La mortaja de papel: repetición, cuerpo y escritura en *Los fantasmas del masajista* (2009) de Mario Bellatin

DIEGO ALONSO

Reed College

Resumen

En *Los fantasmas del masajista* (2009), Mario Bellatin construye un espacio narrativo híbrido donde se entrelazan ficción, reflexión crítica y filosofía. La repetición emerge como una práctica estructurante que articula este cruce de géneros. Leída desde el pensamiento postestructuralista, principalmente a partir de Derrida y Deleuze, y en diálogo con el arte contemporáneo, por ejemplo con la obra de Andy Warhol, la repetición se revela no solo como un recurso formal, sino como un gesto que cuestiona nociones de originalidad, identidad y reproducción técnica en la modernidad capitalista. La novela no busca resolver tales tensiones, sino desplegarlas en su funcionamiento interno, utilizando la lógica de la repetición y la diferencia para interrogar cómo se produce y desplaza el sentido en el texto literario. Así, Bellatin ofrece una reflexión sobre la escritura: no como mero vehículo de sentido, sino como una fuerza que desestabiliza e interrumpe los marcos de legibilidad que sustentan muchos discursos contemporáneos.

Abstract

In *Los fantasmas del masajista* (2009), Mario Bellatin constructs a hybrid narrative space where fiction, critical reflection and philosophy converge. Repetition emerges as a structuring practice that articulates this intersection of genres. Viewed through the lens of poststructuralist thought, primarily drawing on Derrida and Deleuze, and in dialogue with contemporary art, for example the work of Andy Warhol, repetition reveals itself not merely as a formal device but as a gesture that questions notions of originality, identity and technical reproduction in capitalist modernity. The novel does not seek to resolve these tensions, but to unfold them within its internal dynamics, using the logic of repetition and difference to interrogate how meaning is produced and displaced in literary texts. In this way, Bellatin offers a reflection on writing, not as a mere vehicle for meaning but as a force that destabilizes and interrupts the frameworks of legibility that underpin many contemporary discourses.

Published open access under a CC BY-NC-ND licence. https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

BCHS 8.2 (2026) https://doi.org/10.3828/bchs.2026.10

> Les mots, nous le savons, ont le pouvoir de faire disparaître les choses, de les faire apparaître en tant que disparues, apparence qui n'est que celle d'une disparition, présence qui, à son tour, retourne à l'absence par le mouvement d'érosion et d'usure qui est l'âme et la vie des mots, qui tire d'eux lumière par le fait qu'ils s'éteignent, clarté de par l'obscur.
>
> [Las palabras, lo sabemos, tienen el poder de hacer desaparecer las cosas, de hacerlas aparecer como desaparecidas, apariencia que no es más que la de una desaparición, presencia que, a su vez, retorna a la ausencia por el movimiento de erosión y desgaste que es el alma y la vida de las palabras, que extrae de ellas luz por el hecho de que se apagan, claridad desde la oscuridad.][1]
>
> Maurice Blanchot
>
> I like boring things. Andy Warhol

I

La escritura de Bellatin articula una experiencia de la ausencia que puede describirse como ontológica en la medida en que afecta la forma misma de lo sensible y de lo vivible, pero que no remite a un fundamento previo ni a una esencia trascendente de carácter metafísico. Dicha experiencia emerge del cruce entre una representación que exhibe la no-presencia de lo representado y una ausencia que solo se manifiesta en y por el acto de escritura, vinculándose así a una dimensión mística de lo estético entendida no en sentido dogmático (doctrinal), sino como una modalidad de vivencia en la que lo sensible adviene como carencia productiva, inmediata y no plenamente conceptualizable.[2]

Partiendo de esta base, me propongo examinar el vínculo entre esa experiencia y un procedimiento recurrente en su narrativa: la repetición. Este recurso se manifiesta tanto temáticamente como en la configuración formal y estructural de sus textos, hasta adquirir el estatuto de un verdadero principio constructivo. *Los fantasmas del masajista* establece desde su incipit un vínculo aporético entre estas categorías –repetición y ausencia–, asociándolas, a su vez, con una problemática centrada en lo corporal. Partamos, pues, de esa escena inicial.

