**Título**: Lecciones para una liebre muerta: lecturas accidentarias y a-sedentarias

**Nombre y apellido**: Joaquín Streger

UBA-UNTREF

**Correo electrónico:** [joaquin.streger@gmail.com](mailto:joaquin.streger@gmail.com)

Maestrando en Estudios y Políticas de Género – UNTREF

Eje 8: Arte y política: cruces entre expresiones estéticas y la trama social

**Lecciones para una liebre muerta: lecturas accidentarias y a-sedentarias**

*Veo que mis libros ya son autónomos, que no dependen de mí, que estoy muerto*

*Mario Bellatin*

**Introducción**

Para Bellatin (27 de agosto de 2018) el canon, lo estandarizado y la imposición de criterios repetidos son problemáticos para la literatura. La libertad es un elemento clave ya que “un arte estandarizado no lleva a ninguna parte”. La distinción entre tradición y renovación es así algo a considerar, de modo que para modificar el statu quo es preciso evadir los encasillamientos, típicos de la crítica académica.

Tal vez el único peligro que Bellatin corre es el de una interpretación que con etiquetas llamativas intenta enmarcar su obra en una galería, y con eso se busca impedir el posible *nomadismo* para toda parte de las ideas en potencia de su obra (Colares, 2015:.9[[1]](#footnote-1)).

La intención de Bellatin, en ese sentido, es que la obra no esté en el centro, ya que “el texto para mí es un espacio pretérito, anterior a cualquier consideración de cómo va a ser difundido” (Bellatin, 27 de agosto de 2018). Esto lo aleja de la pretensión de rentabilidad del marketing y del encuadramiento propios del mundo editorial.

Yo quiero que los textos mantengan un grado neutro, de una neutralidad aparente, con una especie de vacíos aparentes, una especie de falsa inocencia cuando fueron escritos: dar la imagen de un narrador que no conoce, que no sabe, que desconoce muchos aspectos del propio texto, para que el lector tenga un espacio -un espacio aparente, al menos-, sea cocreador de los textos y vaya completando estas historias en un tiempo y un espacio definido, dé un nombre a los hechos, dé una interpretación coherente a cada texto (Bellatin, 24 de noviembre de 2002)

La ignorancia, no saber cómo se llegó a determinadas situaciones es algo que le interesa al escritor, de ahí que su literatura busca producir espacios enrarecidos a partir de historias simples, con “reglas que el propio texto ha ido generando” (Bellatin, 24 de noviembre de 2002). Escapa del intento realista de transmitir una verdad y una realidad unívocas. Les lectores tenemos, entonces, la puerta abierta al trabajo de coautoría y de apropiación de la obra. Este ensayo será la cristalización de tal trabajo en *Lecciones para una liebre muerta*.

**Desarrollo**

El libro busca huir a los arquetipos de interpretación (Colares, 2015). Está compuesto de “fragmentos, citas, situaciones diversas, aparecimiento de personajes que no llegan a constituirse de todo, ya insertos en una situación sin inicio ni fin” (p. 6). Anclado en una escritura minimalista, habilita a permutaciones constantes con elementos internos y externos al texto. No hay pautas cerradas, claramente delimitadas, ni una trama lineal-progresiva, de modo que, en contraposición a la lógica clásica del saber académico, conduce a un “territorio más caótico de conocimiento y desconocimiento” (Halberstam, 2011: 14). Presenta vaivenes heterogéneos que pueden formar unidades precarias y efervescentes, siempre en fuga, dando pie a interrogantes y a lecturas torcidas[[2]](#footnote-2). A su vez, por momentos los fragmentos convergen en temáticas y palabras comunes, como flujos que se cruzan, se cortan, se imitan, forman máquinas parciales, para luego seguir, amnésicas, en otras direcciones. Así es como, por ejemplo, los lunares, el mar, las tijeras y los pescadores aparecen en fragmentos a priori separados, o que se cuela inesperadamente la cola de un perro, animal presente en varias historias, en el sueño del hijo del hombre de mano ortopédica, en el fragmento 148. Pero el libro también deja entrever cómo lo des-territorializante convive con las huellas de las máquinas binarias, de las matrices que pretenden fijar y establecer lo (a)normal, generando exclusiones: previsibilidad, continuidad, delimitación, control, invisibilización y eliminación de riesgos. Tal es el caso del disciplinamiento del quechua y de su asociación con la ritualidad mística[[3]](#footnote-3), que remite al binomio civilización-barbarie: el abuelo que “fue bilingüe toda su vida. Pero desde niño tuvo casi totalmente reprimida su lengua materna. El quechua solo puede ser utilizado dentro del núcleo doméstico[[4]](#footnote-4)” (Bellatin, 2005: 20). En suma, Bellatin nos invita a echar mano de un dispositivo de lectura abierto, contaminante, incómodo, fracasado y juguetón que, recuperando dicha coautoría, está en constante diálogo con nuestro archivo[[5]](#footnote-5).

