

ESCRITURA, *AUTOGRAFISMO* Y CATÁSTROFE EN LA OBRA DE MARIO BELLATÍN

WRITING, AUTOGRAPHY AND CATASTROPHE IN MARIO BELLATÍN'S WORK

Antonio CASTILLO ÁVILA
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Este artículo propone una particular lectura de las últimas obras de Mario Bellatín, especialmente su novela del 2013, *El hombre dinero*. A través de esta lectura se trata de esclarecer de qué manera y con qué implicaciones alcanza y cuestiona su escritura uno de los modos de funcionamiento clave de la experiencia literaria moderna, actuando como centro vacío la misma: el impulso autopoietico del sujeto como obra. Más allá de cualquier controversia acerca del estatus genérico de una obra como autobiográfica, la obra de Mario Bellatín explora de forma performativa los modos a través de los cuales la literatura, tal y como la experimentamos en la creación y la recepción desde su conformación institucional moderna, ha sido y sigue siendo un ejercicio activo en una tensión *autodiciente*, autorepresentativa o *autográfica* de un sujeto históricamente determinado y atravesado por una estructura concreta: la de la dualidad de la mercancía impuesta por la sociedad del valor capitalista.

Palabras clave: Mario Bellatín; Literatura; Autobiografía; Autoficción; Sujeto; Capitalismo; *El hombre dinero*.

Abstract: This paper proposes a particular reading of the late work by Mario Bellatín, specially his 2013 novel *El hombre dinero*. It is the goal of this reading to clarify the ways in which this work reaches and questions one of the keys operating modes of the modern literary experience, one which acts as its empty center: the *autopoietic* impulse of the subject as *opus*. Beyond any controversy about the generic status of a particular work as autobiographic, Mario Bellatín's work explores performatively the ways in which literature (as we experience it in creation and reception since its modern institutionalization), has been and continues to be an active exercise within a self-saying, self-representative tension by a subject historically determined by a particular structure: the duality of the merchandise imposed to it by the capitalist's value society.

Key words: Mario Bellatín; Literature; Autobiography; Autofiction; Subject; Capitalism; *El hombre dinero*.

Introducción

La obra de Mario Bellatin ofrece, por sí misma, una resistencia pasiva y tenaz a dejarse parcelar analíticamente para convertirse en objeto de estudio o reflexión crítica. Esta oposición o renuencia a la partición crítica es la propia de una obra que ha sido construida a lo largo de los últimos 25 años siguiendo un proyecto constante de unidad, o más bien, para ser precisos, bajo el signo problemático de un consciente proyecto totalizante. A este respecto, y esta referencia no es ni mucho menos casual o meramente representativa, parece que Mario Bellatin se ha hecho activa y conscientemente heredero de la idea romántica de Obra-sistema, según la cual, cada obra particular de un autor no es sino un fragmento de una Obra total, autosuficiente pero abierta y siempre en devenir, compuesta por el conjunto de todas sus obras¹. Desde la publicación de su primera novela, *Mujeres de sal*, en 1986, el escritor mexicano-peruano ha construido consciente y minuciosamente una suerte de gran Obra de obras de la cual él mismo ha dicho que responde al proyecto de la creación de “un sistema literario absurdo pero a la vez coherente” (citado en Palaverisch, 2003: 27). Este sistema literario se compone de alrededor de una veintena de novelas, además de otros proyectos escriturales que bordean el *happening* artístico². Quizás la característica más señalada de este sistema es su autoconsciencia, a la vez en el nivel del autor a la hora de anunciar y teorizar públicamente la naturaleza de dicho proyecto así como en el nivel de las propias obras, las cuales conforman un entramado especular de referencias, menciones y ecos recíprocos que ponen continuamente de relieve su inserción en un plano común, si no organizativo, sí relacional.

Para mejor situar el espacio en el presente trabajo moverse, podemos atrevernos a diferenciar dos modos en los que Bellatin ha construido este sistema literario, que corresponden de forma bastante ajustada a dos periodos cronológicos de su trayectoria como escritor. En primer lugar, podríamos distinguir un primer período, que abarcaría desde la publicación de su primera novela hasta la novela *Flores*, en 2005, en el cual el sistema bellatiniano confiaba su unidad a la recurrencia obstinada de ciertos núcleos temáticos (la enfermedad hereditaria, la deformación de los cuerpos, las figuras maternas cuasi-diabólicas, el sufismo), a la continuidad paradójica de formas literarias fragmentarias, además de al uso frecuente de fotografías y de formatos y dispositivos escriturales extra-literarios (falsas crónicas periodísticas, investigaciones críticas sobre autores ficticios, etc). En segundo lugar, desde *Flores* y siguiendo en el mismo año con de la corta novela *Underwood portátil: modelo de 1915* y hasta su última novela publicada y que nos ocupará más de cerca en un momento, *El hombre dinero* (2013), el sistema literario bellatiniano, además de persistir en la recurso a dichos núcleos temáticos y formales, empezó a cobrar consciencia de su propia unidad y, a través de algunos procedimientos

1 Sobre la idea romántica de obra-sistema, cfr. los fragmentos de la revista *Atheneum*, mayoritariamente atribuidos a Friedrich Schlegel. Como ejemplo, la Idea 95 publicada en el último número de dicha revista, en la que se lleva la idea hasta la amplitud de toda literatura: “Todos los poemas de los antiguos están unidos entre ellos, inseparablemente, forman un todo orgánico, si se los observa con detenimiento son solo Un poema, el único en el cual el arte de la poesía mismo se manifiesta perfecto. De un modo similar en la literatura perfecta todos los libros deben ser Un libro y el tal libro, eternamente en devenir, se revelará el Evangelio de la humanidad y de la cultura” (citado en Lacoue-Labarthe, Nancy, 2012: 272).

2 Como son la organización, en 2003, de un congreso de escritores latinoamericanos cuyas intervenciones corrieron a cargo de dobles de los invitados, que se hicieron pasar por los escritores reales, o el proyecto editorial en marcha de los *cien mil libros de Bellatin*.

tales como la presencia del nombre propio “Mario Bellatin” para la autodesignación del narrador, la mención por parte del mismo del título de otras obras del mismo autor empírico (o incluso de la propia obra que se está leyendo, como en el caso de *El hombre dinero*, como veremos más adelante), o la aparición, al modo de parábasis apenas separadas del discurrir de la narración, de reflexiones acerca del propio acto de escribir, a generar una impresión de interioridad sistémica que es, a la vez y por los mismos recursos, tematizado por el propio narrador. De esta forma, en *Underwood portátil: modelo 1915*, podemos leer cómo el narrador, un escritor cuyo nombre podemos suponer Mario Bellatin a través de la mención incierta de un artículo periodístico³, afirma lo siguiente ante la relectura de algunos de sus libros pasados:

La enfermedad, la deformación de los cuerpos, el horror y la angustia, así como el estigma de la muerte, eran, de alguna manera, los temas principales. Me asusté. Nunca los había leído juntos, ni había tenido jamás la intención de ensamblarlos. Sin embargo, fue mayor mi entusiasmo al advertir que una suerte de homogeneidad hacía posible que esa escritura, aparentemente dispersa, formara parte de un todo (Bellatin, 2013a: 494).

