



© Con Casanova Pan

INTRODUCCIÓN

¿Quién es Mario Bellatin?, ¿es real?, ¿existe?, ¿merece la pena leerlo?, ¿es un auténtico bluff o uno de los escritores más interesantes de su generación? Parece lógico que todos los que se aproximen por primera vez a la obra literaria del artista mexicano se hagan tanto estas como otras muchas preguntas teniendo en cuenta la naturaleza enigmática y corrosiva de la misma. A lo largo de este monográfico que dedicamos a este irreverente y polémico escritor, confío que podamos responder muchas de ellas o al menos orientar al respecto. Pero supongo que, en mayor o menor medida, bastantes quedarán en suspenso, lo cual no es, en absoluto, negativo sino bastante lógico y me atrevería a decir incluso deseable, pues esto significaría que el diálogo que aquí pretendemos establecer con las creaciones de Bellatin continúa vivo y sigue proyectándose más allá de las fronteras y límites que impone la página escrita.

Es cierto que este tipo de trabajos se suelen realizar cuando el autor al que se homenajea o sobre el que se investiga es una o dos décadas mayor que Mario Bellatin o acaso ya se encuentra muerto, pero la naturaleza y carácter de la literatura de este escritor que hace que la podamos considerar como un *work in progress* en su conjunto así como las múltiples actividades artísticas en las que continúa desdoblándose y ramificándose nos permiten pensar que este monográfico es sumamente necesario. Tanto para poner orden y recavar información sobre el corpus literario anómalo y atractivo que ha construido como, sobre todo, conversar con él para comenzar a evaluar los verdaderos logros y errores de una obra que se nos aparece como una de las más sorprendentes, ocurrentes y atípicas de la literatura actual.



Siempre vuestro © Mario Bellatin

Como suele ser habitual, el tiempo dictará sentencia y nos dirá si el esfuerzo que hemos dedicado a este trabajo merecía la pena o no. Ello dependerá en mucho del tamaño y consideración que en el futuro tenga la obra de Bellatin como del rumbo que vaya tomando en los próximos años y, por tanto, poco podemos hacer nosotros aquí. Sin embargo, sí que consideramos que es nuestra tarea dar a conocer —en la medida de lo posible— aún más una literatura tan rica en sus proposiciones y sugestiva como la de este creador más allá de las consideraciones, gustos y objeciones que sobre ésta cada uno posea. Y en esto estamos. Intentando explorar alguno de los confines de una de las experiencias literarias más atrevidas, extremas y sugestivas de nuestro tiempo, rastreando sus singularidades, persiguiendo sus contradicciones, presentando sus líneas de proyección, argumentos y evasivas temáticas, simbiotizándonos con la obra de este artista para realizar un viaje al fondo de su alma como si fuéramos submarinistas que intentan desvelar los tesoros secretos del mar y construyen acuarios en que se pueden encontrar todo tipo de peces y plantas pertenecientes a especies hasta ahora desconocidas. Como puede que lo sea la literatura del escritor mexicano para el público mayoritario. Y lo continúe siendo. A pesar de nuestro trabajo que, en definitiva, no consiste más que en animar a leer a un artista que ha vuelto a hacer que las palabras riesgo e imprevisibilidad se conjuguen y armonicen con literatura.

Aunque no es excesivamente de mi agrado explicar los contenidos que el lector podrá consultar a continuación, sin embargo, creo conveniente hacerlo en este caso dado los trabajos críticos —algunos de ellos muy cercanos a experimentos— que hemos recibido y que hemos decidido dividir de la siguiente forma.

En primer lugar, hallamos un segmento, **Raíz y condición de las flores**, en el que tres críticos diferentes —Óscar Martínez Caballero,

Herminio García Caballero y yo— se ocupan de estudiar la obra de Mario Bellatin desde un punto de vista teórico. Y atendiendo a diversas hipótesis — en algún caso, aparentemente contradictorias— sobre la condición de su literatura intentan llegar a conclusiones que tengan una validez objetiva — aunque, en ningún caso, definitiva— para comenzar a resolver algunos de los misterios y problemas que ésta presenta.

En segundo lugar, nos encontramos con una sección, **Las 101 biografías de Mario Bellatin**, que se antoja esencial tanto con el objetivo de conocer la personalidad del escritor como muchos de los condicionantes biográficos que influyen en sus creaciones de manera, me atrevería a decir, determinante, decisiva. Además, dados los escasos datos reales que manejamos sobre el creador de *Damas chinas*, pienso que la tarea que tanto Arturo Pérez Llauradó como Octavio Constenla Díaz y Alejandro Galvache Lojo han llevado a cabo con extrema rigurosidad no solo es valiosa sino que tiene una importancia capital y definitiva en su objetivo de iluminar puntos oscuros de la vida del autor mexicano.



Relajándose con el portátil © Mario Bellatin

En tercer lugar, descubrimos a tres interesantes e intrigantes escritores, —Diego Sánchez Aguilar, José Óscar López y Alfonso García-Villalba—, que realizan diversos textos basados, de forma directa o indirecta, en la obra literaria de Mario Bellatin, que responden, cada uno a su manera sui géneris, a una de las preguntas, **¿Genera la escritura nueva escritura?**, que una atenta lectura de la misma obliga a intentar responder. Teorías psicoanalíticas inesperadas, congresos de escritores que levantan una expectación inusitada o nuevas formas narrativas japonesas se cruzan en estos textos donde nadie es

nunca quien parece, las personalidades se desvanecen y el “fantasma” de la literatura hace constantes apariciones.

En cuarto lugar, nos enfrentamos con el apartado **El libro de los instantes: *Tinta de luz*** en el que presentamos el texto original de Javier Moreno —cuya novela, *Alma*, nos parece de lectura obligatoria— en el que se basó Mario Bellatin para construir su último libro, *Tinta de luz*, sobre el cual presentamos una esclarecedora y cuidada reseña —a pesar de las lógicas prisas— de Miguel Ángel Hernández Navarro. También incluimos aquí un artículo de Javier Blázquez en que nos informa los procedimientos a través de los cuales el escritor mexicano se apropió del peculiar personaje de Moreno, Celso Acevedo, hasta desarrollar una de sus habituales estrategias artísticas: la publicación de sus diarios, de los cuales ofrecemos la primera entrega. Y por último, presentamos varias imágenes comentadas por Aurora González, surgidas de la cámara de un singular fotógrafo mexicano, José Luis Fulla, que fueron descartes no aparecidos finalmente en *Tinta de luz* y contribuyen aún más a familiarizarnos con su protagonista, además de abrirnos nuevas perspectivas sobre esta insólita creación.

