



RESEARCH ARTICLES

Ingrid Brioso Rieumont - Morúa and Hemetério: Reading Afrodescendant Criticism Under Stones in Post-abolition Cuba and Brazil	2
Jorge Camacho - El Estado racial, las costumbres y la crítica antiesclavista en Cuba.	20
Nagore Sedano Naveira - The Basque Libertador: Fin de Siècle Racial Thought and The Exile of 1939 in Latin America.....	30
Miguel Gomes - Mercado, consumo y publicidad en el modernismo hispanoamericano	41
Diego Alonso - Hermenéutica de la imagen vacía. El sentido de la ausencia en la obra de Mario Bellatin.....	53
Jorge Sagastume - Jorge Luis Borges, la kenning, y la monadología lingüística.....	64
Andrea Aramburú - "A ejemplo de las grandes casas de remate": La redención resignificada en dos cuentos de Silvina Ocampo.....	75
Juliana Robles de la Pava - Trazos animales y existencias cósmicas de la tierra. Posibilidades anticoloniales frente a los fines	86

TRANSLATION

"Decentered Women": Salvadora Medina Onrubia's <i>Las descentradas</i> (1929) and the Uncanny Afterlife of Experimental Political Theater Introduction and translation to English by Claire Solomon.....	99
Three essays by Gabriela Mistral on Feminism and the Women's Movement (1925-1928). Introduction and translation to English by Gonzalo Montero	106
"Borges es el vecino" by Moroccan author Abdelfattah Kilito Introduction and translation to Spanish by Manuela Ceballos.	116

BOOK REVIEWS

<i>Bridges / Puentes</i> , by Alicia Genovese. Reviewed by Francine Masiello.....	120
<i>Disoriented Disciplines. China, Latin America, and the Shape of World Literature</i> , by Rosario Hubert. Reviewed by Fernando Wei Ran	122
<i>Lenguas y mundos guaraníes. Diálogos y reflexiones desde las humanidades</i> , Editado por Rodrigo Villalba Rojas y Silvina Paz. Reseñado por Violeta Percia	124
<i>Posnaturalezas poéticas. Pensamiento ecológico y políticas de la extrañeza en la poesía latinoamericana contemporánea</i> , de Azucena Castro. Reseñado por Macarena Urzúa	126

BRANDEIS UNIVERSITY

Shiffman 109, MS 024

Waltham, MA 02453

Email: lalr.editors@gmail.com

Website: www.lalrp.net

Hermenéutica de la imagen vacía. El sentido de la ausencia en la obra de Mario Bellatin*

Diego Alonso
Reed College, USA
alonsod@reed.edu
ORCID: 0009-0009-0405-2119

RESUMEN: Este ensayo examina las formas y funciones de la ausencia en el *ars narrativa* de Mario Bellatin. Tomando como eje central la novela *Disecado* (2000) y, dentro de esta, la categoría de imagen, el análisis distingue dos tipos de ausencia: la de algo definido, cuya representación delata su no-presencia (lo característico de la imagen), y una ausencia primordial e inefable vinculada a la mística del hecho estético. Esta segunda modalidad de ausencia es constitutiva del sujeto, ya que le otorga un dinamismo y una fuerza creativa que no se materializan en una representación o mimesis ostensiva. La aporía de la imagen —representación de algo que, al mostrarse, remite a una ausencia primordial que la excede— da lugar a lo que Louis Marin denomina una “extraña referencialidad” o coincidencia de “lógicas heterogéneas” (lo que se lee y lo que se ve), lo que condiciona no solo la comprensión de la mimesis, sino también las expectativas de sentido. A partir de esta reflexión, es posible abordar las implicancias de aquellos “sucesos de escritura” que Bellatin identifica como rasgos de su poética, así como del “escribir sin escribir” que dice practicar fuera de las estructuras narrativas clásicas. En este contexto, adquiere relevancia el vínculo propuesto por el autor entre el arte y la experiencia mística, que se relaciona con lo inefable y favorece la apertura hacia esa ausencia más profunda que depara la literatura. Finalmente, y en contraposición a los presupuestos de la muerte del autor proclamada por el estructuralismo, este ensayo sostiene que la literatura de Bellatin somete tanto al autor como al lector a una experiencia ontológica de la ausencia.

PALABRAS CLAVE: ausencia, representación, mimesis, imagen, mística, fotografía, teatralidad, *Disecado*

ABSTRACT: This article explores the forms and functions of absence in Mario Bellatin’s literature, with a focus on his novel *Disecado* (2000) and the conception of the image operative in it. Central to the analysis is the distinction between two types of absence: one referring to something tangible, whose representation signifies its absence (a characteristic of the image), and another, more primordial and ineffable absence tied to the mystical dimensions of aesthetic experience. This latter form of absence becomes constitutive of the subject, imbuing it with a dynamism and creative force that eschew overt representation or mimesis. The aporia of the image—depicting something that, upon being shown, refers to an elusive fundamental absence—gives rise to what Louis Marin calls a «strange referentiality» or the convergence of «heterogeneous regimes» (that which is read and that which is seen). This dynamic at once challenges established understandings of mimesis and reshapes the making of meaning. With this in mind, I grapple with Bellatin’s deployment of «writing events» and his definition of “writing without writing” which signal a move away from classical narrative structures. The link between art and mystical experience coming into being as part of this process, makes possible a new emanation of the ineffable, connecting as it does with a core absence unique to literature. Countering structuralist assertions about the “death of the author,” this piece argues that Bellatin’s literature transmits the ontological sensation of absence integral to authorial and readerly experience.

KEYWORDS: absence, representation, mimesis, image, mysticism, photography, theatricality, *Disecado*

*Quiero agradecer a David Oubiña, Mónica López Lerma y Ariadna García-Bryce por sus valiosas y acertadas observaciones sobre el manuscrito de este trabajo.

Pero, ¿qué es la imagen? Cuando no hay nada, la imagen encuentra su condición, pero allí desaparece. La imagen exige la neutralidad y la desaparición del mundo, quiere que todo regrese al fondo indiferente donde nada se afirma, tiende a la intimidad de lo que subsiste aún en el vacío: ésta es su verdad. Pero esta verdad la excede; lo que la hace posible es el límite donde se acaba. De allí su aspecto dramático, de allí la ambigüedad que anuncia y la mentira brillante que se le reprocha. Potencia soberbia, dice Pascal, que hace de la eternidad una nada y de la nada una eternidad.

Maurice Blanchot, *El espacio literario*

1. En *Disecado* (2000) Bellatin vuelve una vez más sobre temas y tramas de novelas anteriores favoreciendo la impresión de una obra total donde las historias particulares, de importancia aparentemente casual, se ordenan dentro de un continuo por siempre inacabado y fragmentario. La recurrencia de este procedimiento especular, autoreferencial, en su literatura ha sido bastante comentado por la crítica y si lo menciono ahora es en relación a una escena que, de cierta manera, confiere unidad al conjunto.¹ Se trata de la ideación de un “autoretrato” en el que un Bellatin ya muerto—“especie de persona aparecida de la nada” (9)—se presenta frente al autor implícito, aquel que detenta la voz narrativa y cuya condición debería ir por supuesto muy entre comillas, para acompañarlo en la clarificación de algunas ideas sobre el ejercicio y las formas de su escritura.² La consideración de este episodio me permitirá aportar un nuevo matiz a la cuestión de la muerte o vaciamiento de la figura del autor que desplazo de las consabidas interpretaciones estructuralistas (Barthes 1968, Foucault 1969) hacia una experiencia ontológica de la ausencia centrada en la imagen.