Y, de la misma forma, unas líneas más adelante: Creo oportuno señalar que el libro salón de belleza responde a un proyecto donde las obras son sencillamente manifestaciones de un sistema y los temas tratados sirven sólo de pretexto para señalar realidad supuestamente más importantes que las nombradas (Bellatin, 2013a: 494).⁴Es, pues, en este contexto, en el que la propia obra reivindica, desde muchos de sus niveles, una unidad sistémica o su inserción en un proyecto totalizante, en el que señalábamos la dificultad crítica del parcelamiento necesario a la hora de reflexionar sobre ella.

El autobiografismo como acceso

¿Cómo empezar a pensar una obra de estas características?, ¿cómo interrogarla?, ¿de qué forma, con qué angulación, impulso y voluntad abordarla para a la vez hacerla accesible a la interrogación crítica y no perder sin embargo su voluntad sistémica y totalizadora, que, al margen de cualquier juicio valorativo, como fenómeno o proyecto buscado, debe responsabilizarse de ofrecer gran parte de la respuesta por la interrogación de su sentido? La actividad teórica-crítica es, en un primer momento, necesariamente analítica, necesariamente parceladora, debe comenzar a interrogar por alguna cuestión determinada y concreta de la obra a estudiar. La bibliografía crítica que ha abordado la obra de Mario Bellatin así lo ha hecho, poniendo en el centro de la atención alguno de los aspectos determinados de su obra; así, los temas del cuerpo y la deformidad, en “Literatura/enfermedad: El cuerpo como desecho. Una lectura de Salón de Belleza de Mario Bellatin”, de Alicia Vaggione (2009), los de la normatividad sexual y su transgresión en “Cultura, cuerpo e identidad en *Salón de belleza*: apuntes sobre un acto disidente” de Judith M. Paredes Morales (2004), o bien la cuestión filosófica-estética de la posibilidad del sentido en un plano mimético-referencial en “El vacío como gesto. Representación y crisis del sentido en la obra de Mario Bellatin” de Pablo Vergara (2010), entre otras opciones de acercamiento crítico.

3 “Soy mario bellatin y odio narrar apareció publicado en cierto diario hace algún tiempo” (Bellatin, Obra reunida 486)

4 Es interesante notar que en todas las referencias tanto al nombre Mario Bellatin con a títulos de obras son realizadas en minúsculas.

Si estas reflexiones que nos ocupan van a adoptar premeditadamente un punto de partida interrogativo acerca de otra parcialidad posible, a saber, por la dimensión autobiográfica, autoficcional o, de forma más amplia, autoescritural, es solo tomando una precaución inicial: la de utilizar este punto de acceso a la obra de Bellatin bajo una estrategia estrictamente sinecdótica, es decir, haciendo que nuestra interrogación trate los rasgos autobiográficos bellatinianos como una manifestación traslaticia y como miniaturizada del, en un primer momento, demasiado amplio y abstracto problema de la obra como totalidad sistémica. De esta forma, si nos decidimos a estudiar la dimensión autobiográfica, para tratarla de manera justa en el contexto de la obra de Mario Bellatin es necesario encontrar el punto de vista o localización desde la cual esta dimensión particular de su obra nos ofrezca la visibilidad del sentido de su obra como sistema⁵.

Esta elección no es, sin embargo, puramente arbitraria. Y es que si antes hacíamos referencia a que la idea de la Obra-sistema tiene una clara raigambre romántica, es necesario completar esta indicación señalando cómo esta se gestó en el ámbito de la consolidación de una idea de sujeto que hace coincidir sus límites con los de la Obra en la que percibidamente se está auto(re)presentado. De este modo reflexionaba Friedrich Schlegel, el gran teórico romántico de la nueva literatura, en los fragmentos de la revista *Lyceum*: “¿No sería superficial escribir más de una novela si el artista no logró convertirse en un nuevo hombre? Evidentemente y no rara vez todas las novelas de un autor van juntas y en cierta medida son una sola novela” (Fragmento 89, citado en Locoue-Labarthe, Nancy. 2016: 124). Pero es quizás Goethe, quien, en *Poesía y Verdad*, formuló esta idea de la forma más intuitiva y memorable: “Todas mis obras son fragmentos de una gran confesión” (citado en Bürger, 2001: 291). De este modo, al escoger el autobiografismo como punto de acceso, nos encontramos con un ámbito de estudio que ya desde sus mismos orígenes evolucionó en plena comunicación con la literatura entendida como sistema. Es de hecho muy significativo, por ejemplo, descubrir cómo las categorías de crítica y análisis de Philippe Lejeune, el más importante e influyente teórico de la autobiografía del siglo XX y que inauguró todo un proceso de revalorización crítica del género a partir de los años 60, se acomodan plenamente a la matriz romántica de pensamiento de la Obra-sistema vinculada a la operatividad discursiva de su sujeto, aun mediada por la pragmática de la recepción propia de este teórico. De este modo, Lejeune llega a afirmar que toda obra literaria, sea o no reconocidamente “autobiográfica”, desde finales del siglo XVIII funciona dentro de un “espacio fantasmático” por el cual estas son percibidas en relación con su autor “no solamente como ficciones que reenvían a alguna verdad acerca de la “naturaleza humana”, sino también como fantasmas reveladores de un individuo”⁶ (Lejeune, 1996: 42).

La cuestión, sin embargo, no es asumir esta matriz ideo-poetológica de forma más o menos ingenua y tratar de entender el proyecto de Obra-sistema bellatiniano como un proyecto directamente autorrepresentativo. Si Bellatin se hace cargo de la herencia romántica de la vinculación

5 Muchos de los estudios críticos sobre Bellatin han tomado el problema autoescritural como foco de atención. Así “Yo soy Mario Bellatin y soy de ficción” o el paradójico borde de lo autobiográfico en *El gran vidrio* de Ángeles Donoso Macaya (Donoso, 2007) o “Mario Bellatin y la subversión de la autoficción” de Vittoria Martinetto (Martinetto, 2016). Sin embargo, por lo general, estos trabajos afrontan la cuestión como un problema más entre otros, desatendiendo completamente la relación del autobiografismo con el problema de la Obra-sistema que rige la totalidad de la escritura bellatiniana.