En quinto lugar, hallamos el sector **Una etapa diferente**, en el que se realiza una crítica sobre seis novelas de Bellatin que consideramos que abrieron un ciclo diferente en su literatura. Los libros elegidos son *La jornada de la mona y el paciente*, *Demerol*, *Sin fecha de caducidad*, *Biografía ilustrada de Mishima*, *Condición de las flores*, *Los fantasmas del masajista*, *Disecado* y *El pasante de notario Murasaki Shikibu*. Señalaremos, en todo caso, que para realizar este apartado se contactó con seis críticos y escritores diferentes —los famosos Alberto Chimal, Vicente Luis Mora, Arturo Valdivia y Abelardo Conesa, así como los menos conocidos pero no por ello menos valiosos Arturo Meca y Federico Zamora— a los que se les pidió que construyeran críticas creativas y “abiertas” que intentaran dialogar directamente con este nuevo período literario de Bellatin y por lo tanto lo explicaran indirectamente sin necesidad de aludir expresamente a él o utilizar el habitual aparato crítico-teórico. Es de justicia, por otra parte, indicar que ni *Lecciones para una liebre muerta* ni *Pulpo*, *El gran vidrio* o *Tinta de luz* fueron incluidos en esta sección por considerar que estos cuatro libros no encajan del todo en este nuevo rumbo literario, ya que poseen sus particularidades propias y específicas que lo diferencian de los ya citados.



Intentando explorar © Mario Bellatin

En sexto lugar, nos encontramos una **entrevista** que, confío, nos oriente —aunque también podría despistarnos— sobre la esencia y personalidad del personaje estudiado así como la literatura que ha construido. En cualquier caso, muchos de los pasajes de la misma hablan por sí solos y supongo que al lector instruido le permitirán seguir reconstruyendo los puntos vacíos y lógicos huecos que surgen a la hora de enfrentarse al trabajo de este camaleónico artista.

En séptimo lugar, nos introducimos en el sector **Atmósferas**, en el que varios personajes relacionados con el mundo de la música conceden su opinión sobre la literatura de Bellatin centrándose lógicamente, en la mayoría de los casos, en su faceta sonora. A este respecto, el salvaje e irreverente dj René Esquer construye un texto muy recomendable cuya opinión muchos compartirán; el cantante de italo-disco Leo del Mar crea una original y rala narración proclive a ser tanto leída como cantada; el crítico Augusto Peña se sumerge en su amplio espectro de conocimientos musicales para ofrecernos una banda sonora ideal para leer los libros del artista mexicano; y, por último, el cantante del grupo de rap-metal Reivindicativos nos ofrece una meditada y bien elaborada reflexión teórica sobre los muchos libros —para su gusto— de Mario Bellatin que, con seguridad, no dejará indiferente a nadie.

En octavo lugar, nos encontramos el apartado **Ingenios**, en el que varios personajes de la cultura estudian la relación de Bellatin con diversas artes. Gustavo García-Gleeson nos ofrece desde un punto de vista muy particular —y diríamos bellatiniano— su opinión acerca del documental realizado por el argentino Gonzalo Castro sobre Mario Bellatin, *Invernadero*; Aurora Martínez explora en la dimensión sufi y artificiosa de su literatura; Graciela Golchluk nos ofrece un lúcido trabajo en el que disecciona varios aspectos relevantes de su obra así como uno de sus últimos proyectos, *Los cien mil libros de Mario Bellatin*; Juan Suárez —una especie de escritor metido a crítico— explora la utilización que hace de las imágenes y fotografías Mario

Bellatin en sus novela; el siempre incisivo Heriberto Yépez realiza una nutrida reflexión sobre las contradicciones actuales de las editoriales literarias que pone de manifiesto con total claridad la forma en que está comenzando a concebir Mario Bellatin la publicación de sus libros; y, finalmente, rescatamos un artículo de Martín Ross previamente aparecido en la revista *Art & Noise* sobre las actividades como *performer* del artista mexicano.

En noveno lugar, nos internamos en la zona llamada **Cerámica y cartones: vidrios**, en la que diferentes artistas gráficos como el intrigante ciskox, un Jesús Andrés más lúdico que nunca, un claro y resolutivo Miguel Ángel Cánovas y el famoso triángulo abstracto y geométrico compuesto por Sergio Urán, José Alcaraz y David Urán ofrecen su visión de diversos apartados de la literatura de Bellatin. Destacaremos, por otra parte, que todos estos trabajos son acompañados de textos más o menos ilustrativos o explicativos a la vez que creativos de Santiago Salinas, Sergio Gómez, Sergio Ribell y Sergio Corbella, que no solo informan sobre diversas claves para comprender mejor al artista mexicano sino también a los artistas antes citados.

En el décimo lugar, entramos en el territorio **Pasajes, huellas**, donde diversos escritores y críticos nos ofrecen diferentes reseñas y opiniones sobre varios libros de Bellatin completando algunos huecos que habían quedado vacíos en los apartados anteriores. Son, por supuesto, destacables y muy recomendables los artículos de Juan Villoro, Alan Pauls y Mayra Luna —ya aparecidos anteriormente en otras revistas— así como los de Santiago García Campoy, Lucía Salmerón, Lidia Suárez y Juan Antonio Villarreal acerca de libros como *La escuela del dolor humano de Sechuán*, *Flores*, *Damas chinas*, *El gran vidrio*, *Pulpo*, *Lápido* y *Canon perpetuo*. Y merecen una especial mención los trabajos de Juan de Dios García y José Eduardo Morales Moreno sobre *Salón de belleza* y *Perros héroes*, ya que fueron realizados —por expresa indicación nuestra y como parte del experimento que es este monográfico en su totalidad— sin haber leído ningún otro libro de Mario Bellatin y prácticamente no tener información previa sobre este escritor.

Por último, es un honor presentar **dos relatos inéditos** hasta ahora del artista mexicano. El primero de ellos, retitulado ahora como ‘El perro de mi amigo Javier’, es una lógica reelaboración —mínima, según parece— de aquel mítico que entregó a sus padres y abuela cuando era todavía un niño y les confesó que deseaba ser escritor, provocando su rechazo. Y el segundo es un texto sobre un hombre-loro —que luego retomaría con bastantes modificaciones para su novela *Los fantasmas del masajista*— escrito cuando únicamente tenía veinte años y que al parecer ocupa un lugar central en su imaginario personal, ya que, como ha declarado en varias ocasiones, fue tras su composición que se consideró a sí mismo escritor y no sintió vergüenza por ser denominado de esta forma.



Destacaremos, asimismo, la excelente portada realizada por Con Casanova Pan. Confiamos en haber realizado un trabajo lo suficientemente coherente e interesante como para que, de alguna forma, nos continúe diciendo cosas no únicamente sobre la obra de Mario Bellatín sino respecto a nuestro presente en el futuro.

En cualquier caso, sí me gustaría ofrecer una advertencia a los lectores antes de que comiencen a desplazarse por este monográfico. O una recomendación. Que entiendan el mismo en su conjunto como un máquina construida para fabricar hipótesis y

crear conjeturas y cada uno de sus artículos como una especie de *samplers* o ideas sueltas que se relacionaran entre sí aleatoriamente; que no intenten leer los textos como suelen hacerlo habitualmente sino como piensan que lo haría un lector situado varias décadas más adelante; es decir, dejándose llevar por las sugerencias, aprendiendo de las contradicciones y posibles errores y preocupándose únicamente en disfrutar del viaje. Dejando la razón de lado. Basando la lectura en su capacidad evocadora. Como quien combina varios sabores para buscar aquel que más le agrada y no tiene problemas en desechar unos u otros si esto le aproxima más a encontrar el más afín a sus gustos, cuya sola existencia o la posibilidad de que exista ya justifica el viaje en sí mismo.