El narrador rememora un episodio habitual que, según él, algunos de sus lectores deberían conocer: su visita a una clínica de masajes especializada en atender y aliviar a personas que han nacido desposeídas o que han perdido accidentalmente algún miembro (Bellatin 2009: 9). El dolor se focaliza en lo que no está, reiterándose –como las propias visitas a la clínica– en ese espacio vacío. Se sugiere así una conjunción entre el cuerpo sufriente, la ausencia y aquello que se repite como un rito o una oración. Desde luego, el miembro ausente no

1 Todas las traducciones al español del francés son mías, salvo indicación expresa.

2 Cabe aclarar que la ausencia de referencia a un fundamento previo o a una esencia trascendente no disminuye la intensidad de la experiencia; permite que lo místico opere como vivencia directa y estética. Bellatin profundiza así en la sensibilidad sufí, en la que lo absoluto o lo inefable se percibe sin marco doctrinal ni metafísico, a través de la percepción y la vivencia de la ausencia.

puede ser restituido naturalmente, y el vacío que deja solo puede ser completado a través de un simulacro. El referente, por tanto, pierde concreción, y la escritura viene a desempeñar la función de una prótesis, recuperando etimológicamente el término como añadido lingüístico.[3] La ausencia, entonces, pone en funcionamiento el texto, que se entrega al ejercicio de la repetición.

En este punto, la escritura no busca restituir aquello que falta ni colmar el vacío dejado por el miembro ausente, sino rodearlo, insistir sobre sus bordes y volverlo sensible mediante la reiteración. Como prótesis narrativa, la escritura no reemplaza el cuerpo perdido, sino que se superpone a su ausencia, fijándola y modulándola en el tiempo del relato. En este sentido, puede pensarse la imagen de la 'mortaja de papel' que Bellatin introduce en su ficción: una envoltura simbólica que da forma a lo que ya no está, no para devolverle sustancia, sino para inscribir su pérdida como experiencia perceptible y reiterable. La repetición no opera aquí como retorno de lo mismo, sino como el gesto que mantiene abierta la herida, transformando la ausencia en una presencia espectral producida por el propio acto de escribir.

En este sentido, la clínica –la clínica de la escritura– abre un espacio al imaginario, centrado en lo oído, en tanto repetición ritualizada de la palabra, más que en lo visto. En ese espacio especular, propicio a la duplicación y a la generación de dobles que debilitan toda certeza identitaria, Bellatin plantea con claridad el problema que impulsa su escritura. Del otro lado de la cortina que separa las camillas, una paciente, una mujer con una pierna amputada, sufre y se queja por el dolor que le provoca un miembro cercenado, definitivamente irrecuperable. Es significativo el recurso del espejo –inmediatamente declarado incierto– como intento de generar una ilusión reparadora: el reflejo de lo que ya no existe. Así lo relata el narrador:

> Si el lugar donde se originaba el dolor era irreal, nada conocido podía ayudarla… Yo sabía que algunos investigadores hablaban de colocar espejos en el lado opuesto a la zona cercenada, para que el paciente tuviera la ilusión de que todavía era un ser completo. Pero ninguna de esas terapias contaba con su sustento científico definido, y por eso no eran aceptadas de manera universal. (Bellatin 2009: 14)

El procedimiento en cuestión es finalmente desechado en favor de una palabra cuyo poder mágico, numinoso, deriva de la repetición y conservación cuidadosa de su significado:

> 'Acaríciese el punto donde termina ahora su pierna […] Que su inconsciente comprenda cuáles son los verdaderos límites de su cuerpo' […] El trance fue largo. El susurro del terapeuta daba la sensación de estar dirigiéndose no a la mujer afectada, sino a la esencia de su cerebro. Pronunciaba la palabra acariciar como si no quisiera corromper su significado por medio de la repetición. (Bellatin 2009: 16–17)

3 El empleo del término 'prótesis' dialoga de manera lateral con la noción derridiana de 'suplemento' desarrollada en *De la grammatologie* de Jacques Derrida (1967) y, de cierta manera, también en su 'La pharmacie de Platon' (1972). En este ensayo, publicado en *La Dissémination* (1972) se aclara que el término se utiliza específicamente para la operación narrativa en Bellatin, evitando trasladar el análisis a la teoría general del signo, pues cada repetición busca acercarse a la experiencia de un referente ausente, siempre de manera provisional y sensible.

No está de más insistir en que, en este caso, el dolor afirma originarse en una nada abstracta, sin existencia empírica inmediata. Lo desconcertante es que esa nada –delimitada lingüísticamente mediante la repetición– constituya el fundamento de una experiencia ontológica de la ausencia. Se trata de un vacío que, como tal, alguna vez estuvo ocupado por algo y que ahora da lugar, paradójicamente, a una existencia fantasmática: algo que se intuye o se siente, pero que ya no está.