6 La traducción del original francés es propia.

Obra-Sistema-Sujeto es necesario distinguir de qué modo sus recursos autoconscientes, distanciadores y fragmentarios operan en el interior de esta matriz en una tendencia a encontrar los límites, funcionamientos y solidaridades (estéticas, éticas e ideológicas) de la misma. La hipótesis aquí es, pues, que la obra de Mario Bellatin hace un uso de los recursos narrativos y literarios autobiográficos y/o autoficcionales (e incluso de los discurso y las discusiones críticas en las que es consciente que sus textos caerán y con las que él mismo polemiza) de forma tal que sus textos se introducen de una forma espinosa e incómoda en el corazón del funcionamiento y de construcción de sentido de la literatura moderna, poniendo en marcha una representación dinámica y problemática de su sujeto, (del *sujeto-de-la-literatura*), un sujeto concebido y realizado al modo de una forma o estructura, una forma que podemos aventurarnos con la ya dicho a definir como la de un sistema autoconstitutivo que se conforma y acrecienta de forma acumulativa. La escritura bellatiniana, así (y es esto lo que trataremos de desarrollar en las siguientes páginas) actuaría a la manera de una mimesis performativa y autoconsciente de la forma general de la subjetividad, de la forma-sujeto, un sujeto que dispone de toda posibilidad de sustantividad y sentido en una actividad escritural experimentada como exigencia. De qué forma esta mimesis formal hace visible las solidaridades problemáticas de este sujeto con los mecanismos del poder y, en especial, con la (re)producción de las condiciones de posibilidad del modo capitalista de producción (de mercancías, de sujetos, de sujetos-mercancías) es también lo que trataremos de vislumbrar en las reflexiones que siguen.

El hombre dinero

El contacto cercano con cualquiera de los textos de Bellatin por parte de una lectura atenta y perspicaz que tenga en cuenta las reflexiones y precauciones que han sido apuntadas, debería ser, pues, un punto de partida adecuado para tratar de acceder, aun tentativamente, al sentido de una obra tan remisa a ofrecerlo. Por varias razones que trataremos de discernir (vinculadas a los temas tratados, al funcionamiento del narrador y a los recursos autoreferenciales, pero también y quizás especialmente a su disposición formal y compositiva), será *El hombre dinero* el texto que nos servirá de punto de partida y que nos permitirá desplegar nuestras reflexiones de forma especialmente productiva. *El hombre dinero*, publicada en 2013, es la última obra, al margen de reediciones y recopilaciones, publicada hasta el momento por Mario Bellatin. Se trata de un texto breve, de apenas 120 páginas, como la mayoría del autor. ¿Qué se encuentra el lector al enfrentarse a esta novela?, ¿qué recursos y mecanismo estás presentes y qué procesos ponen en juego?

La obra está dividida en dos partes, claramente diferenciadas y aparentemente autosuficientes la una con respecto a la otra, y cada una de una similar extensión. El hiato que divide las dos partes no solo indica la brecha entre dos secciones de una misma obra, sino que funciona como una separación más radical que atañe a la naturaleza mismas de dos escrituras, de dos voluntades y proyectos formales, e incluso de dos inserciones genéricas. La primera parte de la obra, que comienza sin título, está compuesto por al rededor de 550 fragmentos, cada uno de una extensión de algunas frases (algunos solo de una). Estos fragmentos pueden ser agrupados en varias series que ofrecen una cierta continuidad temática, pero que se encuentran intercaladas las unas con las otras, interrumpiéndose recíprocamente sin ningún patrón ni orden aparente. A través de esta disposición formal, por otra parte, esta primera sección de *El hombre dinero* se desenvuelve dentro del registro genérico de las escrituras del yo: el narrador, homoextradieético en terminología genetiana, reconstruye a través de esta constelación de fragmentos diferentes momentos de lo que presenta como dimensiones de su

vida pasada, desde su infancia hasta el momento presente de la escritura. La segunda parte, al contrario, nos sorprende desde el primer momento por su radical diversidad formal. La extrema dispersión y fragmentarismo de la primera parte se ve ahora sustituida por una homogeneidad y continuidad formal casi opresiva: cincuenta páginas de prosa continua y sin ninguna separación por párrafos en la que el narrador, en tercera persona (heterodiegético con focalización interna en su mayor parte, para seguir con la terminología genettiana), relata de forma completa y pormenorizada un sueño recurrente de su padre, sueño que ya había sido superficialmente mencionado en algunos fragmentos de la primera parte. Conviene, para tratar de figurarnos algunos vectores sentido, que miremos con algo más de atención el funcionamiento de cada una de estas dos partes.

El origen de la escritura, la escritura del origen

No creo tener ninguna duda de que el misterio que acompaña mi vida se encuentra en el punto de origen de mi escritura. Solo ahora, después de tantos años de búsquedas e indagaciones, sé que ese misterio seguirá siendo inaccesible hasta el día de mi muerte (Bellatin, 2013a: 486).

Estas frases no pertenecen a *El hombre dinero*, sino a las primeras páginas de *Underwood portátil: modelo 1915*. Sin embargo, podrían servir perfectamente como lema acompañante de la primera parte de la novela que nos ocupa. Todo el supuesto relato autobiográfico de esta primera parte está desarrollado, en efecto, en la manera de la búsqueda de dos sentidos, solapados y en última instancia indistinguibles, percibidos como siempre ausentes, pero intensamente presentes en tanto ausencia: el sentido de la vida del individuo narrador y el sentido de su escritura como actividad. La presunta escritura autobiográfica que desarrolla el narrador en estas páginas está, en efecto, estrechamente relacionada con una indagación frustrante y vivida desde el comienzo como imposible acerca del origen, el sentido y la motivación de su escritura, del impulso escritural que, se nos relata, lo ha acompañado desde su infancia como una exigencia de la cual no puede escapar o sustraerse⁷. Esta primera parte, por lo tanto, se conduce como una indagación o investigación personal por parte del narrador a la vez en busca del sentido de su vida y de su escritura. La naturaleza de los fragmentos que componen esta primera parte responde a la dualidad de esta búsqueda, ya que en la conjunción rapsódica de fragmentos que la componen destacan formalmente dos agrupaciones: los que comienzan con la palabra “Infancia” y las que lo hacen con la palabra “Escritura”.

En la primera serie de fragmentos, “Infancia”, el narrador parece querer desentrañar, reconstruyéndolas, una cierta verdad escondida en algunas anécdotas de su niñez. En la segunda serie, “Escritura”⁸, el narrador reflexiona de forma explícita sobre el acto mismo de su escritura, tratando de encontrar el origen y el deseo de su propia actividad escritural y el motivo por el que esta actividad está vinculada de forma inseparable a la posible verdad de su vida. El carácter problemático y remisivo de

7 En la misma página de *Underwood portátil: modelo 1915* leemos: “Y eso [la escritura], que para muchos podría parecer encomiable y hasta motivo de elogio, para mí no es sino una condición que no tengo más remedio que soportar” (Bellatin, 2013a: 486).

8 Subrayamos que utilizamos los términos “primero” y “segundo” en un sentido meramente analítico, ya que, como decimos, los fragmentos se encuentran montados y entremezclados los unos con los otros, las dos series trenzadas sin ningún orden aparente.

la pregunta de una verdad presentida como solapada o inidentificable con el sentido del impulso escritural a partir y a través del cual se está llevando a cabo la misma interrogación es patente, no obstante, desde las primeras páginas. Ambas series de fragmentos, desde las primeras páginas, parecen recurrir constantemente a la constatación de una cierta frustración o imposibilidad como punto de partida y límite de tal proyecto interrogativo.