ALEJANDRO HERMOSILLA SÁNCHEZ

RAÍZ Y CONDICIÓN DE LAS FLORES

La vertiente barroca de la literatura de Mario Bellatin

ÓSCAR MARTÍNEZ CABALLERO

INTRODUCCIÓN

Si tuviera que indicar cuál es el lugar más apropiado para comenzar a penetrar con un mínimo de lucidez en las raíces y orígenes de la literatura de Mario Bellatin, este sería el estilo barroco o —acaso sea más justo definirlo así— neo-barroco. Desde luego, definir las creaciones del escritor mexicano como barrocas o herederas de este estilo parece, en principio, algo falaz y, en esencia, erróneo y muy poco ajustado a la realidad. Sobre todo porque su “mutante” literatura es, en esencia, una obra



construida con palabras precisas cuyo funcionamiento, por momentos mecánico, se asemeja al de los engranajes de una máquina o aparato moderno. Con lo que, consecuentemente, los calificativos —frialidad, agudo esteticismo, cinismo irónico— y nombres con los que se la ha denominado —una performance literaria en vivo y en directo o una especie de investigación sobre los límites del lenguaje— para intentar definirla con la máxima precisión, en ningún caso se corresponden con los habituales con los que catalogamos a las obras barrocas.

De todas formas, en esencia, si sabemos comprender esta cuestión en su amplitud mayor, convendremos que la obra de Mario Bellatin comparte muchos de los atributos —si bien, en muchos casos, elevados al cubo— de las obras de arte posmodernas. Y es desde este particular territorio en que se desenvuelve que podemos observar determinadas facetas en su estructura lingüística y temática que resulta posible identificar como descendientes de

algunos de los rasgos más pre-claros que constituyeron la estética barroca. Puesto que, en realidad, —hechas las salvedades y matizaciones que se deseen— buena parte de las características y logros que componen aquello que hemos definido como literatura posmoderna serían incomprensibles sin atender las metamorfosis sufridas por diversos caracteres y temáticas que singularizan y particularizan la estética barroca (1). Y si, probablemente, no podemos advertir este hecho con la claridad suficiente es porque, como indicaba Rubert de Ventós en su lúcido *La estética y sus herejías*, citando a Friedrich Nietzsche «la manera como nuestra sana intuición de hombres razonables ve y juzga de las cosas es solo un enquistamiento de la manera como han sido vistas en el pasado». O, como ha señalado Omar Calabrese, «por la dificultad de definir el tiempo del que somos contemporáneos y (...) la necesidad», al mismo tiempo, «de hacerlo respecto a épocas pasadas que cuentan ya con un panorama establecido por la historia».

En cualquier caso, si como subrayara Rolan Barthes toda escritura «se precipita como un elemento químico, primero transparente, inocente y neutro, en el que la simple duración hace aparecer poco a poco un pasado en suspensión, una criptografía cada vez más densa», en la medida de nuestras posibilidades intentaremos aquí escarbar en algunas de las densas huellas históricas que es posible observar si nos adentramos con profusión en la cristalina literatura de Mario Bellatin.

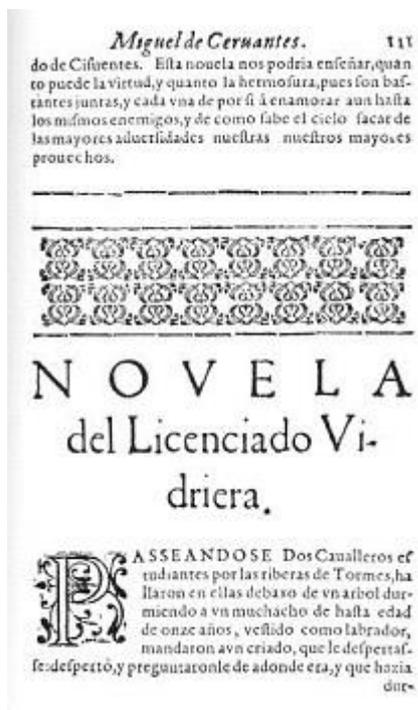
1. MARIO BELLATIN: UN POSTMODERNO AMERICANO

Antes de avanzar con nuestra explicación, me parece importante señalar que Mario Bellatin —por más que no dude en servirse y utilizar intelectualmente los juegos de artificio e ingenio típicos de todo artista barroco desde la irónica complacencia postmoderna— se aproxima a los temas y formas barrocos de forma intuitiva y, en ocasiones —se diría—, visceral. Lo que tiene mucho que ver lógicamente con su origen americano. Ya que sin el descubrimiento y la existencia de América, un arte como el barroco sería inconcebible pero, ante todo, porque aquel continente —y ciudades como Lima o México Distrito Federal dan fe de ello— continúan siendo, en esencia, ciudades y sociedades barrocas o, sí, novo barrocas y es, por tanto, lógico que cualquier escritor que viva en ellas dé cuenta en su escritura de toda una serie de ideas propias de la era barroca que, aun habiendo sido modificadas en la actual, continúan siendo absolutamente predominantes en ellas.

Fijémonos, por ejemplo, en un componente básico de la realidad postmoderna como la fragmentariedad. Sí, en esencia, se diría que la descripción que realizan de los distintos espacios, tiempos y momentos de la realidad —en ocasiones, sin aparente cohesión— los escritores postmodernos y, en concreto, Mario Bellatin, tiene mucho más que ver con el “ethos” del

relato moderno que con el barroco, pero, en realidad, si lo contemplamos desde el punto de vista que estamos abordando, nos daremos cuenta de que, en esencia, es fruto de ese sentido y sentimiento caótico que comienza a predominar en Occidente tras el descubrimiento de América que desemboca en el “ethos” barroco.

El descubrimiento de la gigantesca naturaleza americana dobló, disgregó, desbordó y fragmentó la conciencia occidental hasta límites, hasta entonces, desconocidos, impensables, produciendo el exceso —por momentos “sobrenatural” y “monstruoso”— barroco y —vista la emigración masiva de europeos hacia el “nuevo” continente— provocó que se necesitasen nuevos medios de representación, símbolos y objetos que permitan visualizar y dar cuenta de lo que estaba sucediendo allí. Tanto es así



que un objeto como el espejo cobró una preeminencia absoluta —todavía persistente— en el campo del arte y la cultura occidentales dado que testimoniaba la ramificación “múltiple” de la conciencia occidental en América y de la americana en la occidental así como la relación, sí, especular que van a empezar a poseer ambos continentes; sobre todo, porque era el símbolo más eficaz para representar los destellos y reflejos cambiantes surgidos desde todos los lugares del laberinto rizomático en que comenzó a convertirse un mundo caótico que ya comenzaba a resultar imposible describir en su totalidad si no es a partir de sus múltiples reflejos y fragmentos cambiantes.

En todo caso, si, en primera instancia, el símbolo especular podía insistir en la solidez del “suelo pisado”, reafirmar la seguridad de la sociedad occidental afincada en Europa o América, finalmente, preludiaba inevitablemente sus cambios, mutaciones, transformaciones y ramificaciones (2). Y en la medida en que estas modificaciones y variaciones se fueron produciendo, el laberinto barroco —cuyos márgenes y pasadizos indagara Cervantes, con una lucidez asombrosa, en *El licenciado Vidriera*— explotó en una multitud de reflejos y símbolos cambiantes sin solidez ni visos de eternidad alguna entre los que ha debido buscarse y orientarse el artista mexicano —como es el caso de Mario Bellatin— para comenzar a cifrar las bases de su discurso estético.