La escena representada por Bellatin recuerda fuertemente aquellas conspicuas ficciones de autor en las que Borges se desdobra para ofrecer discontinuas versiones de sí mismo.³ Sin embargo, más allá de la coincidencia de estos modos de autofiguración y del dispositivo fantástico (sueños, talismanes, drogas, fotografías) que permite la aparición del doble en los textos de ambos autores, me interesa destacar en Bellatin un énfasis muy característico puesto sobre la ausencia que afantasma su yo—“Era más un halo que una presencia” (43)—y deviene la fuerza productora de imágenes en una literatura declaradamente vacía. Dilucidar los modos de esta relación fundada sobre la ausencia cobra importancia, pues determina las estructuras y procedimientos de una escritura fuertemente volcada sobre sí misma; así lo declara el narrador luego que su espectral alter ego le hablara de sus practicados *sucesos de escritura*:

Siempre creí que se había limitado a escribir libros únicamente de la manera en la que deben ser escritos los libros; es decir con palabras. A pesar de ello, me

pareció recordar que algunas personas me informaron en ciertas ocasiones que ¿Mi Yo? solía indagar por distintos medios—sea fotos, puestas en escena o dibujos—sobre la relación que podía existir entre el autor y su obra. (18)

La ausencia a la que me refiero debe ser especificada. Desde luego no es la ausencia de algo de existencia anterior, de carácter definido y concreto, que pueda ser restituido, representado, en la apariencia mimética de las imágenes. Quiero señalar más bien hacia una nada primordial, de ya declarada dimensión ontológica, que se intuye sin equivalencia ni corporeidad y que, en consecuencia, resulta irrepresentable. Como muestra Anne-Marie Désesquelles en su magnífico libro *L'absence*, es este sentimiento—la ausencia—el que inquieta la existencia misma, y de donde provienen tanto el dinamismo como la fuerza (o *tendencia*) que impulsan las actividades más significativas de la especie humana.⁴ Es ese sentimiento de falta lo que moviliza al ser y confiere una paradójica luminosidad a sus acciones, incluida, ciertamente, la creación estética. El sujeto emerge de esa nada esencial marcado por la incertidumbre del origen que lo impele a dar forma a un espacio vacío. Algo de todo esto es lo que se puede asumir de una poética como la de Bellatin fundada sobre la ausencia y en contienda con lo irrepresentable. A partir de allí la escritura se proyecta hacia un futuro, aunque lógicamente incierto, imaginado (intuido) sin pausa.

El narrador-autor de *Disecado* da cuenta del deseo de ¿Su Yo? (puesto siempre entre signos de interrogación) y lo interpreta reafirmando la intención de crear una literatura que sea puro significante, en la que los contenidos no se precisen. Por otra parte, como corresponde a una de las consabidas figuras del deseo, este tiende a supeditar la importancia del objeto a la búsqueda misma y mira hacia dentro de sí mismo ya que allí está la ausencia que lo lleva a recomenzar resistiendo cualquier cristalización del sentido.⁴

Las primeras palabras de las cuales capté algún sentido más o menos preciso, fueron las que pronunció para referirse a la detección temprana de una necesidad constante de escribir sin escribir.

De una urgencia por resaltar en sus textos los vacíos y las omisiones antes que las presencias habituales. Quizá por eso buscó, desde sus primeras obras, lograr una forma de redacción que de algún modo escapara a las estructuras narrativas en el sentido tradicional.

Para ¿Mi yo? escribir fue desde el comienzo un simple recurso para ejercer, de manera un tanto hueca, el mecanismo de la creación.

Tal vez por ese motivo copió sin cesar, desde que era niño, los textos que aparecían en los frascos de alimentos o de medicinas que se encontraran en su casa. También fragmentos de libros de otros autores. Se dedicó por un tiempo sólo a una especie de trabajo de transcripción,

ejercicio que separa muchas veces a la escritura de su
supuesta función original, es decir, la de transmitir ideas.
(12-13)

Apartado el mandato de la representación se da lugar a una experiencia estética y reconocidamente mística con lo ininteligible y lo único, es decir, aquello que no ha recibido aún un nombre ni lo recibirá puesto que es de carácter inefable tal como corresponde a toda obra divina. En este sentido la literatura supone para Bellatin una búsqueda inacabable que solo permitiría un acercamiento ilusorio, un acercamiento hecho de repeticiones, a esa nada original o “más allá al que ninguno de nosotros puede acceder” (55). Como bien saben sus lectores, la conexión con la mística ha sido establecida en páginas de *Disecado*, así como en otras novelas suyas que mencionan su conversión al sufismo e insisten en la figura del *derviche girador* a fuer de apertura hacia esa ausencia más profunda que depara la literatura.⁵ Ya notado el desfase entre el autor y sus obras, que operan en espacios “alternos y contemporáneos” (20), Bellatin podrá aventurar acerca de las razones que lo habrían llevado en esa dirección: “Quizá para probar la existencia de estos espacios diferenciados fue que una vez muerto del todo ¿Mi yo? incursionó en determinado camino espiritual: el sufismo. Tal vez lo hizo con el fin de que sus dudas literarias fueran respondidas de una manera definitiva: nada menos que a través de la mística” (20). Pues, como hace saber Ernesto Laclau al reflexionar sobre los significantes vacíos que gobiernan la experiencia mística (así como también el discurso político), esta desposesión o relación con lo inefable es algo característico de un acercamiento a los misterios de la creación: “una distorsión del lenguaje que lo despoja de toda función representativa ... para señalar algo que está más allá de toda representación” (104).⁶

No obstante la distancia declarada de Bellatin con una estética de la representación, el uso y las referencias recurrentes a la fotografía (sobre sus menciones al teatro diré algo más adelante) requieren alguna aclaración sobre su compleja valorización de la imagen y la relación que esta mantiene con la escritura. Huelga decir que la imagen viene a desempeñar un función claramente opuesta al realismo. La escena sensible revela una realidad que no se posee y trasciende las aspiraciones de la mimesis, buscando alcanzar algo anterior de carácter desconocido. En este sentido la imagen bellatiniana, tanto en su evocación verbal como en su existencia gráfica (i.e., las fotografías intercaladas al final de muchas de sus novelas: *Perros héroes*, *Jacobo el mutante*, *Los fantasmas del masajista*, *Flores*, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, *Biografía ilustrada de Mishima...*) colocan al lector frente a una escena imaginaria, reminiscente de la historia leída, pero que trasciende lo representado para insinuar una ausencia mucho más inquietante que la de un objeto perdido. Si bien la imagen es una mirada que rezuma exterioridad y de tal manera aparenta una presencia, su actualización de lo perdido no deja de hacer percibir otro sentido de lo ausente. Al dar cuerpo a algo específico que ya no está, ella (la

imagen) representa y se muestra representando, arrastrándonos de tal suerte hacia la nada que reposa en su profundidad insondable. Es en este sentido que el arte puede encontrarse con la mística y connotarse de una dimensión sagrada.⁷

Se desprende de lo anterior que un filósofo como Platón, en su advertencia respecto al peligro de las imágenes, haya recusado ante todo su asociación al *simulacro* que cancelaría la distancia, limitando así el entendimiento crítico del espectador.⁸ Contrariamente al *simulacro*, la imagen no nos hace olvidar en ningún momento la nada en la que Blanchot, antes que otros, ha visto su condición esencial. En relación a la obra de Bellatin, esto me permite formular la hipótesis que la imagen es el espacio donde se formaliza la ausencia y se da curso al deseo que motiva la escritura, la cual, desde luego, solo puede derivar hacia una forma vacía. La premisa es que la experiencia de ese vacío que perdura a través de los cambios históricos y los modos de leer no cesa, pese a su intraducibilidad e indeterminación, en la búsqueda paradójica de un sentido. Puesto que, para decirlo con palabras de Désesquelles, “[p]our indéterminée qu’ elle soit, toute absence porte en elle comme son corrélat, le sens de ce vers quoi elle tend” (8) [por indeterminada que sea, toda ausencia lleva en sí como su correlato, el sentido de aquello a lo que tiende]. En ese trance al sujeto le es permitido descubrir (*profetizar*, diría Bellatin) otro destino y la cosa representada pierde parcialmente su opacidad al ser alcanzada por la experiencia estética.