A partir de allí, esta novela –así como el conjunto de la literatura de Bellatin– configura un mundo de repeticiones y reescrituras múltiples que nos lleva a preguntarnos si lo que se postula es un diferimiento perpetuo del sentido, tal como propone Derrida: un sentido sin origen estable, producido a través de la *différance*, que suspende continuamente la presencia plena y desarticula la oposición simple entre presencia y ausencia.[4] O si, por el contrario, la repetición funciona como un principio más productivo y afirmativo, en el sentido que le otorga Deleuze, para quien la diferencia no niega la identidad, sino que la constituye desde la variación, el devenir y la producción de lo nuevo.[5]

En cualquiera de los dos casos, queda descartada la copia como espejo realista: la escritura de Bellatin remite a una ausencia inasible que desestabiliza inevitablemente la mímesis y la referencialidad, rompiendo con la concepción tradicional de representación fiel de la realidad. Su literatura implica una reflexión –voluntaria o no– sobre el valor de la representación y sus modos de operación que, aunque los problematiza, no cancela el acto interpretativo.

En la literatura de Bellatin, todo tiende a repetirse y, con ello, a trastocar el tiempo mismo de la escritura, modificando sus sentidos: el relato deja de avanzar

4 En su ensayo de 1968, 'La Différance', Jacques Derrida pone en cuestión la idea de origen, presencia plena y restitución final del sentido. Para Derrida, el signo no sustituye provisionalmente una presencia originaria, sino que manifiesta que dicha presencia nunca fue plenamente dada: 'le signe représente le présent en son absence. Il en tient lieu … Le signe serait donc la présence différée' (1968: 47) [el signo representa lo presente en su ausencia. Le sustituye … el signo sería, por tanto, la presencia diferida] pero esta estructura presupone, y a la vez desestabiliza, la noción misma de presencia que pretende diferir (63). 'La trace n'étant pas une présence mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie' (63) [La huella no es una presencia sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza, se reenvía] cuyo borramiento es constitutivo de su funcionamiento. De ahí que la *différance* no obedezca a una lógica teleológica ni a una restitución posible del origen, sino a una 'stratégie finalement sans finalité' (45) [estrategia finalmente sin finalidad] que suspende toda arché estable.

5 Gilles Deleuze, en *Différence et répétition* (1968), se distancia tanto de la repetición entendida como retorno de lo idéntico, como también de su subordinación a un modelo originario. La diferencia no es un efecto secundario de la identidad, sino su condición productiva: 'la différence est cet état de la détermination comme distinction unilatérale' [la diferencia es ese estado de la determinación como distinción unilateral] (1968: 43), y repetir implica hacerla operar activamente –'faire la différence' [hacer la diferencia] (43)–, no inscribirla en una identidad previa. Por ello, Deleuze critica los modelos representacionales que reducen la diferencia a una variación interna de lo mismo, pues estos 'confondent le concept propre de la différence avec l'inscription de la différence dans l'identité du concept en général' [confunden el concepto propio de la diferencia con la inscripción de la diferencia en la identidad del concepto en general] (71). Desde esta perspectiva, la repetición se afirma como fuerza generativa, capaz de producir lo nuevo sin referencia a un origen estable.

linealmente y, en cambio, se pliega, se reescribe, se demora. Tal vez allí resida su comprensión del acto de 'escribir sin escribir', una noción sobre la que ha insistido en múltiples ocasiones.[6]

La repetición en la prosa de Bellatin no se limita a la reiteración formal de palabras o gestos, sino que funciona como un principio constructivo que permite apreciar matices y efectuar variaciones internas. Cada reiteración, lejos de producir un retorno idéntico, abre nuevos modos de percepción y experiencia. La repetición se entrelaza con el cuerpo fantasma, un concepto que Bellatin construye a partir de la amputación y la ausencia. En la clínica, el terapeuta insta a la paciente a 'acariciar' el punto donde su pierna ya no existe (Bellatin 2009: 16), estableciendo un vínculo entre gesto repetitivo y sensación fantasmática. Cada repetición intensiva del gesto no busca restaurar la pierna perdida, sino modular la experiencia de ausencia, transformándola en una presencia sentida sin sustancia, un efecto fenomenológico de ausencia que da forma sensible a lo inasible.

En última instancia, la pregunta que emerge es si la repetición implica un diferimiento perpetuo del sentido, como sugeriría Derrida, o si, en cambio, actúa como motor de producción y variación, en la línea deleuziana, generando sentido a través de la diferencia y la reescritura. Esta tensión entre suspensión y generación de sentido se ejemplifica de manera particularmente clara en la escena del espejo y la palabra 'acariciar', donde Bellatin despliega simultáneamente la imposibilidad de presencia plena –según Derrida, todo intento de restitución del original fracasa– y la potencia productiva de la repetición, capaz de producir variaciones sensibles y sentido emergente a partir de lo ausente, en línea con la noción deleuziana de repetición intensiva.