En este sentido, es inevitable relacionar tanto la forma de narrar de Mario Bellatin —por más, repetimos, fría y mecánica que nos pueda parecer— así como sus relatos fragmentarios (3) y los recorridos y comportamientos aparentemente caóticos, absurdos y sin sentido de la mayoría de sus personajes con la consabida confusión producida en gran parte

de las más grandes urbes de América herencia de la época barroca. Como, de la misma forma, un aspecto esencial en la caracterización que Mario Bellatin realiza de sus personajes como son los constantes rituales —véase *Efecto invernadero* o *Salón de belleza*— que realizan incluso para ejecutar las acciones más simples no se pueden entender sin el consabido y recargado oropel de tradiciones que dejara en América, el país hispano durante su época de asentamiento y consolidación en este continente: el período barroco.

De hecho, me atrevería a decir que incluso la policlínica pero exacerbada descripción —llevada hasta sus últimos límites— que realiza Mario Bellatin de la anómala secta a la que dedicara *Poeta ciego* por más moderna y vanguardista que nos pueda parecer, resultaría difícil de que hubiera sido concebida tal y como la conocemos sin tener en cuenta la influencia que los tránsitos de la alambicada estética manierista y algunos de los más grotescos rasgos de la barroca legaron a todos los niveles en las sociedades americanas hasta forjarnos una idea de ellas y del mundo en general laberíntica o, utilizando la metáfora de Leibniz, plegada. Lo que se corresponde, por otra parte, perfectamente con la estructura argumental y formal del corpus literario de Mario Bellatin, teniendo en cuenta que, como nos indica Aurora Egido, según Delleuze, «el pliegue supondría un Barroco que inventa la obra o la operación ininita. Clausura y selección serían los dos principios que, a su juicio, caracterizarían las mónadas barrocas de Leibniz: un mundo entero encerrado en ellas y que no tiene vida fuera de él».

2. TEMAS BARROCOS EN LA LITERATURA DE BELLATIN

En todo caso, y por seguir citando ejemplos que ayuden a comprender mejor la tesis que estoy sosteniendo sobre la herencia barroca en la lúdica literatura de Bellatin, me centraré ahora en diversas temáticas que se consideran propias de esta estética y de qué manera y forma podemos encontrarla —aun aparentemente elididas u ocultas— en las novelas —o más bien, artefactos literarios— del escritor mexicano.

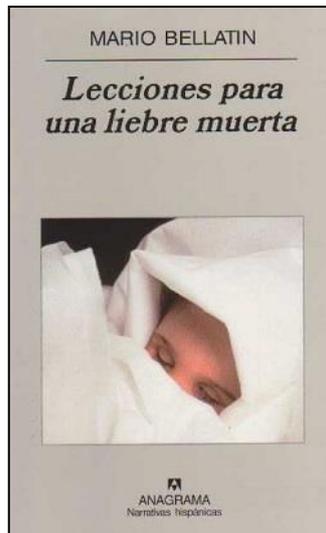
Por ejemplo, la noción de mundo al revés barroca es esencial a la totalidad de relatos de Bellatin. Nada en ellos se articula, en principio, de forma coherente. Y, desde luego, nadie es, finalmente, quien parece ser. Seguramente, porque, en muchos casos, Bellatin anula conscientemente la identidad de sus personajes retratados centrándose únicamente en la descripción de sus acciones para lograr una sensación de neutralidad en el relato acorde con la época post-industrial de la que se ocupa en sus novelas.

Sin embargo, esto no nos debe hacer olvidar algunos de los datos apuntados con anterioridad como que si en algún lugar las categorías sociales y psicológicas se disgregaron y confundieron fue en América durante la época barroca. Cualquier joven harapiento podía resurgir allí —gracias al consabido oro y al efecto del anonimato— como príncipe y cualquier noble devenir

villano o transformarse en una otra cosa diversa de la que era hasta entonces. Lo que, pienso, se puede percibir y observar sin ningún tipo de problemas en los libros de Bellatin por más que, es cierto, no de forma directa como en algunas de las más insignes comedias del Siglo de Oro español o las de Ruiz de Alarcón en México pero sí, de manera indirecta, teniendo en cuenta las evoluciones lógicas sufridas por esta temática a lo largo del tiempo.

Por ejemplo, en *Lecciones para una liebre muerta* aparecen todo tipo de personajes cuya identidad es dudosa incluso para ellos mismos así como otros personajes como es el caso de Margo Glantz cuyo referente real —la escritora mexicana autora del excelente *Las genealogías*— es invocado como mera excusa para profundizar aún más en las confusiones y los juegos infinitos entre ficción y realidad que establece Bellatin en esta novela. Una novela, por cierto, en la que aparecen, asimismo, personajes de otros libros de Bellatin —como los gemelos Kuhn de *Flores*— y se cita a diversos escritores como Sergio Pitol —famoso por los excelsos espejismos narrativos que construyera— contribuyendo a dotar a *Lecciones para una liebre muerta* de una imaginología semejante a la de un fresco urbano caótico, que, convendremos, —pueda parecer— es, en

inacabado y deslavazado por más moderna que nos esencia, barroca. En cualquier caso, indefinición genérica tan retóricos barrocos continuada —aunque, sí, en la forma en que esta cuestión —los obra tan compleja como parodia deconstructora de como de la función que es *El gran vidrio*. No ya



de este libro se conjuguen los discursos femeninos y masculinos referidos por dos personajes sino porque esta mezcla estalla finalmente en un maremágnum indiferenciado, caótico y, por así decirlo, travesti, andrógino e indeterminado que quiebra y cuestiona cualquier noción sobre la veracidad o falsedad de lo narrado que fue otro de los puntos de inflexión propiciados por el arte barroco (4).

En este sentido, —continuando con el razonamiento anterior— si consideramos que toda la postmodernidad en general cimentó la creación de obras de arte en base a la pérdida de crédito de las nociones de verdad y objetividad así como las relacionadas con la indeterminación de la realidad en la época barroca, es justo indicar que las novelas de Mario Bellatin son también un buen ejemplo de la actualización de estas conceptualizaciones. Ante todo, porque es muy difícil conceder un sentido —y tampoco, en verdad, es necesario— a obras como *La escuela del dolor humano de Sechuán*,

desde luego, esa propia en los juegos también se podría ver de manera sui generis— Bellatin utiliza y plantea cambios de roles— en esa excelsa —especie de toda autobiografía así referencial del lenguaje— porque en la tercera parte

Perros héroes, *Damas chinas* o *Bola negra*. Seguramente, porque son construcciones literarias en que lo narrado no importa tanto como las sugerencias que se pueden extraer de su lectura pero también porque huyen en todo momento de basarse en verdad alguna sin por ello ser narraciones estrictamente fantasiosas. Lo que conduce a realizar una lectura de ellas cimentadas en el placer que nos producen sin intentar comprender las motivaciones de sus personajes que nos importan en cuanto sus acciones y comportamientos nos refieren a un “sentido” cuyo componente máximo se encuentra en que no puede ni, seguramente, debe ser aprehendido.