El escritor mexicano, en sintonía con lo dicho hasta el momento, se sirve de lo sinuoso, del rebasamiento de los dictámenes y del acercamiento trans-disciplinario a otras formas artísticas. Su propuesta tal vez podría inscribirse así en una suerte de pedagogía de la descolonización, de la mixtura y del desplazamiento constante, opuesta al disciplinamiento descontextualizante y mutilador de lo escolástico y de sus pactos de escritura (flores, 2018). Garramuño (citada en Colares, 2015), en ese sentido, habla de “formas de la no pertenencia” que dan pie a un “arte inespecífico”, y Alan Pauls (citado en Colares, 2015) indica que la ficción es frágil, dependiente e impostora, dado que hay permanentes citas a otros textos y autorxs: su texto no le pertenece, es carroñero. De hecho, ya el título del libro remite directamente a la performance de Joseph Beuys, *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965), pero también son constantes las alusiones a Canetti, Glantz, Mann, Kafka, Kuhn, Kant, Nietzsche, entre otrxs.

En ciertas ocasiones me he descubierto, y a eso me refiero con las ideas persistentes que me suelen acompañar, copiando, por ejemplo, páginas completas del directorio telefónico o fragmentos de los textos de mis escritores preferidos. Aquel ejercicio de transcribir frases de otros autores reaparecería después, en cuba (Bellatin, 2005: 72).

La no pertenencia del texto implica de algún modo la muerte del autor, en tanto categoría moderna que dota a la obra de un sentido de pertenencia y de firma, de una propiedad ligada a un *copyright*, cual cercamiento de tierras[[6]](#footnote-6). No es casual, por lo tanto, que las referencias a autorxs y a nombres propios estén siempre en minúsculas, a excepción de que sea en el comienzo de una oración. Eso puede oficiar de metáfora, por un lado, de una suerte de denuncia a los procesos de reificación metafísica de las identidades y de las autorías, y por el otro de la ambivalencia entre lo instituido-abyecto, o de cómo la transgresión debe atravesar necesariamente la norma[[7]](#footnote-7). Resulta ilustrativo, si se quiere, que en el tercer fragmento del libro exprese que

…aquél era el año en que franz kafka quedaba libre de los editores que habían monopolizado su obra. Kafka se convertía en patrimonio de la humanidad. Del mismo modo como beethoven y vivaldi servían para anuncios de publicidad, así también kafka iba a estar al alcance de cualquiera (Bellatin, 2005: 11-12)