II

Tras la referencia al espejo y a la caricia encantatoria, la repetición cumple una doble función: por un lado, articula la imposibilidad de presencia plena –una idea que Derrida desarrolla al analizar la restitución del original–, mientras que, siguiendo la perspectiva deleuziana que guía este análisis, muestra su potencia productiva como fuerza generadora de variación. A partir de ello, Bellatin desplaza la atención del cuerpo fantasma hacia la dimensión temporal y subjetiva de la experiencia. La reiteración deja de ser únicamente un principio estético o performativo para convertirse en un dispositivo de memoria, en el que los hechos del pasado se reconfiguran continuamente en el presente narrativo.

Por ejemplo, el masajista rememora la canción que su madre le cantaba, pero cada iteración introduce un cambio sutil, un giro afectivo o semántico que altera la experiencia original. En este punto se vuelve operativa la noción deleuziana –lo

6 Esta noción –'escribir sin escribir'– ha sido retenida y comentada en más de una ocasión por la crítica a partir de entrevistas, intervenciones públicas y reflexiones del autor sobre su práctica literaria. Véase, entre otros, Leonel Cherri (2015; 2019), Juan Pablo Cuartas (2023) e Iván Thays (2012).

que llamo diferencia intensiva–,[7] que permite comprender cómo la repetición no reproduce lo mismo, sino que actualiza una singularidad a través de variaciones internas. La repetición, así entendida, no produce duplicación exacta, sino que abre nuevas líneas de sentido y permite que el pasado retorne como acontecimiento, transformando la memoria en una experiencia estética y constitutiva del yo. De este modo, la novela muestra cómo los personajes reviven momentos anteriores no como recuerdos estables, sino como escenas siempre desplazadas por ligeras variaciones, generando un efecto de fragmentación temporal que refleja la dinámica no lineal de la conciencia y del recuerdo.

Bellatin establece además un diálogo implícito con las estrategias de repetición del arte contemporáneo, como se evidencia en la obra de Andy Warhol, donde la multiplicación de objetos idénticos, más allá de una mera reiteración, evidencia cómo pequeñas variaciones producen sentido, resaltando la tensión entre original y copia y cuestionando las categorías tradicionales de autenticidad y valor. De manera similar, Bellatin aplica estos principios en la novela, donde la reiteración de gestos, palabras y escenas no se limita a un efecto formal, sino que opera como procedimiento generativo de significados nuevos y complejos, revelando el carácter productivo de la ausencia y de la repetición.

La reflexión sobre la mujer de la pierna amputada da lugar, por desplazamiento, a la historia de la madre del masajista, contada por este al narrador, quien a su vez la transmite a los lectores mediante el estilo indirecto. Se configura así lo que podría llamarse una cámara de ecos, en la que relatos originados en la oralidad, al repetirse, ponen de relieve un desplazamiento hacia nuevas formas de expresión. La nueva protagonista, según su hijo, fue una declamadora reconocida, que supo innovar dentro de un campo, convengamos, bastante en desuso. La novedad y el éxito de su arte residían en recitar verbatim canciones populares brasileñas muy en boga en aquel momento. Lo significativo es que, al declamar –es decir, al repetir– esas canciones de Roberto Carlos, Odair José y Waldick Soriano, no reproducía su efecto original, sino que 'transformaba de manera total el efecto que los cantantes habían conseguido antes con su público' (Bellatin 2009: 21).

La elección de este repertorio y el gesto paródico que conlleva suponen una revisión de aquellos discursos críticos, algunos ya con varias décadas de antigüedad, que anunciaban el ocaso de la literatura en una época marcada por el fin de la autonomía estética. También cuestionan la presunta incapacidad del relato para generar sentido, al menos en las formas complejas que tradicional-

7 La noción de diferencia intensiva remite al análisis que Gilles Deleuze desarrolla en *Différence et répétition* (1968), donde la diferencia no es concebida como variación secundaria respecto de una identidad previa, sino como condición productiva de toda individuación. En este marco, la diferencia intensiva designa un modo de diferencia que no depende de la comparación entre formas ya dadas, sino que se manifiesta como variación interna en los procesos de repetición. Como señala Deleuze: 'la différence est cet état de la détermination comme distinction unilatérale. De la différence, il faut donc dire qu'on la fait, ou qu'elle se fait, comme dans l'expression 'faire la différence' (1968: 43) [la diferencia es ese estado de la determinación como distinción unilateral. De la diferencia, debe decirse que se hace, o que se hace por sí misma, como en la expresión 'hacer la diferencia'].

mente se esperaban.[8]