Centrémonos en un primer momento en la serie “Escritura”. El primer fragmento así rubricado no es sino la constatación de esa imposibilidad en la forma de la renuncia expresa al éxito del proyecto inquisitivo que está a punto de ser comenzado: “Escritura: Me parece terrible que no haya una forma de expresar al monstruo, la escritura propia” (Bellatin, 2013b: 8). Renuncia que es desarrollada y matizada en los fragmentos que la siguen, poniéndola en relación con la constatación de dos imposibilidades. En primer lugar, con la imposibilidad de pensar o comprender el punto de partida de la búsqueda, es decir, la juntura o ligazón entre la actividad de la “escritura” y las categorías de “verdad” o “sentido” que conforman las coordenadas tranquilizadoras de autocomprensión que el narrador busca, institucionalizadas en las ideas de “obra” y “escritor”:

Escritura: Es terrible desconocer el momento en que escribir sin un sentido preciso pasó a formar parte de eso que algunas llaman la obra, lo literario, lo que define a alguien con el término de escritor, creador, artista; elementos que permiten ser alguien clasificado, archivado, entendible (Bellatin, 2013b:15).

En segundo lugar, la imposibilidad por parte del narrador de recordar el origen cronológico de la propia actividad escritural, la primera vez que el sujeto la ejerció: “Escritura: Lo cierto es que yo no cuento con memoria alguna respecto a mi propio ejercicio”. Esta doble imposibilidad apunta, pues, al carácter impensable del origen de la escritura, tanto en un sentido ontológico como uno cronológico. Imposibilidad en la cual el narrador encuentra, no obstante y de forma paradójica, una cierta confirmación de la presentida vinculación de la verdad de la escritura con la verdad de su vida: la imposibilidad de pensar el origen de la escritura reside precisamente en el carácter originario de esta con respecto a la naturaleza del narrador que trata de pensarla. Esta imposibilidad se desvela, por lo tanto, como el espacio en el que ocurre el solapamiento entre el sentido de la escritura y el sentido de la vida del narrador: que el narrador sea incapaz de pensar el origen de su escritura es la prueba de que la escritura es su origen, su verdad última pero oscura e impensable.

La naturaleza de esta imposibilidad se encuentra en última instancia en una problemática a la que ya habíamos hecho referencia antes, pero que ahora se nos presenta en todas sus consecuencias. Buscar a través de la escritura la verdad de una vida cuyo sentido se solapa con el de la misma escritura no puede sino crear un movimiento de autoenvoltura en el que el cuerpo necesario de la mediación escritural impide la visibilidad de la verdad que se está buscando: la necesaria mediación de la escritura de un narrador constituido originariamente por ella eclipsa, invisibilizando, su propio sentido experimentado así a la manera de una verdad siempre ausente y elusiva. Al encontrarnos, por otra parte, con este aparente callejón sin salida, conviene hacer patente, con ese gran pensador de la imposibilidad que es Maurice Blanchot, que “cada vez que el pensamiento tropieza con un círculo, es porque toca algo original de donde parte, y que sólo puede superar para volver a él” (Blanchot, 2019: 85). En este movimiento circular es, en efecto, en el que se enroca el narrador, tratando de pensar en la interioridad revolucionada del ese círculo autoremisivo la verdad que se le elude. El escribir es pensado por el narrador, entonces, y es tentativamente considerado como la práctica que, en su misma actividad, quizás no deba buscar sino que ofrecer, generando y construyendo, diferentes sentidos

al individuo. La escritura proporcionaría así al individuo las herramientas para confirmarse en *otros* sentidos tranquilizadores al precio de olvidar la imposibilidad de sentido originario: “Escritura: A veces he pensado que no tener registro mental de la propia escritura puede ser la razón para seguir escribiendo: poner en práctica lo que denomino El Sello de la No Memoria” (Bellatin, 2013b: 11).

La escritura, sin embargo, en este sentido que podríamos denominar como constructivo de sentidos paliativos, es finalmente señalada como insuficiente y destinada a retornar siempre a la constatación de la imposibilidad original. Así, tras algunos fragmentos en los que el narrador informa de ciertas obras que ha escrito, y en los que habría encontrado la seguridad de una verdad autoconstituida y autosuficiente, al modo de “una ciudad atrapada en su propio tiempo —no se sabe si pasado o su futuro—” (Bellatin, 2013b: 23), (cita en varias ocasiones “El libro uruguayo de los muertos”, título de una novela de Bellatin publicada en 2012: “Escritura: *El libro uruguayo de los muertos* tiene que ver con el viaje que emprendí a Montevideo con el escritor Fogwill” (Bellatin, 2013b: 22), la indagación acerca de la posibilidad de construir un sentido en el ejercicio de la escritura remite fatídicamente a la actividad de escritura presente, que tenía, como veíamos al principio, la constatación de la imposibilidad del proyecto que se propone como su punto de partida: “Escritura: Actualmente hago un nuevo libro: *El hombre dinero*” (Bellatin, 2013b: 71).

Por otra parte, en los fragmentos de la serie “Infancia” el narrador trata de encontrar un sentido a su vida a través de, aparentemente, una actividad autobiográfica tradicional en la que en primera persona y en tiempo pasado recuerda y reconstruye algunos momentos de su infancia y adolescencia. El punto de partida del escritor lo conforman la descripción de varias imágenes e impresiones sensoriales que parecen dominar el recuerdo de su infancia (así, el miedo a la suciedad en los dientes en el caso de que no los lavara, cuando tomarían un color “no de un verde claro sino oscuro, a la manera de los estanques en los que crecen renacuajos o aquellas plantas de agua que casi siempre adoptan formas misteriosas” (Bellatin, 2013b: 9). La atención del narrador, no obstante, se ve reconducida rápidamente hacia el recuerdo de una figura, la del sacerdote director del internado religioso en el que el narrador dice haber pasado toda su infancia), que constituirá el foco de atención, casi obsesivamente, durante el resto de esta primera parte: “Infancia: A una de las personas que recuerdo más claramente durante mi infancia es al Padre Felipe” (Bellatin, 2013b: 14).

A partir de aquí los fragmentos, al igual que los de la serie “Escritura”, se ven inmersos en un movimiento circular, que en última instancia responde a la naturaleza de la imposibilidad, que señalábamos antes, de escribir un sentido vinculado a y obstruido por la propia escritura. Esto ocurre toda vez que el narrador, indagando en el momento de verdad presentido en la figura del Padre Felipe, se ve arrastrado hacia la reconstrucción de una anécdota que parece atormentarle: la de un castigo sometido a uno de sus compañeros debido a los insultos proferidos por este hacia la madre de clérigo. La reconstrucción de la anécdota es extremadamente minuciosa (el número de filas en las que el Padre Felipe les hizo formar en el patio, el origen del megáfono a través del cual les hablaba, la transcripción literal del discurso que el sacerdote les dirigió señalando la vileza que constituía insultar a su santa madre...) y envuelve, en su dilación excesiva, el elemento que incesantemente retorna: la vinculación de la culpa y la escritura. De esta manera se hace más claro al lector que el poder de atracción que parece ejercer la anécdota sobre el narrador nace de la relación en la que el acto de escribir se anuda en la experiencia infantil con la culpa:

Infancia: El acto que el Padre Felipe cometió para desatar la furia de nuestro compañero pupilo fue romper delante suyo las hojas donde había escrito el castigo que el mismo Padre Felipe le impuso la semana anterior.