Dicho autor-dueño moderno presupone además un sujeto epistemológicamente neutral, capaz de asir el mundo tal cual es, de *apropiárselo*, de acceder a sus lógicas subyacentes y a su centro ordenador; es un sujeto que, en tanto universal, conoce con independencia de les demás y del tiempo. En esa línea, si el mundo es legible en caracteres matemáticos, las reglas ubicuas y sus clasificaciones no darían cabida al juego discursivo ni a la posibilidad de reactualización del texto en otros contextos, sino que masacrarían la vocación poética al “tratar impunemente el lenguaje como una herramienta de comunicación” (flores, 2018). Abundan las explicaciones, las razones, las continuidades, las imparcialidades, los diagnósticos sobre las causas, y sobran, cual detritus, los silencios, los interrogantes, las contradicciones, las fallas, las discontinuidades, lo inexplicable, lo onírico. Pero *Lecciones para una liebre muerta* zigzaguea críticamente entre esos elementos, a priori dicotómicos; a modo de continuum entre ficción-realidad, sueño-vigilia, verdad-mentira[[8]](#footnote-8), apela al absurdo, a la confusión de tiempos, a la amnesia, traza mixturas, (des)conexiones, (in)equívocos. “Lo que plantea Bellatin es más bien un desdibujamiento de las fronteras” (Colares, 2015: 8).

No lo he mencionado antes, pero experimento también problemas de memoria y de confusión de tiempos. En muchas ocasiones no puedo dar una cronología exacta a los hechos del pasado. Siento también que no estoy lo suficientemente insertado en las situaciones que se desarrollan normalmente. Eso lo noto principalmente durante los viajes (Bellatin, 2005: 65)

Cuando la mujer de los hígados desaparece, margo glantz suele quedar desconcertada. No puede desentrañar el verdadero sentido de esa diaria presencia. A veces cree que ella misma, a través de la escritura, es quien produce la situación (Bellatin, 2005: 58)

Pero no. La experiencia de clonación llevada a cabo por mario bellatin para la galería de arte no podía ser más que un juego, pensó margo glantz. Sin embargo, allí estaba. Acostada en su cama al amanecer, convertida en un futuro abogado” (Bellatin, 2005: 76)

Lo que escamotea esa ontología del autor moderno es que el sujeto es un dispositivo-producto(r) reticular de saber y poder: produce el mundo amparado en una matriz de inteligibilidad, siempre-ya impostora, cargada de leyes, términos y condiciones retroactivos, contingentes y excluyentes. La realidad y su delimitación tajante son efecto de un régimen de verdad dotado de fuerza normalizadora, cuyas máquinas binarias apuntan a controlar la amenaza de la multiplicidad mediante la repetición y la naturalización. No existe entonces un original puro, una sustancia y fundamento último fuera de la historia, sino que priman la cita y traducción[[9]](#footnote-9), performatividad e iterabilidad. La idea de un original es justamente efecto, y no causa, de la operación de citado. Hay un juego de presencia-ausencia (Derrida, 2012), donde el centro no es más que una función, un no-lugar que erradica la posibilidad de encontrar una certeza tranquilizadora, pero que produce consecuencias materiales, ya que hay un desplazamiento constante de signos que pugnan por suplir ese centro, fijar el origen e invisibilizar lo demás. El juego, la importancia del juego, descansa en cómo se suple esa carencia, y allí se torna asequible la puja social; discurso y poder.

El libro de Bellatin es una ventana a ese juego de ausencia y presencia. Podemos vislumbrar allí esas disputas por producir retroactivamente un centro-sustancia. Bucea en lo difuso, en lo arbitrario y en lo precario de las posiciones de saber jerárquicas, que establecen límites excluyentes desde un complejo entramado de saber y poder. No es casual que el primer fragmento comienza con la frase “en uno de los escritos del *cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*”, y a lo largo de las páginas es recurrente la persistencia de la pregunta por las razones (últimas), la sensación de extrañeza de los personajes, las expectativas truncas, las ensoñaciones y los trances, la dificultad de comprender las lógicas, los intentos de discursos “verdaderos” y “absolutos” como el médico (cuyo proceso de normalización-medicalización-patologización suele hacer oídos sordos a les pacientes, sumado a que por momentos posee claras derivas violentas y eugenésicas) por hallar las causas, la transgresión y fuga del sentido, la existencia de efectos secundarios indeseables de los tratamientos farmacológicos. A continuación, podemos ver una paleta de esto:

No creo tener duda de que el misterio que acompaña mi vida se encuentra en el lugar de origen de mi escritura. Sólo ahora, después de tantos años de búsqueda e indagaciones, sé que el misterio seguirá siempre inaccesible (Bellatin, 2005: 23).

