

**LA ESCRITURA EN MOVIMIENTO. DESPLAZAMIENTO Y SUSTRACCIÓN EN LA GÉNESIS
TEXTUAL DE *DAMAS CHINAS* DE MARIO BELLATIN**

**WRITING IN MOTION. DISPLACEMENT AND SUBTRACTION IN THE TEXTUAL GENESIS
OF "CHINESE LADIES" OF MARIO BELLATIN**

Iván Suasnábari

Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ivi.suasnabar@gmail.com

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo analizar la génesis de escritura de la novela *Damas chinas* del escritor mexicano Mario Bellatin (1960), en base a las observaciones realizadas de sus dos versiones mecanografiadas cuyo ordenamiento textual difiere ampliamente de la edición más difundida de la novela (Anagrama: 2006). En el proceso que separa ambas versiones de la novela se observa cómo la acción consecutiva de tres procedimientos (el contagio, la sustracción y el desplazamiento) re-organiza por completo la materia narrativa y llega incluso a poner en cuestión el modo tradicional de entender la temporalidad de los procesos de escritura.

Palabras claves: Mario Bellatin- análisis literario- literatura latinoamericana- México- crítica genética- sustracción- desplazamiento - archivo

Abstract

This article aims to analyze the genesis of *Damas chinas* (Chinese Checkers) a novel written by the Mexican writer Mario Bellatin (1960), based on observations of his two typewritten versions whose text system differs widely from the most widespread edition of the novel (Anagrama: 2006). In the transition that separates the two versions of the novel it shows how the follow three methods (infection, abduction and displacement) completely re-organize the narrative material and reaches even to question the traditional way of understanding temporality of writing processes.

Key words: Mario Bellatin- Literary analysis- Latin American literature- genetical criticism- subtraction- movement- archive

Recepción: 28-11-15 – **Aceptación:** 04-04-16

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo surge de la observación y el contacto directo con el archivo de manuscritos del escritor mexicano Mario Bellatin (1960) domiciliados en el Área de Crítica Genética y Archivos de Escritores (CriGAE) en el Centro de Teoría y Crítica Literaria(CTCL), en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS–CONICET/Universidad Nacional de La Plata). De las varias cajas que componen este archivo, la caja n° 3 contiene dos versiones mecanografiadas de *Damas chinas*, novela publicada por primera vez en Perú en 1995. Una de ellas (de aquí en adelante, Versión 1) consta de 53 folios, mientras que la otra (de aquí en adelante, Versión 2) contiene 38 folios.

Ambas difieren tanto en su extensión como en su estructura textual particular. Sin embargo, a los fines de este trabajo me permitiré agruparlas como parte de un mismo momento de escritura: una primera instancia de archivación cuyo ordenamiento particular es radicalmente diferente al de la edición más conocida que Editorial Anagrama publicara una década más tarde, en 2006. Entre este conjunto de manuscritos y la versión de Anagrama no sólo media una brecha temporal sino también un modo distinto de organizar la materia literaria.

El objetivo de este ensayo será dar cuenta de las diferencias que existen entre ambos momentos de escritura, partiendo de la premisa de que la génesis escritural de *Damas chinas* se caracteriza por tres operaciones básicas: el contagio, la sustracción y el desplazamiento.

En el tránsito que separa cada una de estas operaciones se extiende un espacio escritural caracterizado por constantes desplazamientos de bloques textuales (secuencias de acción que cambian de ubicación de acuerdo a las versiones, alternancia o no de ciertos relatos de los personajes) que irán conformando un orden por completo diferente. Comprender el modo en que estos tres procedimientos

operan sobre la materia narrativa nos resultará clave para entender cómo es que funciona esa verdadera *máquina narrativa* que es la prosa bellatiniana¹.

1. Contagio

Un ginecólogo combina el ejercicio de su profesión con visitas regulares a prostíbulos. Un niño le cuenta a éste una extraña historia mientras aguarda a su madre sentado en la sala de espera de su consultorio médico. Éstas son las dos líneas narrativas que atraviesan *Damas chinas*. Alrededor de ellas se articularán los recuerdos del narrador protagonista, la relación filial con sus hijos, las discusiones maritales con su esposa, los escauceos amorosos con otras mujeres, los pormenores del relato del niño.