Sin embargo, la exitosa práctica de la declamadora, lejos de perpetuarse en un sentimentalismo banal, se ve interrumpida por un evento que marca un hiato en la historia y un desvío en el comentario estético subyacente. El empresario de la madre de João –así se llama el masajista– impone un cambio en la recitación, proponiendo 'algo más complejo, algo que atrajera a otro tipo de público… No se iba a tratar de una declamación de amor, o al menos no de la forma como estaba acostumbrada a expresarlo' (Bellatin 2009: 22). Se produce entonces un extrañamiento: la recitadora no comprende los sentidos de una letra que, además de agregar variantes formales ajenas a la composición popular, debía ser repetida en un idioma extranjero 'que no dominaba bien del todo' (2009: 22). Así lo dice el narrador, al reportar lo que el masajista le cuenta sobre esta experiencia, la cual anuncia el declive profesional de su madre:

> Lo que la madre no terminaba de entender eran los juegos de sentido que la canción proponía una vez que la historia era contada de manera lineal. Estas variantes, si bien narraban la misma anécdota, le iban añadiendo matices que la dejaban desconcertada. La madre no tenía el hábito de declamar algo que no sintiera en toda su plenitud. Una de las reglas de oro que se había impuesto para su oficio era que no lograría transmitir nada al otro mientras ella no se sintiera conmovida. (Bellatin 2009: 23)

La canción en cuestión –bueno es saberlo ya– es 'Construção', de Chico Buarque. Un tema cuya estructura poética se basa en la reiteración de mínimas variaciones que transforman el sentido. Se trata de una composición que puede resultar abrumadora, no solo por el acontecimiento que narra (la muerte de un albañil que cae desde lo alto de un andamio [2009: 22–23]), sino también por la monotonía rítmica que genera la reiteración de versos encadenados, cuyas pequeñas modificaciones hacen visible la diferencia. Esta poética vanguardista, estrechamente ligada a la modernidad urbana que enmarca la historia –el *boom* edilicio brasileño de los años sesenta y principios de los setenta–, establece un claro contrapunto con las recitaciones anteriores de la madre del masajista. El extrañamiento y la deshumanización, dos rasgos que también podríamos asociar a la narrativa de Bellatin, impiden cualquier forma de empatía o exteriorización sentimental, señalando así la crisis del melodrama, un género sostenido por otro tipo de repetición, más afectiva y previsible, vinculado a las performances de la madre en el pasado. La novela de Bellatin adquiere, en este punto, una dimensión metali-

8 Considero, por ejemplo, los propósitos desencantados –y, a mi ver, muy discutibles– de Frank Kermode (*The Sense of an Ending* (2000)) y Harold Bloom (*The Western Canon* (1994)), quienes sostienen que la literatura y la cultura modernas son incapaces de salvaguardar el pensamiento crítico o transmitir una experiencia o un sentido válidos. Muy distinta es la perspectiva de Sartre, quien en Situations III (1949) destaca el desplazamiento de la literatura hacia nuevas formas que ponen de manifiesto los límites del lenguaje para expresar plenamente la experiencia. Esta idea recorre también, con matices diversos, el pensamiento de Blanchot y reaparece en autores como Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe. Para todos ellos, el sentido no se transmite de manera directa, sino que se ofrece a la intuición. Desde luego, el itinerario que aquí sugiero no pretende establecer una continuidad lineal, sino trazar una serie de desplazamientos y replanteamientos sobre el estatuto de la literatura.

teraria al confrontar distintas formas de repetición y explorar tanto su potencia como su agotamiento en la producción de sentido.

El fracaso de la recitadora al experimentar con la canción de Chico Buarque no sorprende si se considera su incomprensión de la letra y, sobre todo, del modo de repetirla. La imagen de la lora que su hijo le regala en esos días (mientras ella prepara, muy a su pesar, la recitación de ese texto fatídico que anuncia el fin de su carrera) resulta elocuente: el ave funciona como metáfora del conflicto que atraviesa la protagonista. Repetir sin comprender, como un loro –o, en este caso, como una lora, que aún se resiste a hablar y queda limitada a la gesticulación de sus alas– indica su incapacidad de captar el sentido. Por más que la mujer dedica toda la habilidad de su arte a la repetición del texto, el intento marca el fin de su carrera y, desde luego, de su repertorio anterior. Según conjetura el narrador:

> Parece que la presentación en el extranjero no había sido del todo exitosa –la madre estaba ya convencida de que la canción de Chico Buarque no estaba hecha para ser declamada y menos aún en un idioma extranjero–, y entre el gremio de las declamadoras se fue esparciendo el rumor de que ya comenzaba la decadencia de la madre. A partir de entonces tuvo cada vez menos llamados. A pesar de haber sido la inventora de algo así como un subgénero en el arte de la declamación, poco a poco parecieron ir olvidándola. (2009: 32)