Infancia: El Padre Felipe había obligado a nuestro compañero a escribir diez mil veces una frase complicada (Bellatin, 2013b: 24).

Es en este momento en el se hace patente la imposibilidad del proyecto autobiográfico en tanto búsqueda y representación de un individuo en su “verdad”, al constatar el narrador que la búsqueda de sentido, en la forma de la (re)escritura de momentos presentidos como originarios de la verdad buscada, lo avoca a la tematización hipotética del origen de su propia escritura. La superposición de estos dos fragmentos es tremendamente significativa:

Infancia: Según el Padre Felipe, las planas que había hecho nuestro compañero pupilo carecían de valor porque estaban impresas en tinta azul y no negra, que es el color con el que deben llevarse a cabo los castigos.

Contaba entonces con diez años y comencé a escribir textos sin sentido, contruidos sólo a partir del afán de marcar mi presencia en este mundo.

Mi ser sellado en un papel (Bellatin, 2013b: 25).

Que la formulación de este origen de la propia escritura no contradice la imposibilidad de pensarla verdaderamente a la que hacíamos referencia (de pensarla definitivamente, establecida en su lugar de verdad) lo constata el marcador ficcional e hipotético que constituyen en el marco del resto de la obra que estos fragmentos estén desordenados y trenzados con otras series de fragmentos en los que se realizan otras reconstrucciones de anécdotas pasadas en donde la búsqueda de sentido se vincula con otras hipótesis diferentes del origen de la escritura. Que estas hipótesis sean contradictorias entre sí (en otra serie de fragmentos, el narrador es el hijo de unos inmigrantes latinoamericanos en Nueva York, y el origen de su escritura es rastreado como una estrategia para superar episodios asmáticos en su infancia⁹) señala quizás la cuestión principal: Bellatin, en su obra, no trata de formular o dilucidar el origen “real” de la escritura, sino de representar a un individuo-narrador obsesionado por su ausencia y su búsqueda, presentido como el lugar del desvelamiento del sentido del “misterio que acompaña mi vida”, avocado en el interior de esa búsqueda a una (auto)escritura del origen de la escritura, remisiva y sin fondo que, en los aplazamiento y constantes posposiciones de la visibilidad de la verdad buscada, abre y limita el espacio ficcional de lo literario: “Escritura: Carezco de palabras – porque no existen – para tratar de decir algo así como que lo que está presente en los libros es cierto y no al mismo tiempo” (Bellatin, 2013b: 14).

En esta primera parte, por lo tanto, Bellatin pone en marcha a un narrador cuyos intrincados movimientos de búsqueda del propio sentido a través de la escritura solo son tentativamente comprensibles si seguimos hasta el final este juego de envolturas mutuas entre las dos preguntas y renunciamos a interrumpirlo o establecerlo en un estatismo final: el momento de verdad se encontraría, de esta forma, en el propio movimiento remisivo que sustrae continuamente al narrador el hallazgo de una verdad definitiva. Las mecánicas de búsqueda de sentido a través de la escritura, radicalmente inacabable y circular como hemos visto que pone de relieve el texto, señalarían los límites y contornos de la forma fundamental de la subjetividad del narrador, del espacio en el que su despliegue y constitución es posible.

9 El narrador, en un momento dado, juega con la tentación del lector de relacionar ambas líneas paralelas de reconstrucción de sentido: “Infancia: Más de uno puede pensar, con todo derecho, que soy el mismo niño cuya imagen cierta vez estuvo a punto de ser colocada en uno de los carteles que se levantan entre Brodway y la 42” (Bellatin, 2013b: 17).

Ahora bien, ¿qué sujeto es este, en el interior de qué forma está la existencia del narrador a la vez posibilitada y limitada? Una primera clave para tratar de responder a esta pregunta encontramos en el propio régimen formal fragmentario del que Bellatin hace uso en este texto. Mediante el uso del fragmentarismo como principio compositivo en la representación de la problemática actividad autobiográfica del narrador se está subrayando el hecho crucial de la interminable posposición de la verdad buscada, posposición recurrente que es trasladada al plano compositivo de la representación de esa búsqueda haciéndola tomar una forma acumulativa y sumatoria, que marca una naturaleza proyectiva y virtualmente infinita de la misma (una secuencia superpuesta de elementos nunca está cerrada, concluida, ya que siempre cabe la opción añadir un elemento más). Se trata, por lo tanto, de una forma de subjetividad que solo permite alcanzar una sombra de sustantividad y sentido al individuo en la experiencia escritural nunca completa ni cerrada de una sumatoria creciente de fragmentos. Este fragmentarismo escritural, así interpretado, no es solo identificable en la discontinuidad formal de este texto; antes bien, esta particular disposición formal parecería la traslación al ámbito de la escritura particular de una obra concreta del régimen de existencia de ese sujeto, conformado fragmentariamente por el sistema siempre incompleto de la acumulación de todas sus obras.

Alegorías del sujeto

Estas reflexiones quizás nos aclaren algo del texto de Bellatin al modo de una serie de claves que nos permitan no desvelar el sentido “real” u “oculto” de la obra, sino más bien interpretar y situar correctamente el funcionamiento y los límites de la tematización y la performatividad de la ausencia de tal sentido que ofrece el propio desarrollo del texto. Nuestro trabajo, sin embargo, no ha acabado, toda vez que el verdadero valor de las claves que hemos apuntado reside en que nos han ofrecido la visibilidad de otras preguntas de gran importancia. En efecto, ¿bajo la regencia de las leyes de qué sujeto puede el narrador encontrar la única opción de sustantividad y sentido en la acumulación de fragmentos escriturales (frases-fragmentos, obras-fragmentos) en los que se autoconforma bajo la vigilancia frustrante de la proyección de una Obra-sistema inmanente a una suerte de ironía formal que impide la cerrazón y conclusión de la operación?

Es bajo la sombra de esta interrogación en la que es conveniente que nos volvamos hacia la segunda parte de la novela y tratemos de deshacer la ilusión de la aparente autosuficiencia de ambas partes. Esta ilusión de conclusividad es producida por parte del mismo texto a través de varios recursos, por ejemplo a través de las páginas finales de la primera parte, en la que el narrador concluye con una paródica lista de agradecimientos, que parece remedar sardónicamente las conclusiones de las novelas del realismo decimonónico, que reservaban breves frases para informar del estado y el devenir de cada uno de los personajes:

Mirando ahora a las galgas correr por el bosque no creo que me queda ya nada sino agradecer a mis padres.

A los publicistas de Manhattan.

Al padre Felipe.

A los empresarios casi clandestinos de Nueva Jersey, que dan trabajo a la mano de obra ilegal.

A los científicos de Alemania.

A la asistente del médico que me extendió un certificado de mutante.

A los integrantes de mi familia, quienes quedaron petrificados en el aeropuerto al comprobar que uno de sus miembros sufría un extraño síndrome.