Pero tenía pensado utilizar ese día, después de dormir unas horas, en tratar de descubrir, de una vez por todas, cuáles son realmente los artificios que usa el escritor sergio pitol para transformar la tragedia en carnaval y viceversa: en hacer que la bufonería más construida acabe en la más terrible de las desgracias (Bellatin, 2005: 24)

Fui a ver a algunos especialistas, quienes no encontraron nada anormal en los exámenes que me practicaron. Ese año comenzó a hacerse evidente una sensación como de extrañamiento, como si la realidad fuera algo ajeno, que me tomó durante varios meses (Bellatin, 2005: 26).

Sin embargo, la incomodidad no parecía ser el motivo principal por el que los jardineros renunciaban, uno tras otro, al trabajo. Esos hombres casi nunca pudieron expresar en palabras sus razones. Se limitaban a dejar desperdigados los instrumentos alrededor del parque e irse sin más (Bellatin, 2005: 28).

Aparecen en mi cabeza una serie de frases sin ninguna lógica de construcción (…) Más de una vez he pensado en la posibilidad de dominar por mí mismo los trances (…) En todo este tiempo, ya que clínicamente no aparecía ninguna anormalidad, no he hecho uso de medicamentos (Bellatín, 2005: 34).

Pese a todos sus esfuerzos, más de una vez ha tratado de explicar que cuenta con los recursos económicos suficientes para evitar que su perra pase hambre, la mujer insiste con una persistencia mayor (Bellatin, 2005: 50)

El médico que me había recetado el medicamento no quiso hacerse responsable (…) Vi en esos días a varios médicos generales, pero ninguno acertaba el diagnóstico (Bellatin, 2005: 48).

En ese entonces las anomalías genéticas fueron tan evidentes en la ciudad que describía la hermana literata, que incluso se conformó un grupo de personas que a partir de las peculiaridades de sus cuerpos comenzó a reunirse en las afueras. Le daban el mando a un anciano ciego (…), quien de algún modo parecía tener el poder de evitar las deformaciones en la descendencia. Todos los días acudían hasta la sede decenas de parejas que buscaban tener hijos sanos (Bellatin, 2005: 55).

Mi abuelo me habló (…) de una danza antigua que se practicaba en la zona donde había nacido. La danza de las tijeras, señaló. Lo último que recuerdo, antes de caer dormido a causa de los medicamentos, es que los danzantes eran preparados desde niños para cumplir una misión trascendente. Para ellos las tijeras tenían un significado absoluto (Bellatin, 2005: 68-69).

No estoy seguro de si los sueños de mi hijo quieren decir que las cosas no están funcionando del todo bien. Es extraño no saber si entusiasmarme con la presencia de una imaginación tan particular o preocuparme por no entender qué significan exactamente esas manifestaciones (Bellatin, 2005: 94).

Soy consciente de lo absurdo de muchas de mis ocurrencias, sin embargo me empeño en mantenerlas vigentes (Bellatin, 2005: 96).

Más de una vez el traductor se preguntó por las razones por las que a los hijos adoptivos de la hermana literata se les conocía como los mellizos kuhn (Bellatin, 2005: 100).

Lo curioso es que para mi hijo no se trató de una pesadilla. No fue motivo suficiente para que se despertara alarmado (Bellatin, 2005: 104).

Y si dijimos que Bellatin habilita una crítica epistemológica que pone en juego un borramiento de los límites entre lo absurdo y lo solemne, entre lo verdadero y lo falso, párrafo aparte merece la alusión a los mellizos kuhn. Es cuanto menos curioso que sea la prensa la que los bautiza como tales, tal vez un guiño a la capacidad performativa del discurso mediático, luego de que aparecieran abandonados en un acantilado, sin brazos ni piernas. Pero también podemos asociar la alusión al filósofo por su noción de paradigma y su potencial crítico al ideal de neutralidad valorativa: cómo una lógica predomina en un momento histórico, con tendencia auto-complaciente a revisar poco sus sesgos, aun ante la incertidumbre[[10]](#footnote-10). Este pasaje es más que ilustrativo, en tanto se mete con el tabú del incesto y con la construcción de lo abyecto/monstruoso:

La hermana literata acostumbraba decir en la cantina que los mellizos kuhn nacieron como producto de un incesto cometido entre dos hermanos (…) La hermana literata afirmaba que esa característica, la existencia de una serie de monstruos, era normal en determinadas etapas de la evolución de cualquier sociedad (Bellatin, 2005: 52).