El arte de la declamación, considerada en su dimensión retórica y performativa, cede lugar a otras prácticas como los karaokes que, según la novela de Bellatin, comienzan a expandirse a través de la ciudad, dando paso a 'algo semejante a un fenómeno de modernización del arte de la voz' (34). Esta y otras referencias a la grabación o reproducción mecánica de la voz –por ejemplo, la contestadora automática que compra la recitadora para que los pacientes del hijo puedan dejar sus mensajes– aportan nuevos matices en el debate, aún vigente, sobre el origen y, por ende, la originalidad de la copia o fuente del sentido; la importancia de la presencia y la ausencia en relación con el aura de la creación artística, y las consecuencias semánticas del diferimiento inherente a la reproducción.

Mi análisis se centra en estas cuestiones, todas ellas interrelacionadas, aunque no se aborden de manera directa. Aquí me concentro en clarificar una poética de la repetición que, basada en una experiencia fenomenológica de la ausencia, interviene –¿acaso involuntariamente?– en la discusión sostenida por Derrida y Deleuze sobre la copia y la diferencia. Entre el diferimiento derridiano y la producción rizomática deleuziana, Bellatin construye una escritura que convierte la repetición en una forma de crítica o resistencia frente a cualquier rigidez teórica. Como en Derrida y Deleuze, la repetición exhibe variantes sustanciales que, en el caso de la novela del masajista y su madre declamadora, parodian la producción sentimental sin fin, evidenciada en la mención a la telenovela que subyuga y se prolonga tras la muerte de la mujer (Bellatin 2009: 33, 50–51), y enriquecen –sin declamaciones– un sentido que se dirige a la intimidad del ser.

III

Sitúo el momento de concreción de la poética de Bellatin en dos pasajes de la novela. Primero, en el sueño una repetición desplazada de la vida consciente que realiza João sobre una canción de Waldick Soriano (Bellatin 2009: 58–63) y luego en la descripción de la mortaja que las compañeras de gremio de su madre confeccionan para ella (40–41). La canción, titulada 'La sorpresa' (y cuya existencia no he podido verificar), forma parte del repertorio de la declamadora, quien, según su hijo, había hecho 'proezas' con ella.

Como ocurre en otras novelas de Bellatin, se presentan ráfagas de humor: 'se trataba de un tema bufo, de una historia que podía ser contada en clave humorística' (2009: 61), que también proyectan sombras profundamente dramáticas. La letra, que se aleja del tono romántico y de las temáticas habituales en las canciones de Soriano para adoptar una forma paródica del melodrama, narra la historia de una anciana que, bajo los afeites del maquillaje y la ayuda rejuvenecedora de las prótesis, seduce a su tataranieto para ser luego asesinada por él. Como lo dice la canción:

> La tatarabuela, lo dice la canción, había sido hermosísima en la juventud y todavía ahora, a los ochenta y dos años, conservaba la estatura majestuosa, la escultural cabeza, los hermosos ojos y la nariz griega. Con ayuda de ello, polvos de arroz, carmín, peluca, dentadura postiza y el trabajo de las más hábiles modistas del poblado, lograba mantener una aceptable posición entre las mujeres que acudían a los bailes. El tataranieto, mientras asestaba las cuchilladas, iba despojando, poco a poco, a la víctima de sus abalorios hasta dejarla mostrando su verdadera dimensión. (2009: 62)

Este pasaje ejemplifica cómo Bellatin articula repetición, parodia y dramatismo. La recurrencia de gestos y efectos –en la canción, en la declamación y en el sueño de João– produce sentido a partir de la ausencia y del diferimiento. Al mismo tiempo, pone de relieve la imposibilidad de una restitución plena del original. La narrativa despliega así, de manera simultánea, memoria, humor y tensión estética, preparando el terreno para el análisis de la mortaja como artefacto material y conceptual.

En la recitación, la mujer, según relata su hijo, '[l]ograba transmitir, no solo con la voz sino con todo el cuerpo, algo así como la fuerza del engaño, del incesto, de la vergüenza que debían sentir los partícipes de una situación semejante' (63). Su cuerpo funciona, sobre todo, como superficie significante, como un texto performativo en el que se inscribe la repetición y el sentido. Una vez que Bellatin traslada elementos de esta temática a la escritura –conviene pensar la parodia como una forma de repetición que desplaza los elementos hacia otra función–, la historia queda despojada de su sentimentalismo dramático y adquiere un valor autónomo, es decir, sin necesidad de acompañarla de 'una explicación mayor' (63).