Se trata entonces de explicar cómo se manifiesta en la escritura de Bellatin la aporía de la imagen delineada hasta aquí: representación de algo que al mostrarse remite a una ausencia primordial que la excede sin medida. En primer lugar, en sintonía con el análisis de Louis Marin, es menester decir que sus imágenes nos sitúan frente a una “extraña referencialidad” y, asimismo, que la coincidencia de registros de “lógicas heterogéneas” puestos en movimiento—lo que se lee y lo que se ve—condicionan nuestra comprensión de la mimesis y las expectativas de sentido. A partir de allí se puede comenzar a pensar las implicancias de aquellos “*Sucesos de escritura*” (17) que Bellatin da como rasgo de su poética, así como de ese “escribir sin escribir” (21) que dice practicar al margen de las estructuras narrativas entendidas en sentido clásico. Surge pues la pregunta ¿cómo se articulan texto e imagen para compensar lo que a cada uno de estos medios le falta y dar cuenta de aquello que es de naturaleza inefable?⁹ ¿Cómo el “objeto híbrido” producido por Bellatin concede figurabilidad a la ausencia dando lugar a “una metafísica de la presencia y de la visibilidad” (Marin citado en Guiderdoni 29)?¹⁰

2. Para abordar las preguntas anteriores remito a un pasaje de *Disecado* que, retomando el hilo de una novela anterior: *Perros héroes*, cuenta que ¿Bellatin? decidió regresar “al lugar donde en apariencia transcurren las escenas del libro” (26). En ese trance, el narrador nos da algunas pistas sobre los usos y funciones reservados a la imagen fotográfica:

Al entrar en la casa, [—] advirtió con asombro que en la obra que acababa de escribir aparecían una serie de detalles que creía no haber advertido en la visita inicial. Regresó por ese motivo unos días más tarde. En aquella ocasión lo hizo con una cámara de fotos y, como era su costumbre, tomó algunas imágenes al azar. Al verlas reveladas decidió incluirlas en el libro que estaba por aparecer. Deseó colocarlas allí como una especie de garantía de veracidad de lo contado, a manera de prueba sobre la capacidad de un yo no consciente, capaz de narrar detalles de situaciones que desconocía. Hizo que las imágenes aparecieran para el lector como instalaciones creadas después de la escritura. Simuló que los ambientes habían sido reconstruidos en virtud de la ficción. (26)

Como se puede ver en la cita se desestabiliza el carácter indicial de la fotografía y se invita a reconsiderar su función en relación a la producción de la mimesis. Las imágenes son ofrecidas como pauta de verosimilitud (“una especie de garantía de veracidad”), pero estas no son testimonio de la realidad que habría precedido la escritura sino de la intuición de una realidad aún inexistente, solo presente en el orden de lo escrito. La escritura hace emerger cosas y situaciones inadvertidas por la experiencia que, luego, la fotografía mostrará bajo una forma espectral. Coincidente con el concepto de figurabilidad de Marin; la palabra da presencia a lo ausente, pero no lo hace visible; mientras que la imagen lo hace legible, dándole visibilidad.

El orden analógico/denotativo que comúnmente define la fotografía, ese “mensaje sin código” que ocupara la atención de Barthes (1977, 43), es confrontado y sometido en la literatura de Bellatin a la fuerza creativa de la imaginación y la escritura. Acordándole a la ficción un carácter profético, proyección hacia lo desconocido o prosecución de lo ausente, la cámara deja de “sustituir la palabra como testimonio inmediato, el método más transparente, más directo de acceso a lo real” (Sontag citada en Berger 54-55). Esta se vuelve, en cambio, instrumento de simuladas instalaciones, tan oscuramente fantasmáticas como las historias que vendría a verificar. En ese sentido, lo que la fotografía da a ver—y que el lector debe percibir—es la simulación de un efecto puro y exclusivamente literario. De acuerdo a mi argumento la imagen hace visible la ausencia de la cosa, un *falso simulacro* que se muestra en tanto tal y adquiere de esta suerte un estatuto estético (Rancière). Ampliando este razonamiento diría incluso que la imagen, tal como la requiere y practica Bellatin, da su forma y estilo al vacío que nos habita.¹¹ Es esta relación con la ausencia, y el modo en que hace de la realidad una impresión o momento de percepción tan indeterminado como la propia muerte (Blanchot), que nos provee un punto de partida para comenzar a pensar las razones que motivan el recurso a la imagen en su literatura.

Se invierte en esta la función atribuida comúnmente a la

imagen de ser un vehículo de la memoria que acude a rellenar las huellas de lo ausente. No es cuestión de mostrar objetos y acciones mediante imágenes, en este caso fotografías, que probarían la fidelidad de la historia narrada. Contrariamente ellas son ofrecidas al lector como una incitación a desentrañar los mecanismos de la escritura o “cosa estructural” donde las historias narradas, así como los referentes fotográficos que pudieran destacarse, son de orden secundario.¹² Las situaciones imaginarias, luego simuladas y confrontadas por fotografías que vuelven a contar la historia, son pretextos para explorar y hacer visible al lector una poética, es decir, una postulación de la realidad y un proyecto de escritura. Esto es explicitado igualmente en la entrevista con Goldchuk, donde afirma lo hasta cierto punto “incontrolable” del proceso creativo y la virtud de una literatura solo determinada por su indeterminación.¹³

Un rápido examen de las diez fotografías ofrecidas al final de *Perros héroes* bajo el título “Dossier. Instalación” constataría lo anterior. En ellas se revela una particular opacidad que, pareciendo agotar el sentido en su materialidad, resiste a la atribución de una significación.¹⁴ De tal suerte, todas estas fotografías exponen una irreductibilidad que instiga a sobrepasar su condición estricta de imágenes y preguntarse acerca de su relación con las historias (palabras) que acompañan. Podría pensarse incluso si no hay en ellas un llamado a habitar y poner un sentido a esa ausencia o, como lo expresa muy acertadamente Emmanuel Alloa, a sobrepasar la “materia desnuda e indescifrable” (20) que nos ofrecen. En ese caso la imagen se convertiría, como podría decir Marin, en una superficie “legible” y permitiría transitar del orden de las cosas hacia el de los significantes, aunque no dejara de remitir indefectiblemente a una ausencia. En otras palabras, si bien la ausencia es irrepresentable, ella deviene legible en los cuerpos opacos de tales fotografías refractarias a la significación. Es así que, agrega Alloa, refiriéndose al concepto de figurabilidad que el teórico francés deriva de su reflexión sobre la palabra sacramental y el acto eucarístico: “La alianza subterránea entre una ontología del objeto y una semiología de la referencia permite operacionalizar la imagen” (Alloa 20).¹⁵

En ella, el fondo coincide con la forma que nos regresa a la ausencia sin por ello dejar de anunciar la inminencia de algo por venir. De este modo, como observa Jean-Luc Nancy, mimesis y methexis resultan coincidentes: “La imagen da forma a algún fondo, a alguna presencia retenida en el fondo donde nada es presente, a menos que todo sea en él presencia igual a sí sin diferencia” (67). Incluso otras aproximaciones a la imagen, que apuntan a ausencias de orden más definido, coinciden en destacar la nada como su condición paradójica. Al respecto pueden traerse a colación nombres tan alejados como los de Hume y Bergson, quienes desde muy distintos paradigmas destacan el carácter fenomenológico de la imagen, poniendo en primer plano su vínculo con la sensación primera y no con la cosa en sí. La imposibilidad de restituir el objeto ausente invita, entonces, a revisar una categoría como la mimesis y la definición que se tenga de lo literario. Hacia allí se encamina