**Conclusiones**

Es posible pensar cómo a lo largo de la historia tuvieron lugar discursos que, en una determinada época, eran tomados como verdaderos, mientras que hoy podrían causar gracia por su condición de absurdos. En ese sentido, la figura foucaultiana de lo *ubuesco* tal vez sea una herramienta heurística para pensar cómo ciertos saberes con pretensión de verdad son considerados luego grotescos: cuántos “tratados” se han escrito para difundir ideas supuestamente científicas, como las de Lombroso, del Conde de Gobineau o de Boulainvilliers[[11]](#footnote-11).

El poeta ciego se preocupó por contar en la nueva casa con un gabinete de trabajo. En ese lugar dictó la mayor parte de los tratados, incluido el que llevaría por título la *necesidad de un celibato obligatorio* (Bellatin, 2005: 50).

Lo similar cura lo similar, señaló. Sólo con la unión carnal entre esos hermanos podía evitarse que en las futuras generaciones los males genéticos llegaran a un grado mayor de desarrollo (Bellatin, 2005: 57).

Según mi abuelo el maestro espín, uno de los jardineros contratados, encontró absolutamente lógicos los últimos años de macaca. Para constatarlo aplicó la teoría matemática que estaba desarrollando (…) Para el maestro espín la aplicación del *método mariótico* era quizá la única manera cuerda de explicar cómo una película china de corte comercial hizo posible que un luchador de asia, convertido en zapatero, huyera de sus perseguidores para morir a manos de la policía en un país extranjero. No sólo eso, sino que lograba explicar además que su amante, una mujer llamada macaca, diera la impresión de haberse enamorado tras el asesinato, de las casas que tiempo después había sido contratada para vender (Bellatin, 2005: 58-59).

Quién sabe si una salida al encierro del paradigma que, cual rizoma, se abre de la lectura de Bellatin, es lo que plantea en este pasaje:

“Fue poco después de las visitas del filósofo travesti cuando el escritor se dio cuenta de que para crear en condiciones óptimas necesitaba rodearse de uno o de varios animales. Muchas veces a partir de la observación de conductas halló soluciones a los comportamientos humanos que se le presentaban en sus manuscritos como difíciles de entender” (Bellatin, 2005: 118-119).

¿Fue a partir de tomar contacto con los márgenes de la sociedad que tomó conciencia de que era necesario un cambio de registro? No para *entender*, sino para *hallar soluciones*. No para ubicar la verdad, sino para ampliar el horizonte, donde al menos haya más vidas vivibles y dignas de ser vividas.

**Bibliografía**

* Bellatin, M. (2005). *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona, Editorial Anagrama.
* Colares, M. (2015). Una liebre muerta: Mario Bellatin y Joseph Beuys. En *III Jornada de creación y crítica literaria*. Centro Cultural de la Cooperación. Buenos Aires, 18 de noviembre.
* Derrida, J. (1995) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
* ------------ (2012), *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
* flores, v. (2018). Esporas de indisciplina. Pedagogías transformadoras y metodologías queer. En *AAVV. Pedagogías transgresoras II. Ediciones Bocavulvaria*. Santa Fé. Pp. 139-208.
* Gavrila, C. (2018) “no mentimos, agrandamos mundos pequeños”. Texto inédito. Intervención en el conversatorio “Lecturas torcidas y descolonización del saber ¿la disidencia sexual en llamas?”, La Plata.
* Halberstam, J. (2011) *El arte queer del fracaso*. Barcelona: Egales.
* La primacía del texto (24 de noviembre de 2002). *Página 12*. Recuperado en https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-375-2002-11-24.html
* Mario Bellatin: "El problema de la literatura en Latinoamérica es su repetición" (27 de agosto de 2018). *UNTREF*. Recuperado en https://untref.edu.ar/mundountref/mario-bellatin-coloquio-literatura-margen