Para todo aquel que esté familiarizado con la novela, resulta evidente que existe un diálogo entre la historia del ginecólogo y el relato del niño. Tanto la lectura de la edición de Anagrama como de las dos versiones mecanografiadas, incitan a poner en relación ambas historias. Sin embargo, el modo en que se construye la relación entre ambas es ciertamente diferente. Así, tanto en V.1 como en V.2, el relato del niño intercepta la línea narrativa desarrollada hasta el momento y constituye la primera de varias alternancias entre ambas historias:

Como de costumbre, el niño estaba sentado en el sofá de cuero negro que está ubicado entre la sala de espera y el tópico. Mientras la enfermera preparaba a la madre para someterla a su tratamiento, me senté a su lado y me habló.

¹Entendido desde la óptica de Deleuze, G. y Guattari, F. (2004) al afirmar que todo libro funciona a modo de un artefacto maquínico en constante agenciamiento. “Puesto que un libro es una pequeña máquina, ¿qué relación, a su vez mesurable, mantiene esa máquina literaria con una máquina de guerra, una máquina de amor, una máquina revolucionaria, etc., y con una máquina abstracta que las genera?” (p.10).

El niño me dijo que la semana anterior había pasado el fin de semana en la casa de un tío. Esa casa quedaba en una pequeña ciudad vecina cerca del mar. En cierto momento un mensajero tocó la puerta de calle y dejó un sobre dirigido a su padre. (V.1, folio 10)

El relato del niño se extiende a lo largo de una página más pero luego se interrumpe de repente, dejando lugar nuevamente a las desventuras narradas por el ginecólogo. Este procedimiento (introducido por el uso del discurso referido en tercera persona) es una constante que puede observarse en cualquiera de las dos versiones mecanografiadas.

En una de las tantas visitas, no recuerdo exactamente en cuál, el niño estuvo nuevamente sentado conmigo. En esa ocasión no me dirigió la palabra. Había hablado conmigo solamente una vez. Pero el hecho de estar nuevamente sentados juntos, me hizo recordar nuevos detalles del relato que hizo semanas atrás.

Señaló que apenas llegó a la playa vio a lo lejos las cabinas telefónicas que le habían recomendado. (V.1, folio 18)

A medida que se suceden los folios, las dos líneas narrativas principales se convierten en líneas de fuga que se van intercalando hasta lograr un efecto de relatos encastrados, contagiados entre sí:

Lo que en realidad me preocupaba era no saber hasta qué punto podía manejar las situaciones que mi conducta generaba. En ese momento pensé nuevamente en la historia que me había narrado el niño en el consultorio. Recién entonces me di cuenta de lo absurdo que fue su relato. Era evidente que se trataba de una invención. Más que sorprenderme la actitud del niño, me extrañaba que no hubiera puesto en duda antes la veracidad de lo contado.

Sin apartar la vista de sus manos, el niño me dijo que en casa de su tío dejó correr algunas lágrimas. (V.1, folio 15)

La brusquedad con que se interrumpe una secuencia narrativa para dejar ingresar en su propia disposición elementos de la secuencia siguiente, *extraña* el relato y produce solapamientos entre los distintos niveles de la narración. Sin embargo (al contrario de

Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 3 (5)

lo que podría pensarse), el estrato que se agrega no tapa ni oculta al anterior sino que produce una superposición que ilumina de modo nuevo la capa de narración precedente. La superposición se vuelve transparencia.

El contacto directo entre estas capas produce intensidades ligadas no tanto a una causalidad (el relato del niño no *explica* la historia del ginecólogo ni viceversa) sino que entre los distintos estratos se establecen conexiones que, en lugar de responder a un orden de determinación, constituyen “agenciamientos maquínicos”. Como afirman Deleuze, G. y Guattari, F. (2004): “tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo” (p.10).

El *estilo* que se observa en las versiones mecanografiadas es el de una escritura que opera por contagio y metamorfosis. Frente a este modo de disponer la materia literaria, resultaría ocioso pretender delimitar los contornos de cada una de estas líneas narrativas. Mejor dicho: la modalidad de escritura de estas dos versiones desafía los modos convencionales de entender la narración. Frente al contenido de la caja n°3, lo que comúnmente se entiende por trama (encadenamiento lógico y causal de acontecimientos orientados teleológicamente orientados hacia un fin ordenador) se transforma en *textura*.