Bellatin cuando se propone sentir el vacío y crear a partir de él sus historias:

Comenzó de pronto a sentir una calma inusitada mientras redactó sus últimos textos. Luego un sutil desprendimiento de las cosas mundanas. Pronto ocurrió lo mismo con los elementos espirituales o con los de carácter artístico. Se encontró inmerso de manera repentina en una suerte de vacío, donde nada que proviniera del exterior era capaz de producirle el menor estímulo. (41)

“Vacío” es el vocablo recurrente empleado por el autor y retomado en general por la crítica. Yo también lo he usado en mi comentario. Se podría sugerir no obstante que este término comporta una ambigüedad que es necesario aclarar, pues lejos de implicar la suprema indeterminación de la ausencia el vacío supone un espacio ocupado anteriormente por algo y por lo tanto vacante, en espera de ser llenado por un cuerpo concreto. En este sentido, Laurent Lavaud hace una distinción que creo fundamental:

L'image ... se donne comme absence de la chose: sa phénoménalité pure, les traces noires sur un fond blanc, n'accèdent à la conscience que dans l'écart par rapport à ce qu'elles représentent ... Ce qui se joue dans l'image est donc la manifestation de ce qu'on peut appeler une transcendance de l'absence de la chose, l'apparaître d'un *vide* que l'on ne peut confondre avec un pur *néant*. Le vide suppose en effet un appel en creux de la présence de la chose, alors que le néant constitue sa simple négation. (16)

[La imagen ... se da a sí misma como ausencia de la cosa: su pura fenomenalidad, los trazos negros sobre un fondo blanco, no alcanzan la conciencia más que en el vacío que hay entre ellos y lo que representan ... Lo que está en juego en la imagen es, pues, la manifestación de lo que podríamos llamar una trascendencia de la ausencia de la cosa, la aparición de un vacío que no puede confundirse con la pura nada. El vacío supone una llamada hueca a la presencia de la cosa, mientras que la nada constituye su simple negación.]

Désesquelles, igualmente, observa que el vacío “[l]oin d'être identifié à l'absence de toute chose, il est simplement ce qui s'est substitué à la chose qui vient de disparaître [...] Le 'vide' est la plénitude énigmatique d'un corps qu'on ne saurait décrire” (17-18). [“lo vacío, lejos de identificarse con la ausencia de cualquier cosa, es simplemente aquello que ha sido sustituido por la cosa que acaba de desaparecer. El ‘vacío’ es la plenitud enigmática de un cuerpo que no puede describirse.”] Frente a la plenitud o referencialidad

inevitable de la representación se debe objetar, efectivamente, que la nada es irrepresentable tal como lo muestran de manera deliberada las fotos de Bellatin.

En la escucha de su yo incierto, que emerge entre el sueño y la vigilia, el autor haya las claves de su arte narrativo: un “escribir sin escribir” donde la representación y el qué de lo narrado pierden relevancia frente al misterio anticipador de imágenes que, por cierto, no pretenden cubrir el espacio vacío. Contrariamente a la imagen entendida como huella de memoria, fenómeno sensible que retiene un fragmento de la realidad captado por nuestra mirada, las imágenes ofrecidas por Bellatin aluden a la nada que resulta ser la clave de su creación. Habitar eso que él llama “vacío” es afirmado como condición de la escritura. Pero una vez más nos hallamos frente a una paradoja—o más precisamente frente a una formulación aporética—ya que ese vacío existencial en que el autor se encuentra inmerso, conlleva la elaboración formal de algo (la imagen) que sin dejar de referirse a la ausencia viene a sosegar la crisis originada por ella. “Vacío” nombraría, entonces, la fuerza que impulsa la escritura: fuerza de atracción hacia lo ausente que deriva inevitablemente, más allá de las intenciones declaradas, hacia la representación. Allí reside el ser inapresable de la imagen y aquello que explica la atracción que ejerce sobre la escritura. Así lo explica Marin (*Des pouvoirs de l'image*) en relación ahora a la imagen verbal, no gráfica, en un corpus de textos muy diferente:

Toutefois en retour, c'est dans cette absence, ou plutôt c'est dans cette défaillance du visible au textes—“visible” qui est pourtant leur objet—que les textes ainsi glosés et entreglosés puisent, par cette étrange référentialité, une capacité renouvelée d'approche de l'image et de ses pouvoirs, comme si l'écriture et ses pouvoirs spécifiques se trouvaient excités et exaltés par cet objet qui se déroberait nécessairement, par son hétérogénéité sémiotique, à leur toute-puissante emprise; comme si le désir d'écriture (de l'image) *s'essayait à s'accomplir* “imaginativement” en se déportant hors du langage, dans ce qui, à bien des égards, constitue son revers ou son autre, l'image. Comme tout à l'heure l'oeuvre visuelle comme limite et transgression dans l'Image invisible qu'elle porte en elle, le texte écrit trouverait ses limites et ses transgressions dans ce puissantes “figures” de discours qui “peignent les choses de façon si vive, si énergique, si animé qu'on croit les voir en entendant les mots. (21-22)

[Pero, como contrapartida, es en esta ausencia, o más bien es en este fracaso de lo visible en los textos—lo «visible» que no deja de ser su objeto—donde los textos así glosados y entretejidos dibujan, a través de esta extraña referencialidad, una renovada capacidad de aproximación a la imagen y a sus poderes, como si la

escritura y sus poderes específicos fueran excitados y exaltados por este objeto que necesariamente, por su heterogeneidad semiótica, eludiría su todopoderosa garra; como si el deseo de escribir (sobre la imagen) intentara alcanzar su realización «imaginaria» deportándose fuera del lenguaje, en lo que, en muchos aspectos, constituye su reverso o su otro, la imagen. Al igual que la obra visual como límite y transgresión en la Imagen invisible que lleva dentro, el texto escrito encontraría sus límites y transgresiones en esas poderosas «figuras» del discurso que «pintan las cosas tan vívidamente, tan enérgicamente, tan animadamente que uno cree verlas cuando oye las palabras.»

3. En la mayor parte de las historias de Bellatin la experiencia narrada adquiere una dimensión fantasmática que, como leemos en *Disecado* en relación a la puesta en escena de *Salón de belleza*, suele sumergirse en el orden de lo abyecto. La figuración a la que nos convoca da cuenta de una realidad, no por imaginaria y refractaria a la significación, menos real.

Sin embargo, en el aparente universo abyecto que parecía representarse en escena, ¿Mi yo? Creyó descubrir lo que pensó podía ser un vestigio de origen de escritura. Delante suyo comenzó a aparecer lo que siempre había considerado la realidad verdadera. Lo que iba sucediendo en el espacio escénico transcurría dentro de una luminosidad y trascendencia de las que parecía carecer la vida de todos los días. Advirtió entonces que quizá una de las razones que lo habían [sic] llevado a la escritura era precisamente la construcción de un mundo al cual debía pertenecer como único medio para lograr la existencia plena. Daba la impresión de que mientras más sórdido fuera lo representado la materialidad que atravesaba aquel escenario brillara con una intensidad nunca antes experimentada. (15)

Como ya había observado en otro trabajo mío donde comentaba la literatura de Onetti,¹⁶ el recurso a lo teatral contamina la escritura y las imágenes que vehicula produciendo una vacilación entre lo real y lo fantasmático que extravía a quien las recibe en un mundo de significantes flotantes. Pues, como explica muy bien Josette Feral, esta superación de lo semántico es precisamente un efecto de lo teatral que, con su carga de elementos pulsionales encuentra su verdadera naturaleza “cuando la decodificación de los signos y procesos se revela como insuficiente para determinar el sentido” (7-8).