De esta manera, además, los textos de Bellatin censuran, o al menos lo intentan, al discurso crítico que intenta ridiculizar en cuanto necesita de la objetividad para imponerse o acercarse a un discurso absolutamente subjetivo que únicamente tiene en cuenta su propio discurrir y coherencia interna para llegar a “ser”. Lo que consiguen deformando y transformando una realidad que, como en la era barroca, no puede ser comprendida en su totalidad, ya que lo único que es considerado “real” es el discurso, el lenguaje que, además, es también indeterminado. Y que, tal y como lo muestra Bellatin en sus libros, puede contar una cosa u otra sin importar de qué se ocupe, dado que lo verdaderamente importante es que pueda expresarse. Pues, según Isabel Román, en la reactualización que realizan los escritores del siglo XX de la estética barroca, «la actitud subyacente es puramente lúdica. (...) Las palabras se reclaman en función de los contextos en los que han venido apareciendo vinculados previamente. (...) No se trata del mantenimiento de un continuado tono de desenfado o jocosos, sino de recordar a cada trecho que no todo lo que se ofrece con las palabras se propone ser rigurosamente fiel a la realidad».

De la misma forma, visto lo visto, se comprenderá que tanto la duda y la incertidumbre —otros de los temas barrocos por excelencia— son esenciales tanto a la atmósfera como al comportamiento que siguen la mayoría de personajes de Bellatin que, en ningún caso, parecen saber o conocer bien por qué actúan como actúan. Y si lo saben, —como podría ser el caso del enigmático protagonista de *Perros héroes* o de la madre de César Moro en *Efecto invernadero*— es porque deben cumplir sus deseos más ocultos y lascivos —por ejemplo, una relación incestuosa— o por motivos que desconocemos —un extraño decreto divino, un mandamiento oculto— los lectores o la mayoría de los personajes que los rodean. Lo que provoca que, ante circunstancias y situaciones ya de por sí anómalas, el extrañamiento y el desconcierto se acrecienten y, a su vez, contribuye a provocar esa sensación de distanciamiento y vacío que con tanta pericia provocan las novelas de Bellatin desde la que el escritor mexicano reactualiza la temática barroca, la hace evolucionar hasta, finalmente, modificar, desde el filtro postmoderno, los componentes clásicos con los que estamos habituados a encontrárnosla. Para lo que se ayuda de un estilo que, aunque es claro, en ningún caso, es sencillo y que además se regodea buscando lo diferente y renunciando a lo simple, tal y como lo entendieron los escritores barrocos.

Por otro lado, también la desconfianza es un atributo temático esencial en las novelas de Bellatin. No solo por las relaciones sociales extremadamente frías, pautadas o inconexas que existen entre los personajes que las protagonizan sino, asimismo, debido a los virus o enfermedades desconocidas que asolan las sociedades imaginarias descritas por Bellatin en *Flores* o *Salón de belleza*.

De todas formas, la sensación que se puede extraer de la mayoría de las novelas del escritor mexicano es que la amenaza externa es simplemente una mera excusa o recurso para reflejar el mundo interior de los personajes que, en ningún momento, son capaces de expresarse con propiedad o escuchar con atención el discurso de uno de sus semejantes o, tal vez sería mejor decir, ajenos y distantes congéneres. Ni siquiera en situaciones límites como aquella a la que se enfrenta la protagonista de *Canon perpetuo* al internarse en la Casa donde podrá escuchar las voces de la infancia o la extranjera Anna al penetrar de la mano del pedagogo Boris en la secta de *Poeta ciego* o, dentro del ámbito familiar, como les ocurrirá a los protagonistas de *Perros héroes*, *Efecto invernadero* y *La mirada del pájaro transparente*. Lo que muestra, tal vez, que la estética de Bellatin ya no solo es que haya hecho evolucionar los temas barrocos sino que, en esencia, los ha desnudado formalmente y los ha extremado de tal forma que, en primera instancia, no parecen reconocibles. Aun más, si tenemos en cuenta que la desconfianza que reina en todos sus escritos no es extrapolable únicamente a los personajes sino al narrador que oculta y muestra los datos de la historia a su antojo (véase *La escuela del dolor humano de Sechuán*) y al propio escritor que no duda en presentarse como protagonista de sus obras sin por ello mostrar ni su yo ni sus acontecimientos vitales reales y al que ni siquiera hemos de creer absolutamente cuando nos habla en primera persona de su vida y obra como ocurre en *Underwood portátil. Modelo 1915* o en *Condición de las flores*.



Lo tuyo es puro teatro © Mario Bellatin

Pero, por si esto no fuera suficiente, la subversión que realiza de su propia vida y la de otros artistas como es el caso de Frida Kahlo en *Demerol. Sin fecha de caducidad* o Yukio Mishima en *Biografía ilustrada de Mishima*, donde se nos presentan a la pintora mexicana y al escritor japonés como responsables de lienzos y escritos que poseen el mismo nombre que algunas de las novelas de Bellatin, no solo acrecienta esta radical desconfianza en la realidad sino —y es aquí donde seguramente se encuentra el salto más grande producido entre lo barroco y los postmoderno— (5) en la ficción que, lejos de ser una representación de un mundo ordenado en sí mismo que se desea atrapar, se muestra —como, de alguna forma, apuntaba la obra cervantina que, como de todos es sabido, es uno de los primeros referentes de los frecuentes, habituales juegos metaliterarios desarrollados en la postmodernidad— tan o más deslavazada que lo real y muestra sin tapujos su carácter de artificio. A lo que también contribuye la apariencia inacabada y la tensión estética contradictoria e inestable de muchos de los relatos de Bellatin como *Los fantasmas del masajista*, la ya mencionada *El gran vidrio* o *El diario de la jornada de la mona y el paciente*. Narraciones en que la duda e incertidumbre de los lectores respecto a lo narrado se extiende a los personajes que deben interactuar con una realidad ante la que, se diría, se sienten desvalidos, puesto que apenas poseen certezas algunas para actuar de una u otra forma ante sus estímulos y condicionantes; lo que hace que se comporten en la mayoría de las ocasiones de una forma extrema, como si se encontraran absolutamente seguros o maniatados y absolutamente desorientados de aquello que deben hacer, en este caso, no para conseguir un fin u objeto determinado sino simplemente para desplazarse, cohabitar y relacionarse con una realidad, ya lo hemos dicho, confusa y caótica que, en última instancia, no entienden y en la que, de alguna forma, no encuentran —y ni siquiera pienso que exista esta mera posibilidad— su lugar.