Respecto a la edición de *El Santo Oficio* (Lima, 1995), es preciso señalar que esta primera publicación presenta la misma disposición textual que los manuscritos mencionados. Aquí también los relatos se superponen e intercalan mutuamente: el contagio y la imbricación de capas narrativas sigue funcionando como procedimiento dominante. Sin embargo, y como analizaremos más adelante, no sucederá lo mismo en la versión de Anagrama, publicación que verá la luz bajo una disposición completamente diferente. La división de la novela en dos partes claramente delimitadas pondrá en juego una serie de operaciones (vaciamiento, separación) muy distintas a las observadas hasta ahora en el análisis de los manuscritos. A medida que avancemos en nuestro análisis, trataremos de determinar en función de qué *decisión*

estética se basa este cambio respecto la disposición de la propia obra; teniendo siempre en cuenta que ninguna de las modificaciones autorales introducidas debería ser pensada en términos de una estrategia finalista (basada en el juicio teleológico y la valoración retrospectiva) sino más bien como un momento en la génesis de escritura en el que ha prevalecido una opción entre muchas posibles: tan imprevista y contingente como cualquier otra.

2. Sustracción

Así como dijimos que el contagio es el procedimiento dominante en la escritura de los manuscritos, al observar la versión de Anagrama nos encontramos con la puesta en funcionamiento del mecanismo inverso: la separación. Dicha acción tiene como correlato una operación de sustracción que dejará sus marcas en la nueva disposición; un vaciamiento textual que re-direcciona el sentido al proponer un ejercicio de aproximación centrado ya no en la lectura de la *textura* sino en la de los espacios ausentes que proliferan en este nuevo ordenamiento.

Lo que en las versiones mecanografiadas se inmiscuía (produciendo el efecto de solapamiento entre capas de narración de distintas intensidades) ahora está por completo elidido. El relato del niño ha desaparecido momentáneamente y sólo quedan las huellas de una historia que será constantemente pospuesta hacia un más adelante de la narración.

El tratamiento debía durar por lo menos una hora. El niño lo sabía. Creo que por eso me contó una larga y complicada historia, de la cual no entendí mucho.

Escuché el relato del niño tal vez porque fue la forma más fácil que hallé de llenar aquel espacio muerto que se generó en mi consulta. Lo hice hasta que apareció la enfermera y me indicó que la paciente había tolerado bien la sesión.(2006, p.16)

El efecto que produce la lectura de este fragmento no es ya el de una serie de narraciones mutuamente afectadas (como podíamos observar en el fragmento perteneciente a los manuscritos V.1 y V.2), sino que sugiere un manejo con las expectativas del posible lector. Se podría agregar incluso, que la sustracción de información con respecto al relato del niño responde a un principio de intriga narrativa que estaba ausente en las versiones mecanografiadas de la novela. Es por ello que todo lo que rodea a la línea argumental que tiene por protagonista al niño está cuidadosamente colocado en un segundo plano. Su historia no interrumpe la historia del ginecólogo y sólo de a ratos se menciona su presencia.

Si realizáramos un cotejo entre ambos estados de archivación podríamos observar cómo en la versión de Anagrama hay una mayor preocupación por dotar a la materia narrativa de un tipo de ordenamiento completamente diferente. Al mismo tiempo, se deja un tanto de lado al contagio como procedimiento organizador y se opta directamente por omitir secuencias enteras. Un ejemplo paradigmático de esta operación es lo que ocurre en el tramo final. En esta versión, la novela concluye de la siguiente manera:

Salieron a la calle en silencio. El tío se asomó por la ventana del segundo piso para despedirlos. Agitó la mano y luego desapareció en el interior de la casa. Después de caminar unas cuadras, el niño comenzó a hablar. (2006, p.78)

Este es un final abrupto en el que se anticipa algo que no va a ocurrir. Hay una omisión deliberada de aquello que el niño le contará a su padre una vez que hayan comenzado su caminata. Frente a esta decisión abrupta sólo pueden acumularse preguntas: ¿qué elegirá contar al padre?, ¿le relatará su extraño encuentro con la anciana de la corona y la aún más extraña historia que ella le refirió?, ¿le preguntará sobre su madre, quien continúa internada por un cáncer terminal? La versión de Anagrama elige dejar en suspenso estos interrogantes; no hay discurso directo del propio niño ni paráfrasis a cargo de la voz narrativa. Sólo sustracción y punto final. El efecto que provoca es el de un raro encanto, un extrañamiento surgido de la siguiente paradoja: aunque la última

palabra de la novela sea “hablar”, más allá de ella no hay nada. Ahora nos es imposible acceder a las palabras del niño.