La puesta en escena imaginaria de obras como *Salón de belleza* o de *Perros héroes*, procedimiento que se repite en *Disecado*, propicia un modo de comprensión de algo que no se posee o que se juzgó ausente en el momento de la escritura: un extrañamiento de

consecuencias ontológicas y también, pese al énfasis puesto en el vacío, incluso hermenéuticas. Si se quiere, un espacio de realización mística donde hallan su fusión el sueño y el ritual.¹⁷ Una experiencia de este tipo confronta a Bellatin con algo inquietantemente familiar, desconocido y reconocible, que lo conduciría a la recuperación de algo propio, pues hasta ese momento, dice, “[c]arecía la estructura capaz de salvarlo del embate que le estaba causando apreciar, en su verdadera dimensión, los trazos que había ejecutado cuando escribió el libro” (14). Resumiendo: el ardid de la supuesta representación teatral le confirma a Bellatin el carácter profético de su escritura, que partiendo de la nada, transforma y “hace real” lo que se pensaba como un puro producto de la imaginación.

Como lo dice Blanchot en una invitación implícita a pensar la cuestión de la autonomía literaria y sus límites, “lo que en la obra era comunicación consigo misma, *florecimiento del origen que da lugar al comienzo*, se vuelve comunicación del algo” (2002, 184). La escritura conjura así un sentimiento de ausencia e indeterminación que, consubstancial al ser, atestigua su carácter real. De allí que el teórico francés vea la “nada” como condición paradójica de la verdad de la imagen.

Nuevamente, para Bellatin, el acto creativo se sitúa fuera de los parámetros de una mimesis ostensiva. Como quedó ilustrado en una cita anterior, él define su poética como un “escribir sin escribir” que privilegia el vacío y la omisión por sobre la representación. Asimismo, se trata de mostrar el desfase entre la obra producida y las vivencias del autor. Podría decirse que para gestionar la ausencia que motiva y define la escritura, esta debe experimentar “realidades paralelas” y confiarse en el poder de las imágenes que, más allá de su opacidad y referencialidad inevitable, trascienden las limitaciones del lenguaje a fin de suscitar la experiencia de la nada que corresponde al sentimiento estético. De acuerdo a los propósitos expuestos en *Disecado*, ese sentimiento se produce en los llamados “Sucesos de Escritura,” actos asimilables a vivencias místicas que comparten con la literatura su inefable unicidad. Tales sucesos, que implican en los hechos una distorsión del lenguaje, convierten al “Yo bellatiniano” en un significativo vacío, suspendido entre la vida y la muerte.¹⁸ Dos pasajes para ilustrar esto:

¿Mi yo? llamaba Sucesos de Escritura a todos aquellos actos que consistieron en escribir sin utilizar los métodos clásicos de escritura como, por ejemplo, las palabras. Y consideró haber estado vivo y a la vez muerto durante el tiempo que transcurrió desde que nació en un viejo hospital de la Ciudad de México hasta su entierro a la usanza sufí en la misma ciudad. (17)

Y más adelante:

Ya en ese tiempo, [—] tenía claro que en su vida no había hecho nada más que escribir sin escribir. Poco antes de ser bautizado dentro de la orden sufí pensó que así como

había escrito sin hacerlo, podría quizá vivir sin tener que vivir. (21)

La reunión de lo escrito y lo visual permite a la escritura de Bellatin alcanzar una "extraña referencialidad" (Marin) y hacer emerger cosas normalmente inadvertidas por la experiencia en un estado consciente.

De importancia relativa, las historias narradas y sus confirmaciones fotográficas son apenas una excusa frente al desafío de hacer visible "lo que no se está contando" (4) o, mejor, lo que no se puede representar ya que el vacío está ocupado por la ausencia que, como sabemos, es de carácter irrepresentable. Se debe insistir pues junto a Rancière que la imagen no es un simulacro de la cosa representada sino un recuerdo de su ausencia:¹⁹ una operación que, fundada en el orden de lo sensible, obliga a reconsiderar su relación con la palabra escrita. Se ha visto que en el caso de Bellatin las figuras que imagina la escritura aparecen "de la nada" (22) como fantasmas que, dictados por el deseo, solo pueden realizarse (representarse) a costo de perder la pureza originaria. Se podría postular entonces que la ausencia no es sólo la condición paradójica del ser, sino también de la escritura que advierte al lector sobre algo por venir confiriéndole una emoción particular. Se dibuja así una profesión de fe estética que promete la restitución o esencia de la cosa deseada e implicada por la ausencia.²⁰ Analogía con la fe religiosa que San Pablo definió cual "[s]ustancia de las cosas que se esperan, demostración de cosas no vistas" (citado en Borges IV, 123).

Ya sea que las imágenes sean representación de la cosa ausente (un objeto determinado) o que consideremos la ausencia como una fuerza que moviliza y constituye al ser (ausencia primordial indeterminada), puede decirse que la escritura en su apelación a lo visual responde al deseo, sin concreción inmediata, de alcanzar la tierra prometida de lo real. Cualquiera fuesen las escenas representadas, ellas le darán a ver al lector o espectador una realidad que no se posee. Pero esta condición imaginaria de la misma no implica, claro está, la cancelación de alguna forma de la verdad. Queda implicada así la difícil relación entre el adentro y el afuera de la literatura, entre el sujeto de la representación y la cosa representada; una unidad o totalidad que conduce a una articulación aporética:

Toute vie est en effet un élan vers quelque chose d'absent que nous nous efforçons d'atteindre pour le rendre présent. En ôter le manque serait détruire sa tension, et abolir du même coup elle-même. D'un point de vue plus strictement logique, on pourrait même se demander si l'idée d'une coïncidence primitive avec la réalité extérieure ne contiendrait pas quelque contradiction. Comment pourrait-il y avoir quelque rapport et par conséquent quelque dualité que ce soit où l'on aurait affaire à l'inéventable unité d'une pure adhésion?

Puisqu'une union serait néanmoins toute aussi impossible entre des éléments étrangers, il faut qu'elle puisse mettre en relation des termes à la fois semblables et différents. Or seule l'expérience de l'absence implique autant d'unité que de dualité et autant d'identité que de séparation. (Désesquelles 53)

[Toda vida es, de hecho, un impulso hacia algo ausente que nos esforzamos por alcanzar para hacerlo presente. Eliminar su carencia sería destruir su tensión y, al mismo tiempo, abolirse a sí misma. Desde un punto de vista más estrictamente lógico, podríamos incluso preguntarnos si la idea de una coincidencia primitiva con la realidad exterior no encierra alguna contradicción. ¿Cómo podría existir relación alguna, y en consecuencia dualidad alguna, cuando se trata de la unidad inquebrantable de la pura adhesión? Puesto que una unión sería igualmente imposible entre elementos extraños, debe ser capaz de poner en relación términos a la vez semejantes y diferentes. Y sólo la experiencia de la ausencia implica tanta unidad como dualidad, y tanta identidad como separación.]

Las imágenes escriturarias y fotográficas ofrecidas por Bellatin parecen responder a la dificultad expuesta por Désesquelles de habitar la ausencia mediante una "presencia imaginaria" (53). Desde ya, no es cuestión de que el lector traduzca esas imágenes, limitándolas a un sentido cerrado. La ausencia no pide ser apaciguada de este modo. Las imágenes, hace explícito Bellatin, deben ser asociadas a una estructura que las contenga y dé forma a la totalidad de la obra. Pensemos sino en las peceras vacías de *Salón de belleza*, restos de un pasado esplendoroso aún no habitado por la muerte. Es obvio que no se trata de restituir el mito de una edad dorada donde el sujeto observaría una relación de hermandad con los objetos y en la que no existirían las tensiones propias a la separación y la pérdida. En Bellatin las imágenes son vehículo de una memoria de lo no existente: una memoria profética que no obstante estar fundada sobre lo ausente es la condición de una presencia paradójica. Como en el famoso dictamen de Borges que define el hecho estético como "la inminencia de una revelación que no se produce" (14), aquí también se produce una anticipación o, mejor, la ocurrencia de una espera iluminadora.