1. Las cursivas son propias. [↑](#footnote-ref-1)
2. Gavrila (2018) propone una lectura para “despojarnos de los sentidos disciplinantes (…), donde nuestra lengua proletaria y lesbiana, quebrantadora de sujeciones y acciones rectoras, destructora de techos que no nos cobijan, pero quieren limitarnos, sea capaz de contaminar los ojos colonizados por esta cultura hasta hacerlos estallar en los universos posibles que creamos. No para mentirnos, sino para agrandar este mundo que nos resulta tan pequeño” (p. 4). [↑](#footnote-ref-2)
3. Como si la perspectiva laica eurocéntrica y occidental no estuviera plagada de rituales, de ficciones que se olvida que lo son, diría Nietzsche. [↑](#footnote-ref-3)
4. Quizá sea por eso que aparezca en un pasaje la figura de José María Arguedas, escritor preocupado por la convivencia en Perú entre lo quechua y lo occidental. [↑](#footnote-ref-4)
5. Un archivo no archivable, que no está ligado al pasado sino al presente y al porvenir. Es decir que no está conservado ni es inerte, sino cargado de represiones, olvidos y traumas, pero también de deseos y placeres. Un archivo viviente, como cuerpo que siente, ineludiblemente relacionado a lo colectivo y lo político (Derrida, 1995). [↑](#footnote-ref-5)
6. Podríamos pensar en la acumulación originaria de Marx o en el contrato sexual de Pateman, para pensar que el copyright produce performativamente la idea del derecho inalienable y natural a partir de un cierto statu quo, generando una des-historización y una individualización de lo colectivo. [↑](#footnote-ref-6)
7. En la lectura me pregunté acerca del efecto de extrañeza que genera la lectura de nombres propios en minúsculas, en cómo nos hace ruido, no importa cuántas páginas hayamos leído ni que nos hayamos “adaptado” a las reglas del texto. ¿Es posible entonces des-aprender? ¿Estamos forzados a la repetición para poder diferir? ¿Tras cuantos pasos en la arena nos damos cuenta que estamos en un desierto? ¿Cuánto ruido hizo y hace lo que no hace ruido? [↑](#footnote-ref-7)
8. La ceguera, que pareciera no admitir gradaciones para el sentido común, aparece en el fragmento 185 como algo que puede corregirse si se ve a través de un periscopio. Se fisura así la lógica del tercero excluido, típica de las dicotomías exhaustivas que nos suelen regir, junto con la lectura médica dominante que no *ve más allá* de las causas orgánicas últimas. [↑](#footnote-ref-8)
9. Tal vez resida allí una clave para captar por qué los idiomas y “el traductor” están muy presentes a lo largo del texto. El fragmento 61 da cuenta de cómo las películas de bruce lee, asiático, tienen éxito en la región quechua, casi como si “entre extranjerxs” hubiera afinidad (si consideramos que lo quechua es extranjero en su propio territorio) y se conformara una cadena equivalencial opuesta a lo hegemónico; además no debería despreciarse el peso de lo asiático en Perú. La falta de original también puede ser una clave para analizar la alusión a la obra de Beuys, quien performa sobre los límites del imperio de la racionalidad, incapaz de traducir la intuición de la liebre y el potencial inagotable del trabajo artístico creativo. [↑](#footnote-ref-9)
10. “El traductor no supo nunca qué instrumento tocaba el músico. Lo más lógico hubiera sido pensar, ya que se trataba de un afinador de pianos, que era pianista” (Bellatin, 2005: 102). [↑](#footnote-ref-10)
11. Dicho sea de paso, algunas aun hoy tienen vigencia y ganan elecciones. [↑](#footnote-ref-11)