Por ello es necesario, además, entender que en muchos casos la incertidumbre y desconfianza de los personajes de Bellatin no está provocada por su carácter y reacciones sino por lo indeterminado de las situaciones frente a las que se encuentran ante las que es difícil responder con una lógica habitual. Dado que influyen, de forma decisiva, en forjar el carácter variable, frágil, incierto y flotante que los determina y que hace que sea prácticamente imposible definirlos con exactitud. En esencia, probablemente, porque todos ellos como la sociedad de la que forman parte —tal como se entendía que sucedía en la época barroca— son incapaces de diferenciar los límites existentes entre el bien y el mal y viven en el estrecho margen que separa y aún a ambos conceptos: la ambigüedad. Incluso, sí, el peluquero de *Salón de belleza*, quien, por más que haga de su peluquería un moridero donde cuidar a los malheridos por una extraña enfermedad, no deja de poseer rasgos excéntricos y atípicos y se diría que realiza su acción humanitaria más motivado por algún oscuro designio o por regodearse, contemplar, conocer y comprender, en esencia, la naturaleza de la muerte —muy similar a la de la

belleza— que por algún componente de tipo social. Lo que, a la vez, nos hace penetrar en la visión —en verdad, muy cercana o heredera de la que poseían los escritores barrocos— de nuestras sociedades modernas que posee Bellatín; por más que ésta se encuentre atenuada por un lúcido y sano componente irónico muy acusado sin el cual sería imposible o, más bien, indeseable habitar ese lugar implacable, cruel y ajeno, en gran parte, a toda moral, que es el mundo, para el escritor mexicano.

Por otra parte, me parece también que mucho de la tipología simbólica o no de los personajes construidos por Bellatín, tiene más de un punto común con la barroca. No es inusual sino todo lo contrario encontrarnos en las obras del escritor mexicano todo tipo de personajes contrahechos, tullidos, anti-héroes éticos y, en parte, estéticos que realizan, en la mayoría de los casos, actos disparatados, desconcertantes o alocados. El homosexual que protagoniza *Salón de belleza* se diría que únicamente se siente relajado y completo cuando observa las peceras que hay en su departamento y que decoran su peluquería. El poeta César Moro en *Efecto invernadero* se siente tanto más atraído por los rituales que debe realizar para efectuar un tránsito efectivo entre la vida y la muerte que por las personas que lo rodean o sus propias capacidades creativas. En *El gran vidrio*, el primer personaje retratado es utilizado por su madre de forma perversa debido a una malformación genital que no parece, por último, disgustarle. En *Flores* o en *Lecciones para una liebre muerta*, nos encontramos con una auténtica caterva de personajes trasnochados: bebés malformados, gemelos excéntricos, escritores y traductores excéntricos perdidos en sí mismos, científicos enfermizos, misteriosos sufíes, hombres mancos, etc. En *Perros héroes*, un enigmático hombre condenado a caminar en una silla de ruedas y que parece confiar más en los canes con los que convive que en su propia familia, posee un ave de cetretería que contempla una y otra vez al que, sin motivo aparente, decide sacrificar. En *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, el escritor japonés del que se nos narran sus peripecias biográficas posee una nariz inmensa. En *La escuela del dolor humano de Sechuán*, se hacen referencias a antiguas dinastías chinas, a las habilidades que poseían los integrantes de un conjunto de voleibol llamado Los Democráticos, cuyos integrantes no poseen dedos en su mano derecha y a un pueblo que hace culto de los cadáveres a los que embalsaman y prestan más atenciones prácticamente que a los seres humanos. *Poeta ciego* está repleto de personajes inclasificables como el Pedagogo Boris o la Profesora Virginia, cuyo comportamiento, por más pautado por las reglas de la secta a la que pertenecen pueda parecer, es todo lo excéntrico e inclasificable que se pueda pensar; y se encuentra regido por una especie de libros santos como *El cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*. En *La jornada de la mona y el paciente*, un psicólogo decide curar a su paciente en su propia casa del trauma que ha sufrido tras habersele escapado una mona que había comprado



ilegalmente como mascota. Y en *Jacobo el mutante*, el protagonista, Jacobo Pilniak, de una novela imaginaria, *La frontera*, del escritor alemán Joseph Roth tras realizar un baño espiritual en un río se transforma en una mujer llamada Rosa Plinianson y consagra su vida a salvaguardar al pueblo judío de una plaga de dimensiones bíblicas: la proliferación de academias de baile.

La estética de Bellatin, por tanto, parece complacerse perfilando y describiendo los confines de lo extraño, alógeno y raro. Adentrándose en los territorios de la locura sin por ello escarbar profundamente en ella a no ser por los trazos de una escritura que, perversamente y, en ocasiones, complacientemente, se regodea describiendo las malformaciones psíquicas y fisiológicas de unas sociedades prácticamente inhumanas que, paradójicamente, se muestran más creíbles y dignas de aprecio y respeto cuanto más muestran sus rasgos disonantes, enfermos, maltrechos, sus tipologías absurdas o truculentas y las razones de su, por así decirlo, sinrazón.

Por ello, el barroco de Bellatin no es solamente un decir supradecorado, es algo más que una manera complicada de decir las cosas y no necesita de los componentes externos de este estilo para lograr sus mismos efectos. Sino que se trata más bien de una forma de percibir el mundo y, en concreto, la América profunda de manera intuitiva, casi visceral hasta reflejar una cosmovisión muy personal de esta sociedad que se destaca, bien es justo decirlo, por la efectividad, sobriedad, estoicismo y naturalidad con la que lucha contra sus complejos, conflictos, problemas y enfermedades. Lo que, efectivamente, emparenta a Mario Bellatin con artistas como Francis Bacon, David Lynch o David Cronenberg pero también con los grandes escépticos, —Quevedo, Gracián o el anónimo escritor de *El Lazarillo*— de la época barroca. Pues, como lo hemos dicho anteriormente, si bien la estética de Bellatin tiene un carácter instantáneo, momentáneo en cuanto el ritmo de su escritura recoge y describe el aliento del tiempo presente, esto no es obstáculo para que, a través de ella, se transparente el poso que los distintos siglos y movimientos históricos han ido depositando en nuestra época actual para que, finalmente, sea de la manera en que la conocemos.

Por otra parte, parece, a su vez, importante indicar que otro rasgo que emparenta —aun de manera indirecta— la escritura de Bellatin con la estética barroca, no es sino la construcción de biografías de escritores inexistentes como la que realiza del escritor japonés Shigi Nagoaka en la ya mencionada *Shigi Nagoaka: una nariz de ficción* o, asimismo, la construcción de toda una obra imaginaria, *El jardín de la señora Murakami*, que es presentada como si se tratara



de una traducción realizada por un erudito e incisivo conocedor de la cultura japonesa. No, obviamente, porque esto fuera un recurso excesivamente utilizado en el barroco puesto que su origen habría que cifrarlo en la reacción contra la racionalidad cartesiana promovida por Marcel Schowb en su *Vidas imaginarias* y continuada más tarde por Jorge Luis Borges en *Historia universal de la infamia* y Giovanni Papini en *Gog* o *El libro negro* —por más que el famoso libro de Vasari, *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos* pueda considerarse su primer epígono o, siglos atrás, *Sobre la vida de Julio Agrícola* de Tácito— sino en cuanto pone de relieve el triunfo de lo ficticio sobre lo real. E incide en que consideremos tanto a lo literario como a lo real como meros artificios, simulacros de sí mismos cuya razón de ser se encuentra en el ardid y engaño autoconsciente o no que sería, por tanto, un atributo básico ya no solo de la obra artística sino de todo lo humano en general. Lo que nos lleva, a su vez, a mencionar otra de las características fundamentales de gran parte de las novelas de Bellatin que, a su vez, las relaciona con el barroco y, por supuesto, el surrealismo además de acrecentar aún más —y, sobre todo, explicar— el porqué de su carácter alógeno así como su estructura, por momentos, descompuesta, atípica por la que parecen flotar como si se tratara de espíritus en trance la mayoría de sus personajes: su onirismo.