4. Concluiré estos tanteos iniciales trayendo a colación *Biografía ilustrada de Mishima*, un texto al que no se hace mención en *Disecado*. Lo incluyo sin embargo por la conceptualización inusualmente explícita que se hace en él de la imagen y los cruces de esta con la palabra escrita. Veremos que los fragmentos escogidos para situar mi comentario hablan de la ausencia y de la necesidad no exenta de tensiones que conlleva en relación a la escritura. En virtuosa *mise en abyme* dichos fragmentos remiten a al libro sobre Mishima pero

también, asimismo, a toda la obra de Bellatin que para la ocasión es Mishima.

En sus páginas se presenta la foto de un objeto con un texto corto al lado. Sólo un objeto. En medio del vacío. Y un texto de tres o cuatro palabras. Algo delicado. Mishima planifica realizar un ejercicio similar. Quiere editar un libro semejante. Con un texto y un objeto. Piensa primero en láminas escolares para llevarlo a cabo. Siente, sin embargo, que debe ser algo más limpio. Decide entonces fotografiar objetos con una cámara que le obsequiaron durante la infancia. Desea buscar un espacio de ausencia, blanco, y allí ir colocando uno a uno los elementos escogidos. (2009, 11)

Y de la página siguiente:

Mishima sabe que las imágenes que tomó con la cámara que le regalaron cuando era niño nunca fueron vistas por nadie. De alguna manera esas figuras no existieron jamás. Era tan complicado el funcionamiento de aquel instrumento, tan difícil conseguir en esos años un buen laboratorio de revelado, que el paso de Mishima por la fotografía fue casi un simulacro. No pareció importarle nunca el resultado del proceso. Los rollos de ese entonces quedaron olvidados para siempre. (12)

Ya se ha dicho que la imagen bellatiniana alude a un vacío que, constitutivo del ser, solo puede dar lugar a una presencia a riesgo de una completa negación de sí. También: que es necesario otro instrumento, la palabra, que en reconocimiento de la carencia ontológica convierta la representación del objeto en una búsqueda inacabable de la ausencia. Las citas que anteceden insisten en la necesidad imposible de llenar un vacío y aportan un matiz de comprensión. En ellas se relata un experimento fotográfico que tiene como punto de partida “un espacio de ausencia.” Está la determinación del deseo y las dificultades enfrentadas para realizarlo. No bien se cree haberlo satisfecho con la toma fotográfica, el vacío retorna a habitar en el interior del ser. La presencia aportada por la fotografía (los objetos seleccionados) desaparece en un mero “simulacro”: las figuras retratadas no existieron y los rollos se fueron

al olvido. De igual modo que para Bellatin la palabra de su literatura solo debe expresar una inminencia semántica, las fotografías de sus libros deben remitir al mismo vacío. De allí, la predilección que expresa Mishima/Bellatin por “fotografiar sin ver luego las copias resultantes,” que llama coherentemente “fotos espectro” (12). Junto a las tomas de objetos e imágenes religiosas, algunas de estas fotos son retratos de amigos que, como se le recuerda al lector, “solo existieron en una suerte de vacío” (13).

En forma semejante, Bellatin define la escritura literaria como el ejercicio de una carencia: una práctica que realiza desde el “silencio,” la “nada” y la “falta.” Una búsqueda vuelta sobre sí que promete no tener fin. En cuanto a sus “dudas literarias,” como las llama en *Disecado* su aparecido *alter ego*, estas buscan ser aplacadas “nada menos que a través de la mística” (2014, 20).²¹ Y se sabe que para el místico Dios está en todas las cosas y que al volver a ellas, sin ignorar su carácter inefable e irrepresentable, encuentra a Dios. Es como si Bellatin al inquirir sobre la ausencia y el acto creador volviera a su lectura del Génesis y nos recordara la alegoría del árbol del conocimiento y el fruto prohibido. No es posible conocer aquello que precede la creación divina y se debe asumir la indeterminación originaria que el autor convierte a su vez en *tendencia* estética.²² Paradójico escepticismo.

Lógicamente, si la ausencia y el vacío que le sirve de metáfora son irrepresentables, se podría concluir rectamente que estos quedan fuera de la realidad ya que toda representación supone una plenitud, la ocupación objetiva de un espacio. No habría una representación de la nada y sin embargo... Es posible sostener que literatura de Bellatin incita a pensar la significación de la ausencia a través de una escritura que hace el gesto de negarse a sí misma. Pues, qué perseguiría ese “escribir sin escribir” que él da como trazo definitorio de su poética sino una representación de lo irrepresentable. Como he tratado de explicar, para comprender esta aporía en torno a la ausencia se debe trascender la imagen como representación y destacar la fuerza creativa que ella pone en movimiento. Ya que si en pos de superar una vacuidad esencial se hace “desaparecer” la ausencia mediante la representación (lo cual es parte de la aporía de la imagen), esto es a costo de la negación del sujeto y de la *tendencia* que deriva precisamente de la ausencia misma (Désesquelles). Suerte de espejismo, ella (la ausencia) abre la entrada al mundo de las imágenes así como de las estructuras y formas literarias que nos revelan.

NOTAS

¹ La bibliografía crítica que trata sobre esta cuestión es extensa, véanse entre otros los trabajos de Cherri, Cuartas, Link, Ospina, Martinetto y Panesi citados al final del presente trabajo. Para dar un ejemplo, el último de estos críticos ve en “la repetición” la clave de la impresión de totalidad señalada: “la forma más original que ha inventado Bellatin para producir generalidad” (2022, 49). Dicha repetición, prosigue Panesi, concierne no solo “la relación [de esta literatura] consigo misma, de la cual la reescritura es una de las piezas fundamentales,” sino también su relación con otras literaturas, con otros medios de expresión e incluso con el espacio socio-político debidamente mediado (50).

² La escena referida tiene un antecedente en *Una cabeza picoteada por los pájaros* (2007). En este texto se pueden leer *verbatim*, y a veces con cambios menores, muchos de los propósitos del aparecido Bellatin que luego *Disecado* transcribe manteniendo el discurso indirecto. Aunque se debe hacer la salvedad de que en la primera versión él habla a través de la *persona* (la máscara) de Marcel Duchamp.

³ Véanse, sobre todo, los cuentos “El otro,” incluido en *El libro de arena*, y “la memoria de Shakespeare” del libro homónimo. En *Héroes sin atributos. Figuras del autor en la literatura argentina*, Julio Premat ha profundizado en la lógica general de estas formas de ilusión autobiográfica que, como explica muy bien, ponen de manifiesto no solo una densidad fantasmática, sino que también vendrían a resolver tensiones consustanciales a la escritura.

⁴ El deseo, según observa Juan de Olosa, tiene una *estructura paradójica* (21) que lo emparenta con la ausencia. En la línea que conduce de Hegel a Lacan vía Kojève, el deseo no pasa por el objeto sino por goce del deseo en sí y, en este sentido, “no deja de ser una presencia hecha de ausencia” (30).

⁵ Para un análisis de la gravitación del sufismo en su obra, véase el ensayo de Tyl Nuyts, “La dialéctica entre lo uno y lo múltiple. El sufismo de Ibn ‘Arabi en la narrativa de Mario Bellatin”.