Ese valor autónomo del relato, desligado de toda clausura hermenéutica, evoca la concepción blanchotiana de la literatura como espacio indeterminado, donde el sentido se retira al tiempo que se produce.[9] No es que el sentido esté ausente

9 El carácter paradójico o, más precisamente, aporético, de la obra literaria es una idea recu-

ni que se niegue, sino que se manifiesta, se despliega, a través de variaciones que, como en la canción de Chico Buarque, resisten toda clausura o interpretación final, revelando así la potencia de una repetición que no se agota en la mera reproducción.

A tono con el pensamiento de Deleuze, la repetición en Bellatin no implica la identidad de lo mismo, sino que puede constituirse como un principio ontológico de creación: un devenir que se afirma en su diferencia. Esta distinción entre una repetición mecánica (reproducción) y una repetición intensiva (productiva) permite pensar que, para él, el sentido no se acumula, sino que se transforma a través de la variación, la reescritura y la demora del texto sobre sí mismo.

El sentido se expande sin fijarse definitivamente, pero, a diferencia de Derrida, no deja de ofrecerse a la intuición. No se trata de un referente plenamente objetivable o explicable, sino de un acto o fuerza de búsqueda que aguarda una experiencia ontológica; se abre así un espacio propio del régimen estético, regido por la intuición. La repetición, tal como la concibe Derrida (introduciendo la *différance*) y Deleuze (como diferencia productiva), se convierte, en Bellatin –más cercano a la perspectiva deleuziana– en un motor de creatividad y producción de sentido. Este sentido, aunque nunca se clausura, no es abstracto ni infinito; se produce y habilita una forma de agencia que no depende de un sujeto pleno o soberano, sino de una potencia de transformación que se manifiesta a través del texto.

En cuanto a la imagen de la mortaja de papel, hace evidente la relación que establece entre cuerpo y escritura, permitiendo especular sobre ciertos fundamentos de la poética del autor. La mortaja tiene como propósito oponer resistencia al paso del tiempo y, en su materialidad ambigua, donde lo orgánico y lo artificial se entrelazan, y las formas pierden su sustancia original, alude a cómo el sujeto atraviesa una experiencia simbólica de la muerte, inseparable de la creación estética. Este proceso, descrito por Maurice Blanchot en *L'Espace littéraire* (1955) como un recorrido que evidencia la indeterminación literaria y la necesidad de 'morir' en la obra,[10] encuentra un correlato particular en la narrativa de Bellatin: las imágenes de decaimiento, descomposición y pérdida se inscriben en una escritura en continua transfiguración que, sin clausurar el sentido, lo hace perceptible y productivo a través de la repetición y la materialidad de la mortaja.

De esta manera, Bellatin retoma la idea blanchotiana de indeterminación literaria, pero la orienta hacia una función generativa y afectiva, donde la ausencia

---

rrente en el pensamiento de Blanchot: 'L'oeuvre est l'esprit, et l'esprit est le passage, en l'oeuvre, de la suprême indétermination à l'extrême déterminé' (1955: 103) [La obra es el espíritu, y el espíritu es el pasaje, en la obra, de la suprema indeterminación a lo extremadamente determinado]. Para él, 'l'art est expérience, parce qu'il est une recherche et une recherche, non pas indéterminée, mais detérminée par son indétermination, et qui passe par le tout de la vie, même si elle semble ignorer la vie' (104) [el arte es experiencia, porque es una búsqueda, y una búsqueda no indeterminada, sino determinada por su indeterminación, que atraviesa la totalidad de la vida, incluso cuando parece ignorarla].

10 En un pasaje del capítulo 'L'espace littéraire et la mort', Blanchot menciona a Brentano para observar que en la creación literaria se produce 'l'annéantissement de soi même' [el 'aniquilamiento de uno mismo'], no vinculado al contenido de un libro en particular, sino a la exigencia fundamental de la obra (1955: 105–06).

y la desaparición no inhiben el sentido, sino que lo movilizan, convirtiendo la repetición y el gesto creativo en instrumentos de experiencia estética y de constitución del sujeto.