Efectivamente, buena parte de los libros de Bellatin parecen ser sueños de sus protagonistas o el narrador que no supiera cómo deshacerse de las obsesivas imágenes que vienen a su mente al despertar si no es plasmándolas sobre el papel. Muchas de las imágenes y pasajes de *La escuela del dolor humano de Sechuán* parecen haber sido escritas en medio del trance onírico que serviría como recurso fácil también, en muchos casos, como en *El gran vidrio*, para explicar el porqué de la estructura formal y argumental de las novelas de Bellatin por más que su esencia profunda y la lógica de su mecanismo interno, tampoco requiera de ello para que sean disfrutadas o comprendidas; además de que sería caer en el lugar común o en una complaciente reflexión, analizar —lo cual, de todas maneras, por supuesto, es posible— relatos como *Salón de belleza*, *Bola negra*, *Biografía ilustrada de Mishima* o *Los fantasmas del masajista* así como determinados fragmentos de *Efecto invernadero* o *Jacobo el mutante* como si fueran la transcripción de un sueño o pesadilla.

En todo caso, aunque sea a través de un estilo de matices expresionistas que se alimenta de las experimentaciones surrealistas y posee además un sano y reconfortante espíritu lúdico que poco tiene que ver con el de Quevedo, la mayoría de las narraciones de Bellatin se consolidan, enraízan en el misterio y despliegan su arsenal de recursos metafóricos insólitos respondiendo a la máxima y apotegma barroca que indica que, sí, la vida es sueño. Y, desde luego, una obra como *Canon perpetuo* posee un cariz mucho más interesante, a mi entender, si consideramos que el recorrido de su protagonista por las calles de esa especie de evanescente ciudad donde vive, las atípicas conversaciones con sus semejantes así como su experiencia en la Casa donde se pueden escuchar las voces de la infancia son un sueño que sirve como metáfora de esa

especie de purgatorio o limbo en el que transcurre nuestra vida en el mundo moderno; mucho más, pienso, que si la consideramos, tal y como se ha entendido, como una obra crítica o de denuncia contra el comportamiento del poder en determinadas sociedades dictatoriales de América Latina. Reflexión que, por otra parte, podría extenderse a *Perros héroes* que si ya de por sí, — considerándola una narración con personajes reales— es una obra cuya sugestividad es máxima, si la consideramos una narración onírica toma un cariz incluso más atractivo de tal forma que permitiría escrutar muchos de los inquietantes comportamientos de sus protagonistas, así como de gran parte de sus símbolos, desde una dimensión espiritual que permitiría entroncarla con algunas de las más clásicas obras de la tradición occidental. Lo que, por otra parte, es habitual en el conjunto del corpus literario de Bellatin, que no duda en utilizar algunas de las más sangrantes metáforas de *La Biblia*, *El Corán*, las doctrinas sufíes y zen, y se nutre de gran parte de los argumentos de la tragedia griega, la literatura oriental y medieval para describir, como estamos sosteniendo, a partir de los recursos irreverentes, ácidos y perversos en ocasiones, muy cercanos a lo *kitsch*, postmodernos, ese caótico maremágnum que es el mundo actual cuya esencia, como hemos visto, no se encuentra tan lejana sino, muy al contrario, es bastante parecida y semejante a la del barroco.

3. CONCLUSIONES

Finalizando ya, hemos de señalar que, efectivamente, puede que nuestro estudio deje muchos puntos sin perfilar —lo cual, en cierto modo, es natural si se trata de acercarse a lo barroco— que sería necesario explicitar con mayor cautela y tiempo pero, confío, pueda servir como marco introductorio para quien desee introducirse en la inquietante literatura de Mario Bellatin y, sobre todo, que siga abriendo caminos para estudiar la cuestión barroca que lejos de haber perdido vigencia con el paso del tiempo, se diría que la ha ido ganando. La sociedad postmoderna y muchos de sus valores son, en parte, herederos de la época barroca o, al menos, de muchos de sus logros. No ser conscientes de este hecho supone, por tanto, un error de bulto que contribuye al consabido fin de la historia. Concepto del que se ha aprovechado, con soberana inteligencia, Mario Bellatin para que observemos su atípico corpus literario como único, original y, aparentemente, surgido de la nada. Cuando, como hemos comprobado, no es así. Muy al contrario, se diría que sus libros son atípicos, sugestivos y malos en cuanto —al



contrario que los escritores barrocos— ha quitado toda capa o barniz sobrante de lenguaje hasta dejarlo al mínimo para seguir investigando y ocupándose de los mismos temas —el pesimismo, el vacío, el descontrol y el sinsentido— en los que se adentraron siglos antes Quevedo, Velázquez, Gracián, Zurbarán, Rubens, Calderón de la Barca y tantos otros escritores y artistas de la era barroca, que tal y como la vislumbrasen Walter Benjamin o Gilles Deleuze “ha pasado a ser símbolo de” los “tiempos modernos” y, más en concreto, postmodernos.

() En este sentido, parece importante destacar para nuestros intereses aquello que apuntaba Luciano Anceschi en su *La idea del Barroco*. Según Anceschi, «se ha querido dar validez a una tesis extrema y sugestiva, que pretende extender la noción de *barroco* a un valor idealmente universal de tal modo que con él se sustituya la noción de *romanticismo* en su perpetua antítesis al *clasicismo*». (Anceschi, Tecnos: 23)

(2) Efectivamente, se diría que el espejo deviene central como símbolo estético occidental durante el Barroco hasta nuestros días como consecuencia del descubrimiento de América. Pero esta nueva visión de la realidad que lo “americano” impone a Occidente dota, a su vez, de un sentido “claro” y otro “difuso” al símbolo especular que sería necesario aclarar. El sentido “claro” se hallaría en la necesidad que cumplen los espejos —en un mundo que había cambiado completamente su cosmovisión de sí mismo— de reafirmar a las personas que contemplaban sus reflejos en ellos que, en esencia, continuaban siendo iguales a como se concebían. Pero el “difuso” que contiene el sentido “claro” implícito negaría estas primeras consideraciones. En primer lugar, porque el espejo, según Jakob Perelman, no recrea exactamente la realidad. Es más, pre-anuncia el símbolo del doble: «si usted cree que cuando se mira al espejo se ve a sí mismo, se equivoca. La cara, el cuerpo y el vestido de la mayoría de las personas, no son simétricos (a pesar de que generalmente no nos damos cuenta de ello). El lado derecho no es completamente igual al izquierdo. En el espejo, todas las peculiaridades de la mitad derecha, pasan a la izquierda, y al contrario, de tal forma, que la figura que aparece ante nosotros produce con frecuencia una impresión totalmente diferente a la nuestra». (Perelman, 1988: 125). Y en segundo lugar, porque el espejo no refleja únicamente, —aun con asimetrías constantes—, la imagen de la persona que se presenta ante él. El espejo representa, asimismo, su temporalidad limitada y su fugacidad. Y, por tanto, sería un símbolo de lo cambiante y, en muchos casos, de lo “degradado” en cuanto la vejez, las heridas de una batalla o los signos de una enfermedad, no podrían ser omitidos delante de él. Muy al contrario, resaltarían frente a su presencia.