A mi primo el asmático.

A mis dientes [...] (Bellatín, 2013b: 74).

En este sentido, la disposición textual de la segunda parte parece presentarse como una adenda o *parergon* suplementario a la primera, pero totalmente accesoria e independiente. Así, tras la inscripción, en mayúscula, de un definitivo “FIN”, el lector pasa la página para encontrarse una carilla totalmente en blanco; en la página siguiente, una frase indicativa y prosaica anuncia: “SUEÑO COMPLETO DE MI PADRE”, como si se tratase de la inclusión burocrática y mecánica de la transcripción de una información accesoria. Las primeras líneas con las que este “documento” es presentado señalan, no obstante, a algo muy diferente: “Me parece importante, para de alguna manera entender mi razón de ser en este mundo, reproducir en su totalidad las imágenes oníricas que visitaron y revisitaron a mi padre una y otra vez durante un largo periodo de su vida” (Bellatín, 2013b: 77).

La voz del narrador¹⁰, entre tímida y decidida, aparece ahora, como la figura del autor saliendo al proscenio tras la caída del telón para anotar o apuntar un dato olvidado, pero dejando constancia de que quizás aquí se halle la clave su “razón de ser en este mundo”, pregunta por el sentido que ya hemos visto de qué forma rige la primera parte. Tras este breve excursus comienza el relato del sueño del padre del narrador, *El hombre dinero*

El sueño transcrito gira en torno al “hombre dinero”, un individuo que vive solo en un apartamento con su gato Jeremías. La narración, pese en algunos momentos confusa (ya que cuenta con equívocos y mezclas de personajes, espacios y tiempos propia de la imaginación onírica) tiene su motor en la obsesión central de la vida del “hombre dinero”, obsesión por y para la que vive: acumular, guardar y clasificar todo el dinero que puede conseguir, no para utilizarlo como medio de intercambio sino para atesorarlo en su materialidad misma. No obstante, antes de proceder a un análisis e interpretación de algunos momentos de esta narración y a la función y sentido de esta segunda parte en su conjunto, es conveniente detenernos para observar el régimen narrativo en el cual el relato del sueño está inserto. Las primeras líneas del relato se desarrollan como sigue:

Lo que vamos a intentar producir en un milagro, afirmaba siempre mi padre que con esa frase comenzaba todo. Un hecho que, como casi todos sabemos, acontece cuando las cosas están preparadas precisamente para que no suceda, o quizás para que suceda de manera casi exacta lo contrario. Todo comienza cuando el hombre dinero ingresa en el edificio de departamentos donde vive. Luego de utilizar el elevador... (Bellatín, 2013b: 77)

En estas breves líneas, de forma sumamente concentrada, acontece un desplazamiento radical de régimen narrativo con respecto a la primera parte. Como veíamos, esta estaba ligada a la voz de un narrador homo-extradiegético, es decir, un narrador en primera instancia que cuenta un relato del cual él es el protagonista. Se trata, por supuesto, del régimen narrativo de las autobiografías y las memorias tradicionales, y todo en él está dispuesto para crear un efecto de inmediatez y transparencia: es

10 Suponemos que se trata del mismo narrador, que la brecha que separa las dos partes están comunicadas por la continuidad de la voz narrativa. Las menciones por parte de dicho narrador a lo largo de la primera parte acerca del sueño recurrente de su padre, acerca del Hombre Dinero, nos autorizan a hacerlo sin demasiada dificultad.

el sustento formal de la ideología poética expresiva moderna. Es desplazamiento al que nos enfrenta estas frases constituyen un doble movimiento de distanciamiento con respecto a esta ilusión de transparencia: en primer lugar, el narrador extradiegético introduce la voz de un narrador intradiegético, “mi padre”, el cual, a su vez, comienza una narración heterodiegética, narrando en tercera persona la historia de “el hombre dinero”. Este nuevo régimen narrativo, hetero-intradiegético, comporta la introducción de una doble mediación entre el lector y la narración, una doble pantalla que densifica y objetualiza el material mismo del discurrir narrativo. A través de este recurso distanciador y objetualizador, el discurrir de la narración se ve forzado a desenvolverse en una lógica muy diferente a la de la primera parte: si a través de los recursos narrativos homo y extradiegéticos Bellatin lograba la ilusión de transparencia a través de la cual era posible la puesta en escena de las lógicas de funcionamiento de la subjetividad del narrador, el régimen narrativo simétricamente opuesto no podría ofrecer ese camino, sino que vería sus posibilidades representativas ceñidas a modos de exposición más cercanos a la descripción externa, con consecuencias retóricas y estilísticas muy concretas de la que es necesario hacerse cargo.

El sueño narrado, como señalábamos más arriba, gira en torno a un misterioso personaje obsesionado con el dinero. Muy pronto, no obstante, el narrador hace ver cómo la obsesión del hombre dinero no tiene como objeto tanto al dinero mismo sino a su movilidad, a su funcionamiento, a las lógicas que este representa y en las que está inserto: “Casi siempre el hombre dinero elegía programas de corte financiero. Le gustaban aquellos programas que informaban acerca de las fluctuaciones de la bolsa o sobre los cálculos de posibles crisis económicas en diversas partes del mundo” (Bellatin, 2013b: 79).

De forma más clara, más adelante, el hombre dinero parece escuchar insistentemente un mensaje oculto a partir de un murmullo constante y espectral que parecen emitir todos los objetos de su apartamento: “El dinero se mueve” (Bellatin, 2013b: 87). El hombre dinero, encerrado en esta escucha psicótica, es aguijoneado por la ansiedad debido a la conciencia del misterioso funcionamiento del dinero, de su fantasmática circulación y acrecentamiento. Frente a esta ansiedad, el personaje onírico se impone una tarea por y para la que vive: “apoderarse de él como un bien estático y único [...] Quería, sabiendo por supuesto que se trataba de un imposible, apoderarse de todo el dinero existente” (Bellatin, 2013b: 87). Esta compulsión obsesiva requiere de una interpretación y un comentario más preciso, para poder ponerlo en relación con el funcionamiento de la obra en su conjunto. Se hace obvio, en contraposición con la respuesta obsesiva de acumulación y estabilización, que lo que genera una ansiedad y angustia intolerable en el hombre dinero es la circulación libre y autonomizada del valor de cambio por el mismo valor de cambio, materializado en la materia monetaria. Frente al movimiento virtualmente infinito y autosuficiente de acrecentamiento del valor por el valor mismo cuyo origen Marx determinó en la hegemonización de la fórmula general del capital (D-M-D’) (Marx, 2018: 108) el hombre dinero siente la necesidad de impedir la continuación de su movimiento auto-generativo y desbocado, tratando de buscar una estabilidad sustantiva (el hombre dinero está además obsesionado por la fisicidad material del dinero, por las diferentes figuras representadas en los papeles – tiene una preferencia por los billetes conmemorativos de grandes escritores de la historia literaria: Dante, Cervantes, Shakespeare) que contrapeso o directamente neutralice el movimiento virtualmente infinito del autoacrecentamiento del dinero generado por la autonomía fantasmática del valor de cambio.

