desvanece, la frontera entre fragmentos/capas pasa a ser irrelevante en el flujo de la narración. Los límites ganan importancia por y a través de la creación conceptual. La interpretación literal de los textos o la búsqueda de equivalentes de (los hechos de) la realidad despoja la palabra de su función mágico-creadora: en vez de llevarnos a una lectura más adecuada, más exacta, insistir en el significado literal de la palabra empobrece las posibilidades

interpretativas. En la misma entrevista, Bellatin expresa su intención: «Tengo ese miedo de que la gente pueda leer lo que dice [el texto]. Eso del lector a mí me parece terrible. Todos mis libros son una especie de retruécanos y búsqueda de lograr que el lector no lea lo que está leyendo» (Hind 2001).

La obligación –que no sabemos de qué naturaleza es– de terminar de escribir la novela clásica de la literatura japonesa, tal vez la primera novela de la historia, revela que, a pesar de la metamorfosis, hay una diferencia entre la identidad de Nuestra Escritora y la escritora Murasaki Shikibu; de esta diferencia ni los objetos descritos nos pueden distraer. Las tareas y los talentos de las escritoras no son idénticos, pero ambos trabajan con las palabras. Este cuidado de su materia prima es lo que les relaciona con el pasante de notario, cuyo oficio es registrar las palabras; a la vez, les diferencia, pues las dos escritoras hacen arte de esta relación con las palabras. A Bellatin le inquieta la idea de la relación entre la palabra y el escritor/creador en el sentido de que devuelve la faceta mística a la palabra. Cuando construye el gólem en sus textos y, al mismo tiempo, construye sus textos como gólem, nos encontramos con la misma iniciativa. La animación del gólem depende de una sola letra que marca la diferencia entre la verdad (que es vida) y la muerte: *emet, met*. Las dos palabras impresas en la frente del ser dan el control al rabino-creador; gracias a su saber secreto puede controlar su creación. No sabemos exactamente cómo, pero el gólem de la narración se independiza de Nuestra Escritora, iniciando así una serie de inconvenientes: «[f]inalmente el Golem –porque eso era, un Golem, aunque ni el rabino ni Nuestra Escritora habían querido nombrarlo nunca por su nombre— rompió la pared del jardín y salió enloquecido a la calle» (Bellatin 2011: 26).

El desencadenamiento del golem es el símbolo de la escritura, o más bien del sistema autosuficiente de los textos en cuyo marco la construcción y la deconstrucción de palabras, hechos o líneas narrativas está pasando a la vez. Gracias a las fuerzas contrarias, el proceso de la desescritura no deja más que «un fósil, el esqueleto de una literatura posible»<sup>8</sup> en el que lo innombrable se convierte en nombrable y viceversa. Son los significados despojados que hacen poroso el lenguaje de Bellatin, y aunque aparezcan significados posibles, la firma del autor (como las letras en la frente del gólem) determina las posibilidades de recepción. Leer su literatura como un proyecto hace evidente que el archivo es otra pieza del conjunto. En el laboratorio del archivo, tanto los investigadores como el escritor buscan el futuro de la obra bellatiniana. Es en este mismo espacio y tiempo prolongado e homogeneizado donde se construye –entre tantos agentes del libro– la obra del porvenir de este escritor raro.

---

<sup>8</sup> La entrevista completa está disponible en la web: [https://www.clarin.com/rn/edicion-impresa/Bellatin-instrucciones-uso\\_0\\_BkFJKH2wXe.html](https://www.clarin.com/rn/edicion-impresa/Bellatin-instrucciones-uso_0_BkFJKH2wXe.html), (Fecha de consulta: 11/5/2023)

### *Bibliografía*

- Diccionario Real de la Academia Española (DRAE). <https://dle.rae.es> (Fecha de consulta: 11/5/2023).
- Derrida, J., *Mal de archivo*, Madrid, Editorial Trotta, 1997.
- Barzilai, M., «The Golem Condition», en *Golem. Modern wars and their monsters*, New York, New York University Press, 2016.
- Bellatin, M., «Aprenda a bailar desnudo y con órgano (fragmento)», sin fecha, ARCAS Archivo Mario Bellatin.
- \_\_\_\_\_, «Jacobo el mutante», en *Obra reunida*, Madrid, Alfaguara, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Pájaro Transparente*, Buenos Aires, Mansalva, 2006.
- \_\_\_\_\_, *La condición de las flores*, Buenos Aires, Entropía, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Biografía ilustrada de Mishima*, Buenos Aires, Entropía, 2009.
- \_\_\_\_\_, *El pasante de notario Murasaki Shikibu*, Córdoba, Postales Japonesas Editora, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Jacobo reloaded*, México, Sexto Piso, 2015.
- \_\_\_\_\_, *El libro, la mola, el monstruo*, La Plata, Club Hem, 2020.
- Butler, J., *Bodies that Matter*, New York, Routledge, 2011.
- Fontcuberta, J., *El beso de Judas*, Editorial GG, Barcelona 2015.
- Foucault, M., *The Archeology of Knowledge*. New York, Vintage Books Edition, 2010.
- \_\_\_\_\_, *¿Qué es un autor?*, trad. Mattoni, S., apostillas Link, D., Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010.
- Goldchluk, G., «El realismo minimalista de Mario Bellatin: lecciones y proposiciones. El Coloquio de los perros», en *Memoria Académica*, 2011, [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.12230/pr.12230.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12230/pr.12230.pdf) (Fecha de consulta: 11/5/2023).
- Goldchluk, G. – Cuartas, J. P., «Archivo Mario Bellatin: antecedentes». Última edición del archivo: 5 de marzo de 2015.
- \_\_\_\_\_, «Archivo digital Bellatin: descripción y organización». Última edición del archivo: 5 de marzo de 2015.
- Groys, B., «Az archívum szubmediális tere», en *Helikon: irodalomtudományi szemle*, 2014. (60) número 3, 410-420.
- Hind, E., «Entrevista con Mario Bellatín», en *Confluencia* 20.1, 2014, pp. 197-204, [https://www.academia.edu/5444020/Entrevista con Mario Bellat%C3%ADn](https://www.academia.edu/5444020/Entrevista_con_Mario_Bellat%C3%ADn) (Fecha de consulta: 11/5/2023).
- Hochsmann, M. – Carr, P. R. – Thésée, G., «Viejos, nuevos medios y Democracia 2.0», en *La posverdad. Una cartografía de los medios, las redes y la política*.
- Pablos, G., «Cada lector debe inventar el libro que necesita», en *Barbaria*, 2020, <https://barbaria.com.ar/entrevista-mario-bellatin-cada-lector-debe-inventar-el-libro-que-necesita/> (Fecha de consulta: 11/5/2023).

- Rabasa, E., «Transformar mi yo en una frase impresa», en *Revista de la Universidad de México*, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/f0b8c507-f0d5-452b-90dd-687c37c32103/entrevista-con-mario-bellatin?fbclid=IwAR0oh-JYcRcFTyDODJ6JyTpAZOnDiYNIItgrcuaFDv2MQ1cAjeQjcs1PE-mU> (Fecha de consulta: 11/5/2023).
- Rau, C., «Mario Bellatin, escritor: 'Yo soy mi propia escritura'», en *Medio Rural*, <http://mediorural.cl/mario-bellatin-escriptor-yo-soy-mi-propia-escrituraindependiente-del-lugar-donde-la-produzca/> (Fecha de consulta: 11/5/2023).