⁶ Laclau ahonda en la dinámica característica de la enunciación mística, la cual muestra un funcionamiento análogo en el *ars narrativa* de Bellatin: “Estamos confrontados, aparentemente, por dos requerimientos contradictorios: queremos mantener el carácter inefable de la experiencia de la divinidad, y queremos al mismo tiempo hacer visible, a través del lenguaje, esa presencia inefable” (106).

⁷ Jean-Luc Nancy vincula el arte y la imagen a lo sagrado a partir de la brecha (*l’écart*) o separación que lo *distingue*. Esta distinción, que no autoriza a confundirlo con lo religioso (religión es *religatio*, asociación), es un signo de la distancia que mantiene el arte—y en particular la imagen—con la cosa representada; es la fuerza—“sagrada”—que lo constituye. Por ello, postula Nancy, que “[c]’est là, peut être, que l’art a toujours commencé, non dans la religion (qu’il y fût ou non associé), mais à l’écart” (2003, 12) [“Es aquí, quizás, donde el arte siempre ha comenzado, no en la religión (asociada o no a ella), sino al margen de ella.”]

⁸ Laurent Lavaud establece claramente la diferencia entre la imagen y el simulacro, volviendo a colocar al centro del problema la cuestión de la ausencia: “La structure de l’image annonce donc, para la dissociation qu’elle opère entre son apparaître phénoménal et la présence-absence de ce qu’elle représente, la distinction critique entre l’ordre des phénomènes et l’ordre des noumènes, entre le donné de l’expérience et l’en-soi inconnaissable. L’enjeu est ici d’opérer une analogie entre le rapport de l’image à son modèle et celui du phénomène à la chose. On doit comprendre que ce que l’image imite n’est pas la chose, mais son absence. La critique du caractère mimétique de l’image, développée depuis Platon, s’attaque donc plus à un dysfonctionnement de l’image qu’à son mode propre d’efficacité: ce dysfonctionnement est celui du simulacre. Il consiste à gommer l’écart entre l’image et son modèle, à produire un effet de chose qui abuse le spectateur. Or, la *logique de l’image prend l’exact contre-pied de celle du simulacre*: en elle, c’est le retrait de la chose qui s’annonce, elle ne produit qu’en effet d’absence” (16-17). [“La estructura de la imagen anuncia así, mediante la disociación que efectúa entre su apariencia fenoménica y la presencia-ausencia de lo que representa, la distinción crítica entre el orden de los fenómenos y el orden de los noumena, entre lo dado de la experiencia y lo incognoscible en sí. El reto consiste en establecer una analogía entre la relación de la imagen con su modelo y la del fenómeno con la cosa. Debemos comprender que lo que la imagen imita no es la cosa, sino su ausencia. La crítica de la naturaleza mimética de la imagen, desarrollada desde Platón, se refiere por tanto más a una disfunción de la imagen que a su propio modo de eficacia: esta disfunción es la del simulacro. Consiste en borrar la distancia entre la imagen y su modelo, en producir un efecto de algo que abusa del espectador. Pero la *lógica de la imagen es exactamente la opuesta a la del simulacro*: anuncia la retirada de la cosa, produciendo únicamente un efecto de ausencia.”]

⁹ Los sintagmas “Sucesos de escritura” y “escribir sin escribir” aluden en gran medida al uso de imágenes gráficas en la literatura, propiciando nuevas formas de éfrasis y repartición de lo sensible (Rancière). Evocada la “escuela de escritores” que Bellatin habría fundado después de muerto, el narrador precisa los rasgos de esta institución: “un centro que parecía sujeto de la nada [...] en el cual no existían programas de estudio definidos ..., donde se examinaban asuntos, no únicamente relacionados con la literatura sino, además, con las maneras en que las otras artes estructuran sus narraciones” (37) Valeria de los Ríos analiza en “Analogías: fotografía y literatura en Bellatin” las diversas y, también, coincidentes aproximaciones de la crítica al procedimiento indicado y sus consecuencias sobre la definición literaria.

¹⁰ El concepto de figurabilidad elaborado por Marin implica, a mi entender, una reflexión sobre el modo en que se relacionan la semántica de la imagen, el análisis de los signos de aquello representado, y una dimensión ontológica que resulta refractaria a la representación. Contrariamente a la división infranqueable observada por Arthur C. Danto entre las teorías de la transparencia, que permiten la clara identificación de un significado, y la teorías de la opacidad que se agotan en su materialidad tautológica, el modelo de imagen que guía mi análisis busca conservar las dualidades articuladas por Marin entre ausencia, presencia e invisibilidad. Sigo en esto el análisis crítico Emmanuel Alloa sobre Danto.

¹¹ Lacan dirá, en cambio, que “la imagen da su estilo a lo real” (citado en Larvaud 23). Lo cual, aunque pueda parecer contradictorio con mi argumento, no lo es tanto cuando se considera la ausencia que la habita y la *tendencia* que de ella resulta. En este punto vuelvo a citar a Déesesquelle: “Plutôt que d’attendre de la représentation ce qu’elle est incapable de donner, mieux vaut donc adopter le point de vue de l’action, qui est toujours celui de la tendance. Car être consiste à *agir*, et agir consiste à *tendre* vers ce qui est *absent* pour le rendre présent. Toute action tend à en finir avec le néant qui nous sépare de nous-mêmes. Bien loin que l’absence soit dépourvue de réalité, c’est elle au contraire qui fait la réalité de ce qui vit. De quoi vit en effet toute vie sinon de l’absence de ce qui est encore à venir” (23-24). [“En lugar de esperar de la representación lo que es incapaz de dar, es mejor adoptar el punto de vista de la acción, que es siempre el de la tendencia. Pues ser consiste en actuar, y actuar consiste en tender hacia lo ausente para hacerlo presente. Toda acción tiende a acabar con la nada que nos separa de nosotros mismos. Lejos de que la ausencia carezca de realidad, al contrario, es la ausencia la que hace real la vida. En efecto, ¿qué es la vida sino la ausencia de lo que está por venir?”]

¹² En una entrevista que le hace Graciela Goldchuk, Bellatin reitera el desinterés de darle a su literatura una proyección heterónoma y la voluntad, en cambio, de “crear estructuras propias ... O sea,” prosigue Bellatin, “que con lo que yo escriba, pueda yo seguir escribiendo. Hasta ahora puedo seguir haciendo que mi literatura genere nuevos libros y ya, ahí se acaba todo mi interés, tanto social, tanto literario. Pero sí mantengo un compromiso interno, que es esta cosa estructural, o sea sistematizar mis propios libros, mi propia escritura, que eso sí me importa muchísimo y es en lo que trabajo, esa sistematización que empecé hace años, de buscar algo que avale todos estos libros que van apareciendo, que en definitiva no interesan. No interesan los libros, no me importan las historias, lo que se está contando es lo que menos me importa, son páginas. (3)

¹³ Toda la obra de Blanchot apunta hacia lo indeterminado como rasgo prevaleciente de la creación estética. O mejor: determinada en su propia indeterminación. Singularidad esta en la que, para Schiller, reside la fuerza de educación estética, a saber, la de no perseguir ningún fin y a la vez responder a una firme coherencia interna.

¹⁴ Confrontado a la intraducibilidad de las imágenes he renunciado al intento de ofrecer una descripción de estas. Conuerdo con Gottfried Boehm que “[s]i ellas se abren a la decibilidad, las imágenes no tienen, sin embargo, el *logos* predicativo por horizonte o telos. En su dimensión circunstancial, las imágenes son, al mismo tiempo, más y menos que el lenguaje discursivo. Menos, porque ellas no pueden aspirar a la generalidad descontextualizada del lenguaje. Más, porque ellas exponen una lógica que ya no está restringida a la dimensión opositiva de los signos. Operando por relación y conjunción, la imagen nos lleva hacia el sentido primero de la palabra *logos*: ‘legein,’ esto es, la ligadura, el enlace. Pensar la imagen significa, en consecuencia ... pensar la unidad siempre en tensión entre el ojo, la mano y la boca” (40). Por otra parte, y como ha sido a menudo señalado, escritura e imagen mantienen más allá de la cercanía a que se las someta su distinción o alteridad, siendo su entendimiento solo de orden relacional.