Que la obsesión y la actividad compulsiva de este personaje esté descrito exteriormente a través del régimen narrativo que ya hemos identificado como heterointradiegético genera el reconocimiento de un fenómeno retórico al que apuntan, también, otros recursos de la narración (como son las descripciones minuciosas de los espacios y la disposición de los objetos en los que el hombre dinero se encuentra, además de la descripción precisa de su mascota y de otros objetos que le acompañan como atributos casi mitológicos: una radio, un frigorífico...): el emblema o la alegoría. El discurrir de la narración, así, parece conformar la descripción minuciosa y el largo comentario de una extraña figura emblemática barroca, o de una écfrasis de unos grabados alegóricos que desarrollen una escueta secuencia temporal. Entender de esta forma la segunda parte, y más si atendemos a la indicación explícita según la cual el narrador, al comenzar, nos informaba de que la figura del hombre dinero constituye un elemento de gran importancia “para entender mi razón de ser en este mundo”, nos legitima sin el uso de una excesiva violencia interpretativa a considerar la vinculación entre la segunda parte y el narrador de la primera como una relación alegórica, relación en la cual quedan traspuestos y visibilizadas casi objetualmente algunas de las características de dicho narrador que el proceder de la primera parte dejaba entrever de forma mimética-performativa. La segunda parte de *El hombre dinero*, así, funciona como una alegoría del acontecimiento mismo de la escritura que a su vez es tematizada y puesta en escena de forma viva en la primera parte: el proyecto del “hombre dinero” de acumular todo el dinero del mundo, de atesorarlo para tratar de detener su infinita circulación y crecimiento disparado por la forma mercancía y la autonomización del valor de cambio hipostasiado en el dinero sería una transposición exacta del proyecto escritural fragmentario y acumulativo del narrador de la primera parte, en el cual este intenta establecerse, sustantivarse o construirse narrativa y literariamente en el interior de los límites de una forma-sujeto basada en un proyecto de búsqueda de sentido a través de la propia escritura que no admite cierre, compleción o asiento. El proyecto acumulativo “imposible” del hombre dinero de poseer y estabilizar todo el dinero del mundo es el correlato del proyecto “imposible” del narrador de la primera parte de poseer y estabilizar un sentido vital que se retira con cada tentativa de esclarecimiento.

La elección de la figura del hombre dinero para la construcción de una imagen alegórico-simbólica del funcionamiento del narrador no es, en todo caso, arbitraria. La obsesión y el proyecto del hombre dinero no solo sirven como imágenes visibilizadoras del funcionamiento escritural del narrador de la primera parte, sino que ofrecen claves explicativas de su naturaleza. Si la escritura del narrador funcionaba como una trunca y contradictoria búsqueda de sentido a través de un medio que inherentemente lo ciega y lo desplaza, debemos preguntarnos a qué está respondiendo en primer lugar el comienzo de tal proyecto o, más precisamente, de qué cualidad está hecha la percibida falta de sentido original que encerraría al sujeto en un modo de búsqueda constitutivamente frustrado y frustrante.

La representación en un régimen casi alegórico-emblemático del funcionamiento de la escritura del narrador dispuesta en los términos en los que hemos visto nos acerca a una respuesta a estas cuestiones, toda vez que el motivo de la circulación y acrecentamiento virtualmente infinito del dinero en la fórmula general del capital que es el origen de la angustia del hombre dinero apunta a una condición fundamental del sujeto moderno. El “secreto” del acrecentamiento del valor en la fórmula general de capital no es otro, siguiendo los análisis marxianos, que la retención de plusvalía generada gracias a la consideración en tanto mercancía de un determinado elemento: el tiempo. Este, considerado como mercancía, poseería una fundamental singularidad: su valor de uso es el generador de todo valor de cambio (considerando, como lo hace Marx, que el valor de cualquier mercancía está determinado por

la cantidad de tiempo de trabajo social necesario para su producción). La principal condición de posibilidad del capitalismo se nos presenta así como esta: el tiempo debe ser considerado según la forma o esquema dual de la mercancía: debe poder ser entendido como una mercancía susceptible de ser comprada y vendida. El sujeto moderno, de esta forma, es desde su comienzo definido como el poseedor, en sentido estricto, de una cierta cantidad de tiempo-mercancía la cual, inserto en la inversión general medio-fin de la fórmula general del capital, acentúa hasta la completa dominación y primacía su naturaleza abstracta de valor de cambio, cuyo valor de uso es solo el soporte generador de más valor de cambio. De esta manera, es el sujeto de este tiempo-mercancía el que se vuelve vacío: la experiencia en bruto del discurrir de ese tiempo (tiempo abstracto, que puede ser comprado y vendido, no incardinado necesariamente en ninguna actividad concreta) constituye algo así como un insoportable abismo en su abstracción desligada de toda cualidad, abismo del que el sujeto trata de huir, llenándolo, y así llenándose, de una concreción sustantiva que le ofrece un sentido concreto percibido como ausente.¹¹ Manteniéndonos en la relación alegórica que hemos identificado entre la segunda parte y la primera, la narración del hombre dinero pondría de relieve la naturaleza de ese abismo originario que pone en marcha el proyecto escritural acumulativo del narrador.

Que el origen de la angustia del hombre dinero de la narración bellatiniana tiene su asiento en esta noción interiorizada de tiempo lo atestigua ciertos fragmentos de estilo indirecto libre, en el que el narrador deja trasparentar algunas de sus causas:

Quizás este estado - el del dinero destruido por un ángel malo – le sirviera para despertar de una vez por toda de la opresión que le causaba su desmedido interés. Una oportunidad quizás para morir y volver a nacer [...] *Volver a nacer con el tiempo medido no por un reloj convencional —como era el caso del reloj que oía desde su cama—, sino por una clepsidra (Bellatin, 2013b: 90)*¹².

La opresión que su proyecto desmesurado y reconocidamente imposible le genera contrasta, en la imaginación del personaje, con un renacimiento en una matriz histórica que le ofrezca una noción del tiempo diferente; la imagen del reloj mecánico convencional (invento tan históricamente vinculado con la revolución industrial y el auge del sistema de producción de mercancías; ver Landes, 2007, en especial pp. 79-99) contrapuesta a la del reloj de agua, con sus connotaciones de una medición y experiencia temporal pre-moderna, son bastante elocuentes. Algo más atrás en la narración podemos leer una imagen en la que el sonido del reloj representa, para el narrador, el recordatorio de la fatuidad de su proyecto: “El hombre dinero no entendió la razón para que esto ocurriera, pero le parecía que el sonido del reloj anunciaba la ausencia de su tesoro. El hombre dinero se cubrió las orejas para no seguir escuchando el paso del tiempo” (Bellatin, 2013b: 85).