Sin embargo, esto no es lo que sucede en las instancias escriturales previas. Las diferencias son notables. Tanto en los dos manuscritos como en la edición del El Santo Oficio, la novela termina de la siguiente manera:

Salieron a la calle en silencio. El tío se asomó a la ventana del segundo piso para despedirlos. Agitó la mano y luego desapareció en el interior de la casa. Después de caminar una cuadra, el niño comenzó a hablar. Lo hizo mirándose fijamente las manos, de la misma forma cómo me contó su historia en el consultorio. El niño me dijo que caminando por la calle se refirió a cosas sin importancia. Sin embargo, en cierto momento clavó su mirada en los ojos del padre y afirmó que durante el amanecer había tenido el presentimiento de que su madre efectivamente no iba a morir. (V.1, folio 53).

Como podemos observar, la parquedad y el silencio que caracterizarán, años después, a la versión de Anagrama (fruto de la sustracción y la omisión deliberada de información) están ausentes en este tramo final. Nuestro interés en realizar un cotejo entre ambas y haber entrado en contacto con el conjunto de manuscritos radica en que permite acercarse no tanto a la novela *que pudo haber sido* sino, por el contrario, a ese momento de decisión en el que se optó por un camino distinto (aunque no definitivo ni establecido de antemano).

Como señalamos anteriormente, quizás lo más interesante sea poder observar cómo en cada momento de escritura subyacen una serie de *posibilidades* en pugna. Que alguna de ellas se imponga por sobre las demás nos habla, en principio, de un momento de *elección* estética (en este caso, la de acrecentar la elisión en detrimento del contagio) y al mismo tiempo, funciona como un claro indicador del movimiento interno de su génesis textual, en tanto disposiciones autorales diferenciadas respecto a la materia literaria con la que trabaja.

En esta instancia de sustracción, el escritor actúa al modo de un montajista cinematográfico; recorta y selecciona (mejor dicho, re-organiza) bloques narrativos

Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 3 (5)

que ya han sido escritos y concebidos como unidades. La presencia casi obsesiva de los blancos tipográficos utilizados a modo de separadores, refuerza la idea de que estamos frente a grandes bloques de texto (dotados de un considerable grado de autonomía) que han sido ordenados de acuerdo a una lógica interna que no parecería responder a una sintaxis narrativa basada en la adición de elementos, sino más bien entendida como una sustracción, un corte. Como si sobre el material narrativo se hubiera producido una operación de vaciamiento, la ruptura de la linealidad actúa como condición y posibilidad de nuevo ordenamiento.

Sin ir más lejos, en un reportaje realizado por Julia Azaretto (2009), el mismo Mario Bellatin afirma: “Yo no estoy escribiendo como tú lees. Ya hay mucho material, entonces es una desescritura. Con tanto material, lo que hago es ir recortando, quitando, quitando. El futuro, en realidad, ya estaba hecho”. Creemos que esta noción de *desescritura* propuesta por el escritor resulta verdaderamente productiva para los fines de este trabajo, debido a que habilita la pregunta sobre cuál es la concepción de temporalidad que lleva implícita este modo de encarar los procesos de génesis literarios.

Pensar la escritura desde la sustracción y no desde la acumulación sugiere un nuevo modo de relacionarse con el tiempo. Si comúnmente se asocia la noción de progresión a la sumatoria, en el caso de Mario Bellatin sucede lo contrario: se avanza yendo hacia atrás. Como señala el propio autor, el futuro ya estaba escrito.

3. Desplazamiento

Junto con los procedimientos de contagio inicial y de posterior sustracción, existe otra operación que terminará por darnos una idea más acabada del proceso de escritura de *Damas chinas*: la relocalización de los fragmentos de texto que habían sido suprimidos. La tercera instancia en este recorrido por la génesis es la que corresponde al desplazamiento propiamente dicho. De los tres procedimientos analizados, es en este donde más se evidencia el carácter dinámico de la escritura de Mario Bellatin.

Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 3 (5)

Mientras en las versiones mecanografiadas no estaban claramente marcados los límites entre la historia del ginecólogo y el relato del niño (sino que, como hemos visto, ambas se contagiaban y afectaban mutuamente), en la versión de Anagrama, la novela está dividida en dos partes, cada una de ellas correspondiente a una línea narrativa:

I

Cada vez que ingreso al consultorio me hago las mismas preguntas. Mirar la mesa metal, con las cintas de cuero colgando de sus lados, hace que me cuestione si estoy realmente interesado en recibir a la docena de pacientes que diariamente llenan mi consulta. (p.7)

II

El niño me dijo en el consultorio que, días antes, había pasado el fin de semana en casa de un tío. Aquella casa estaba situada en una pequeña ciudad que se levanta junto al mar. (p.53)

Esta división constituye la mayor diferencia entre los dos momentos de archivación que estamos analizando, debido a que reduce considerablemente el contacto directo que había entre los planos narrativos. Atrás queda el contagio que podía observarse en los manuscritos. Separar lo que hasta ese momento estaba agenciado constituye un re-ordenamiento total del material narrativo.

Al contrario de lo que podría suponerse, la división de la novela en estas dos partes bien diferenciadas no contribuye a establecer una relación causal entre ambas. El efecto que produce esta nueva disposición no responde a una necesidad explicativa porque, como ya dijimos, el relato del niño no explica la historia del médico ginecólogo. La presencia de un orden más convencional no contribuye, entonces, a un anclaje del sentido. De hecho, al cerrar la novela, el lector no tiene la sensación de que se ha *aclarado* aquello que antes se nos presentaba opaco.

El conjunto de estas observaciones nos permiten afirmar que el proceso de génesis que conecta a las dos instancias de archivación de *Damas chinas* se caracteriza por la combinación y re-localización en bloques. Grandes fragmentos textuales se desplazan

y desaparecen sólo para volver a emerger en otro lado (muchas veces con modificaciones o agregados aunque siempre reconocibles como pequeñas unidades).

Por lo demás, el hecho de que, aun ubicados en un lugar diferente, puedan reconocerse aquellos bloques de texto desplazados, contribuirá a darnos una idea más acabada del tipo de movimiento que interviene en este proceso de escritura. Las que cambian de lugar no son sólo las palabras o las meras oraciones, sino párrafos enteros que permiten ser leídos como unidades dramático-narrativas de considerable autonomía. En otras palabras: es tan considerable el alcance de los desplazamientos textuales, que es capaz de alterar por completo cualquier disposición previa. Es la potencia transformadora del movimiento entendido como posibilidad (contingente, provisoria pero posibilidad al fin) de un nuevo orden.

CONCLUSIONES

Hacer referencia a los movimientos escriturales en la poética de Mario Bellatin implica dejar momentáneamente de lado cualquier interpretación metafórica. En su práctica de escritura, el movimiento es efectivamente movimiento.

Como ha podido observarse a lo largo de este trabajo, el desplazamiento como forma de desarmar y volver a combinar los materiales de construcción literarios es consecuente con un modo de entender la literatura. Mario Bellatin es un escritor del futuro. Su trabajo con la materia narrativa no atañe sólo a una exploración a nivel procedimental (yuxtaposición de líneas narrativas, elipsis temporales, cambios en la focalización de los personajes) sino que comprende una dimensión aún mayor; la que concierne a las etapas mismas del proceso de creación literario.

La génesis textual de *Damas chinas* deja entrever una política de la escritura. “Escribo des-escribiendo”, parece decirnos el autor. Si sus novelas miran hacia adelante, no es porque estén buscando en su devenir algún punto de llegada sino todo lo contrario: la posibilidad de un nuevo comienzo. Debido a que la escritura se concibe como una

actividad que no puede nunca dejar de suceder, el proyecto narrativo bellatiniano se interesa por el derrotero del sentido y no por su clausura. Extraña paradoja: la ausencia de una orientación teleológica aleja a la literatura de los fines determinados al tiempo que le permite encontrar un espacio futuro en el cual poder seguir existiendo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Azaretto, J. (2009). "Entrevista con Mario Bellatin". Consultado en http://cle.ens-lyon.fr/art-et-litterature-+/entrevista-a-mario-bellatin-68252.kjsp?RH=CDL_ESP110000.

Bellatin, M. (1995). *Damas chinas*. Lima: El santo oficio.

Bellatin, M. (2006). *Damas chinas*. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, G. Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (9ª ed.). Valencia: Pre-textos.

NOTAS

ⁱ Iván Suasnábar es alumno avanzado de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se encuentra estudiando el Archivo Bellatin, radicado en la CriGAE-UNLP. Desde el último año, trabaja en el registro y ordenamiento de la plataforma personal de Mario Bellatin en Facebook, en el marco de una investigación en torno a las prácticas de escritura y los dispositivos de la web.