¹⁵ En *Biografía ilustrada de Mishima* y en *Los fantasmas del masajista*, contrariamente a *Perros héroes*, cada una de las imágenes que cierra la novela va acompañada de una frase que “explica” lo que vemos sin resolver su vaguedad intraducible. Sin embargo, al igual que en esta última novela el procedimiento incita a conciliar opacidad y transparencia mediante un entendimiento estético, esto es, intuitivo de lo que no se ha podido decir. Para una discusión de estos términos, opacidad y transparencia, véase Boehm (34-35).

¹⁶ Véase Alonso, “Mímesis onettiana: a propósito de las fotografías de ‘El infierno tan temido’”.

¹⁷ Recién mencionaba a Onetti y pienso ahora en su cuento “Un sueño realizado” y la obra teatral en él representada; una obra sin palabras, ideada y actuada por una mujer supuestamente “loca”. Poco o casi nada ocurre en el transcurso del argumento allí representado, fuera de su resolución en la muerte de la mujer. Ese momento de suprema indeterminación (la muerte) le revela al lector/espectador, ya en plena soledad y a distancia de lo representado, no solo su propia condición vacía, sino también y sobre todo la estructura—hasta ese momento impensable—de la historia que acaba de leer. Para un análisis de este cuento, véase mi ensayo “Incitación a la hermenéutica en la narrativa de Onetti.”

¹⁸ Considerando el principio de la unicidad de Dios y la resultante imposibilidad de nombrar sus atributos, Ernesto Laclau observa en el misticismo “una cierta manipulación del lenguaje por la que algo inefable logra ser expresado. Esta es una tendencia generalizada en el misticismo: una distorsión del lenguaje que lo despoja de toda función representativa es el camino para señalar algo que está más allá de toda representación” (104).

¹⁹ Para Rancière “[l]as imágenes del arte son operaciones que producen un distanciamiento, una desemejanza” (28).

²⁰ “L’absence est l’anticipation de cette présence, de sorte que la présence vient réaliser ce que l’absence avait esquissé” (Déesesquelles 44). [“La ausencia es la anticipación de esta presencia, para que la presencia llegue a realizar lo que la ausencia había esbozado.”]

²¹ Por otra parte, Bellatin confiesa que “nunca entend[í] qué significaba realmente el término literatura” (citado en Cuartas 766).

²² La interpretación sobre el vínculo entre la prohibición y la ausencia me fue sugerida por mi hija Luciana, luego de que le leyera cuando tenía siete u ocho años esas primeras páginas de la Biblia. Aún me parece sorprendente que para ella había una relación obvia entre el enigmático árbol del conocimiento—prohibido—y la imposibilidad de despejar el misterio original.

OBRAS CITADAS

- Alloa, Emmanuel. "Introducción. Entre transparencia y opacidad: lo que la imagen da a pensar" en AAVV, *Pensar la imagen*. Santiago de Chile, Ediciones / Metales pesados, 2020.
- Alonso, Diego. "Mímesis onettiana: a propósito de las fotografías de 'El infierno tan temido'." *Latin American Literary Review*, Vol 47, No. 94, Fall 2020.
- _____. "Incitación a la hermenéutica en la narrativa de Juan C. Onetti." *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, PA, Vol LXXVIII, No. 241, October-December 2012.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor." *El susurro del lenguaje*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1987 [1968], 65-71.
- _____. "Rhetoric of the Image." *Image, Music, Text*. Trad. Stephen Heath. Nueva York, Hill and Wang, 1977.
- Bellatin, Mario. *Perros héroes*. Buenos Aires, Interzona Editora, 2014.
- _____. *Disecado*. Buenos Aires, Mansalva, 2014.
- _____. *Biografía ilustrada de Mishima*. Buenos Aires, Entropía, 2009.
- _____. *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- _____. *Condición de las flores*. Buenos Aires, Entropía, 2008.
- _____. Una cabeza picoteada por los pájaros. Ciudad de México, ITAM, *Estudios 83*, invierno 2007. 25-140.
- Berger, John. *Mirar*. Trad. Pilar Vázquez Álvarez. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Trads. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid, Editora Nacional, 2002.
- Boehm, Gottfried. "Lo que se muestra. De la diferencia icónica" en AAVV (Emmanuel Alloa Editor). Trads. Vera N. y Cáceres J. Santiago de Chile, Ediciones / Metales pesados, 2020.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas IV*. Barcelona, Emecé Editores España, 1996.
- Cherri, Leonel. "La imagen de autor en Mario Bellatin y el 'pequeño dispositivo pedagógico'." Ponencia leída en el IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas. Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2015.
- Cuartas, Juan Pablo. "El libro imposible de Mario Bellatin: un vacío poblado de nada." San Pablo, Caracol, 25, enero/junio 2023, pp. 747-770.
- De los Ríos, Valeria. "Analogías: fotografía y literatura en Mario Bellatin," *TRANS- [Online]*, 19 | 2015, Online since 15 December 2015, connection on 13 May 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/1089> ; DOI : 10.4000/trans.1089.
- Désesquelles, Anne Claire. *L'absence*. France, Librairie Philosophique J. Vrin, 2024.
- Feral, Josette. "Foreword." *Substance*. Vol 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: *Theatricality* (2002), 3-13.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?." *Entre filosofía y literatura*. Trad. Miguel Morey. Buenos Aires, Paidós, 1999 [1969], 329-360.
- Guiderdoni, Agnès. "Ensayo introductorio. Las teorías de la representación de Louis Marin: entre texto e imagen" en L. Marin, *Destruir la pintura*. Buenos Aires, Fiordo, 2015.
- Goldchuk, Graciela. "Mario Bellatin, un escritor de ficción." Foxit Software: www.foxitsoftware.com. Reportaje a M. Bellatin, marzo de 2000.
- Lavaud, Laurent. "Introduction." *L'image*. París, Flammarion, 1999.
- Marin, Louis. *Destruir la pintura*. Trad. V. Goldstein. Ensayo introductorio de A. Guiderdoni. Buenos Aires, Fiordo, 2015.
- _____. *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. París, Éditions du Seuil, 1993.
- Nancy, Jean Luc. *Au fond des images*. París, Éditions Galilée, París, 2003.
- Nuyts, Tyl. "La dialéctica entre lo uno y lo múltiple. El sufismo de Ibn'Arabi en la narrativa de Mario Bellatin". *Confluencia*, nº 2, vol. 34, 2019, pp. 37-51.
- Laclau, Ernesto. *Misticismo, retórica y política*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Link, Daniel. "El escritor como 'forma-de-vida'." Conferencia leída en el marco del I Festival Internacional de Literatura en Tucumán, San Miguel de Tucumán, 11 de julio de 2015.
- Olaso, Juan de. *Asuntos del deseo*. Buenos Aires, Manantial, 2024.
- Ospina, Jessica Farfán. "El descentramiento de 'Mi Yo' y el entomólogo como Catoblepas. Las 'Esferas implosionando' en la narrativa de Mario Bellatin."
- Panesi, Jorge. "Las trampas de Mario Bellatin." Buenos Aires, *El taco en la brea*, 8, 15, diciembre- mayo 2022, 46-53.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Trads. Lucía Vogelfang y Matthew Gajdowski. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011.

recibido 10 Enero 2025

revisado 1 Abril 2025

Aceptado 19 Abril 2025