11 Este entendimiento de la estructura del sujeto moderno y de las problemáticas que de él se desprenden, además de estar presente de forma embrionaria en Marx, ha sido en las últimas décadas ampliamente desarrollado por la contemporánea escuela de la “crítica de la escisión-valor”, alrededor de la revista *Krisis*, en Alemania, y de figuras como Postone en Estados Unidos. Así los trabajos de Jappe (2019), Kurtz (2021) o el ya mencionado Postone (2006). Es interesante notar, así mismo, cómo en la filosofía clásica moderna, por ejemplo en la interioridad del discurso idealista de la filosofía clásica alemana, la conciencia del sujeto como una exigencia lógica vacía configurada a través del tiempo abstracto y cuantificable es un elemento persistente e inquietante. Así, en las reflexiones sobre el “aburrimiento” y el “paso del tiempo” en la *Antropología en sentido pragmático* de Kant (1991) o incluso ya en la etapa crítica del mismo autor, la importancia del tiempo abstracto, junto con el espacio homogéneo, como categorías trascendentales de la percepción de un sujeto vacío en la *Crítica de la razón pura* (Kant, 2013: 74-90).

12 La cursiva es nuestra.

Por este camino no es difícil percibir de qué forma la primera parte de la novela estaría poniendo en marcha a un narrador que sería, por excelencia, el *sujeto-de-la-literatura*, mostrando de qué forma eso que nosotros entendemos como “literatura” correspondería con el medio principal a través del cual el sujeto moderno habría intentado autoafirmarse, autoconstruirse, ofrecerse a sí mismo una identidad, enfrentado a la vaciedad del tiempo a través del cual sistémicamente se lo reconoce, para empezar, como sujeto. Como afirman Peter y Christa Bürger en el trabajo, “La desaparición del sujeto”, la escritura moderna institucionalizada en la literatura habría sido una respuesta reactiva a una forma de vacío o nada originaria: “Esta nada configura una especie de amenaza originaria, de la que el sujeto se aparta como sujeto de actividad incesante en el *divertissement* pascaliano o como *projet* que se traza a sí mismo en Sartre” (Bürger, 2001: 314). El texto de Mario Bellatin, así, ofrece una hipótesis acerca de la naturaleza precisa del vacío originario de este sujeto: la vaciedad abstractiva del tiempo-mercancía que lo conforma.

Conclusiones

A lo largo de estas reflexiones hemos tratado de acercarnos al sentido de una obra altamente remisa a ofrecerlo. Esto es así, quizás, y como queremos haber mostrado, debido a que en gran medida la obra de Mario Bellatin conforma una puesta en cuestión de la misma noción de sentido, a través la representación o puesta en escena de un sujeto que tiene su origen en una percibida ausencia de sentido y que solo puede remedarlo en una operatividad discursiva o escritural sin fin y sin fondo. Con todo, hemos tratado de señalar los caminos a través de los que, aun en la negatividad frustrante de una escritura circular, autoremisiva y fragmentaria, Mario Bellatin logra hacer que la literatura se mire a ella misma en su original falta de sentido y en su vinculación intrínseca con la historicidad de su sujeto. Así, hemos tratado de mostrar cómo, tanto en las distintas disposiciones y juegos compositivos como en el contenido explícito y manifiesto de algunos momentos de sus novelas, el autor tiende a ahondar reflexivamente en la naturaleza de dicho sujeto, sugiriendo oblicuamente que el *sujeto-de-la-literatura* es siempre ya el *sujeto-del-capitalismo*, a través de la comunidad de una noción concreta del tiempo del que este se hace depositario: un tiempo sin cualidad y fundamentalmente vacío surgido de la imposición del dominio social del polo abstractivo de la forma-mercancía. En la obra de Bellatin, por lo tanto, reside implícita la conciencia de que la “literatura”, tal y como la consideramos desde su institucionalización en la tardomodernidad, se habría comportado como el espacio del proyecto de autoconstitución del sujeto necesario para la reproducción del sistema productivo al que está vinculado. Dicho de otro modo, la obra de Bellatin pone de relieve que las condiciones de posibilidad del sujeto moderno coinciden, a la vez, con las condiciones de posibilidad del modo de producción capitalista y con las condiciones de legibilidad de un texto en tanto “literario”.

Ahora bien, la obra de Bellatin plantea también un hecho insoslayable: es en el interior de las paradojas y aporías de la escritura literaria en las cuales es posible generar la visibilidad de estas solidaridades, de otro modo inadvertidas en la invisibilidad de lo cotidiano. En este sentido, la visibilidad de los límites del sujeto para sí mismo conlleva una toma de conciencia crucial e irreversible, una toma de conciencia que anuncia mediante su enunciación literaria la caducidad crítica de su funcionamiento. Como señala Philip Forest, “puesto que la literatura es el laboratorio donde se elabora una humanidad alienada mediante prototipos ya constituidos y donde el Yo no se forma más que en la cautivadora sumisión a modelos vacíos, es también el lugar donde debe librarse un combate desmitificador” (Forest, 2012: 223).

Bibliografía

- BELLATIN, M. (2013, a). *Obra reunida*, Madrid: Alfaguara.
- (2013, b). *El hombre dinero*, México D.F.: Sexto piso.
- BLANCHOT, M. (2019). *El espacio literario*, Barcelona: Paidós Básica.
- BÜRGER, C y BÜRGER, P. (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Madrid: Akal.
- DONOSO, A. (2007). “Yo soy Mario Bellatin y soy de ficción” o el paradójico borde de lo autobiográfico en *El gran vidrio*”, en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Vol. 40, pp. 96-110.
- FOREST, P. (2007). “Ego-literatura, autoficción, heterografía”, en CASAS, A. (ed.) *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, pp. 211-235.
- JAPPE, A. (2019). *La sociedad autófaga. Capitalismo, desmesura y autodestrucción*, Logroño: Pepitas de Calabaza.
- KANT, I. (1991). *Antropología en sentido pragmático*, Madrid: Alianza.
- (2013). *Crítica de la razón pura*, Madrid, Taurus.
- KURTZ, R. (2021). *La sustancia del capital*, Madrid: Enclave.
- LACOUÉ-LABARTHE, P., NANCY, J.-L. (2017). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LEJEUNE, P. (1996). *Le pacte autobiographique*, Paris: Éditions du Seuil.
- MARINETTO, V. (2016). “Mario Bellatin o la subversión de la autoficción”, en *INTI, Revista de literatura hispánica*, N.º 83-84, pp. 174-184.
- MARX, K. (2018). *El capital. Antología*. Madrid: Alianza.
- PALAUVERISCH, D. (2003). *Apuntes para una lectura de Mario Bellatin*, en “*Chasqui*”, Vol. 32, n. 1, pp. 25-38.
- PAREDES, J. M., (2004). “Cultura, cuerpo e identidad en Salon de belleza: apuntes sobre un acto disidente” en “Memorias de Jalla, Lima: sextas Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana”, tomo II. pp. 1371-1377.
- VAGGIONE, A. (2009). “Literatura/enfermedad: El cuerpo como desecho. Una lectura de Salón de Belleza de Mario Bellatin”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 2009, 475-486.
- VERGARA, P. (2010). “El vacío como gesto. Representación y crisis del sentido en la obra de Mario Bellatin”, en *Revista Laboratorio*, n.º 2 (recurso online).