El pasaje que describe la mortaja metafórica sigue inmediatamente al deceso de la recitadora, momento en que el cuerpo difunto inicia una inesperada y 'enérgica actividad orgánica' (2009: 45–46), disipando toda duda sobre su mera pasividad material. A partir de ello, las colegas de la madre, convencidas de que ella es 'una mujer destinada a la resurrección' (40), deciden disecar y preservar su cuerpo mediante un 'traje diseñado para el futuro' (45). La mortaja se describe así:

> Era de papel grueso. De un material capaz de fundirse con la carne mientras esta iba corrompiéndose, con el fin de que al cabo del proceso se formara una textura apta para resistir el paso del tiempo. La piel iba a dejar de ser piel y el papel ya no sería papel. Ambos conformarían un tercer material, al que consideraban casi indestructible. Estaban convencidas de que envolver el cadáver en una mortaja de esa naturaleza era una manera de otorgarle al muerto el vestido adecuado para la eternidad, una manera de inmortalizar a las personas por medio de la ropa. (Bellatin 2009: 40–41)

Ese "tercer material" –resultado de una fusión entre lo vivo y lo escrito, lo efímero y lo perdurable– puede leerse como una figura de la poética de Bellatin: un ejemplo de escritura que opera simultáneamente como prótesis, como mortaja, como superficie transfigurada por la ausencia. Lo significativo de este gesto es que, como se ha observado en el caso de la mujer con la pierna amputada, no se trata de un cuerpo presente y pleno, sino de un cuerpo que ha dejado de estar, pero cuyos efectos persisten.

La escritura se despliega entonces como un modo de orientar la sensibilidad hacia la experiencia del olvido, lo que implica, en este contexto, no una simple supresión de la materia, sino una experiencia ontológica de la ausencia: una forma de dematerialización que, lejos de clausurar el sentido, lo intensifica. Siguiendo esta lógica, Blanchot sugiere que escribir no consiste en afirmar una voz propia, sino retirarse de ella: una unión radical del sujeto a la obra, donde el yo cede su lugar a un lenguaje que ya no le pertenece. Así, la escritura no representa, sino que acontece en el momento en que el autor desaparece y la obra habla desde una neutralidad que excede la intención individual, un punto en que las palabras –como recuerda la cita que he dado como epígrafe– hacen aparecer las cosas en tanto desaparecidas (Blanchot 1955: 41).

En este marco, Bellatin inscribe la escritura en un espacio donde repetición y diferencia, presencia y ausencia, cuerpo y prótesis, sentido y desplazamiento se entretejen, mostrando cómo la escritura articula simultáneamente diferimiento y producción de sentido. La mortaja, el espejo, la caricia y los recuerdos reiterados forman un entramado que hace perceptibles estas dinámicas. Como prótesis, la escritura evidencia tanto la imposibilidad de restitución plena como la fuerza generativa de la diferencia intensiva.

Así, la metáfora de la mortaja de papel no se limita a una imagen: funciona como principio constructivo de la narrativa bellatiniana, un espacio de conver-

gencia de fuerzas y experiencias que articulan repetición, ausencia y sentido. La novela se revela como una práctica en la que la ausencia no solo se percibe, sino que se experimenta y se produce, y donde la repetición deja de ser mero recurso formal para convertirse en fuerza de creación y conocimiento estético. La escritura no busca restaurar una totalidad perdida, sino abrir un espacio de sentido en el que lo ausente se manifiesta, y en el que el gesto de escribir –al igual que el cuerpo en su acto performativo– permanece en constante transfiguración.

Obras citadas

Bellatin, Mario, 2009. *Los fantasmas del masajista* (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora).

Blanchot, Maurice, 1955. *L'Espace littéraire* (París: Gallimard).

Bloom, Harold, 1994. *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (Nueva York: Riverhead Books).

Cherri, Leonel, 2015. 'La imagen de autor en Mario Bellatin y el "pequeño dispositivo pedagógico"', Actas del *IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas,* 30 de septiembre–3 de octubre 2015, Escuela de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

—, 2019. 'Experiencia y fotografía: Shiki Nagaoka de Mario Bellatin', *Orbis Tertius*, 24.29 (mayo–octubre) (Universidad Nacional de La Plata).

Cuartas, Juan Pablo, 2023. 'El libro imposible de Mario Bellatin: un vacío poblado de nada', *Caracol*, 25 (enero–junio): 746–70.

Deleuze, Gilles, 1968. *Différence et répétition* (París: Presses Universitaires de France).

Derrida, Jacques, 1967. *De la grammatologie* (París: Éditions de Minuit).

—, 1968. 'La Différance', *Théorie d'ensemble* (París: Éditions du Seuil), pp. 41–66.

—, 1972. 'La Pharmacie de Platon', en *La Dissémination* (París: Éditions du Seuil), pp. 69–197.

Kermode, Frank, 2000. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (Oxford University Press).

Sartre, Jean-Paul, 1949. *Situations III* (París: Gallimard).

Thays, Iván, 2012. 'Bellatin, el experimento infinito', *El Boomeran(g)* (Buenos Aires), 30 de marzo.