(3) De hecho, Walter Benjamin vio en el Barroco los inicios de la modernidad pues, entre otros aspectos coincidentes entre ambos periodos, destacaba la concepción fragmentaria del mundo y la realidad.

(4) De todas formas, es necesario precisar como indica Gérard Genette que aunque el travestismo pueda ser considerado barroco dado que surge entre 1633 y 1648 y forma parte desde entonces de las fuentes inagotables de la escritura hipertextual, «no es más que una de las posibles investidas del espíritu burlesco (...) cuyo principio es indefinidamente renovable en cualquier época con sólo un esfuerzo de puesta al día». (Genette, 1989: 75)

(5) Según Kryszinski, en una definición muy válida para entender las características de los metarelatos construidos por Bellatín, la metaficción «designa sobre todo la tematización del acto de escritura, una intertextualidad más paródica y lúdica que verdaderamente problemática». Se trata de la manipulación de modelos repetitivos de narración y de lo que Linda Hutcheon ha definido como “relato narcisista”. (Kryszinski, 1998:28)

Mario Bellatin: la literatura travesti

HERMINIO GARCÍA CABALLERO

Tengo la sensación de que el lector nunca sabe lo que está leyendo exactamente.

Mario Bellatin
Underwood portátil. Modelo 1915

INTRODUCCIÓN

Todos los conocedores de la literatura de Mario Bellatin saben tanto de la ambigüedad que caracteriza los comportamientos de sus personajes como la de los propios textos en que estos aparecen. No cabe duda al menos de ello al visitar y analizar con detenimiento los extraños sortilegios y rituales mortales desarrollados por ese trasunto del poeta peruano César Moro, Antonio, que protagoniza *Efecto invernadero* (1992), los incontinentes pensamientos y actuaciones de los protagonistas de *Lecciones para una liebre muerta* (2005) y *Flores* (2000); o, por otro lado, al adentrarnos en estructuras tan complejas y repletas de todo tipo de sorprendentes sortilegios y ardidés narrativos como las de *El gran vidrio* (2007), *Demerol. Sin Fecha de caducidad* (2008) o *Biografía ilustrada de Mishima* (2009).



Mujer en el sótano © Mario Bellatin

En este sentido, desde luego, se podría decir que la mayoría de los libros del escritor mexicano son una especie de máquinas construidas para propagar incertidumbres, crear paradojas y generar dudas. Porque en la medida en que siempre traicionan sus propias expectativas narrativas, creativas, logran alcanzar a representar una especie de no-lugar sin significado concreto ni argumento alguno previo a toda concepción artística permitiendo, por tanto, que se puedan levantar las más radicales conjeturas e hipótesis sobre ellos. Entre otras, aquella sobre la que postulo mis reflexiones en este análisis donde defenderé que la literatura de Bellatin es, en esencia, travesti o participa de gran parte de los atributos de este rol o categoría sexual que, de manera ontológica, afecta —conscientemente o no— a una gran parte de los órdenes sociales contemporáneos. Sobre todo —me parece a mí— por el hecho de que sus libros o, más bien, artefactos artísticos no emiten ni dictan leyes ni tampoco las aceptan sino que más bien se sitúan más allá de ellas; y porque, al mismo tiempo, todos ellos caminan como si de un confuso y alborotado cuerpo sexual se tratara confundiendo y fusionándose entre sí y alternando todo tipo de roles hasta configurar un espacio literario que es —a semejanza del cuerpo travesti— último receptor y primer emisor —y viceversa— de los propios conceptos e ideas que origina o se construyen a partir de él. Un espacio anónimo absolutamente subjetivo, semejante a un «jardín público», que «todos y cada uno» de quienes lo visitan tienen «la responsabilidad de mantener en perfectas condiciones» y que, asimismo, únicamente tiene en cuenta su propio discurrir y coherencia interna para llegar a «ser». Lo que consigue, de una u otra manera, deformando, transformando y travestiendo una realidad que ya no puede ser comprendida en su totalidad una

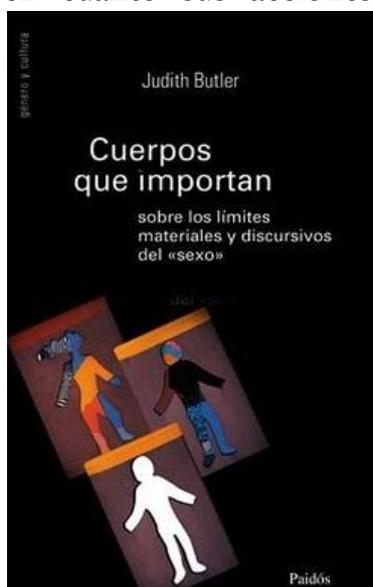
vez que lo único que es considerado «real» es el discurso, el lenguaje que la nombra; el cual, en todo caso, es, asimismo, puesto en duda pues se entiende que básicamente también es indeterminado.

1. BELLATIN: UN BARROCO CONTEMPORÁNEO. PARODIA BURLESCA Y TRAVESTISMO.

En cualquier caso, me gustaría precisar en primer lugar un hecho que condiciona mi visión de la obra de Mario Bellatin como es su condición barroca. Es desde este prisma estudiado ya anteriormente por Óscar Martínez Caballero —su extracción barroca— que se pueden llegar a comprender muchos de los referentes tanto textuales como estructurales o temáticos utilizados en sus libros. Y, entre ellos, su dimensión travesti que es un término que, según Gérard Genette, comienza a ser utilizado dentro del arte entre los años 1633 y 1648 por más que el teórico francés advierte que «no es más que una de las posibles investiduras del espíritu burlesco (...) cuyo principio es indefinidamente renovable en cualquier época con sólo un esfuerzo de puesta al día».

Afirmación que, por otra parte, nos lleva a entroncar lo travesti con lo carnavalesco y, consiguientemente, con la parodia, lo frugal y lo dionisiaco y explicaría, en principio, algunas de las raíces en las que podemos escarbar para profundizar en algunos de los porqués de la enigmática y, por momentos, corrosiva obra de Bellatin. Una obra a la que —como la figura del travesti— es muy difícil conceder un sentido específico o total —y dudo incluso que sea necesario—. Seguramente, porque se encuentra formada por toda una serie de construcciones literarias en que lo narrado no importa tanto como las sugerencias que se puedan extraer de su lectura. Lo que conduce a realizar una interpretación de ellas cimentadas en las sensaciones que nos producen sin intentar comprender las motivaciones de sus personajes que no habrían de importarnos demasiado en cuanto sus acciones y comportamientos nos refieren a un “sentido” encuentra en que no debe ser aprehendido demostrar el escritor Congreso de dobles de en París—.

Desde luego, es lo caótico y el desorden barroco que podemos incierto de muchos de literatura como los que *para una liebre muerta*; desde el sentido de lo



cuya cualidad máxima se puede ni, seguramente, —como ya intentara mexicano en el célebre artistas que organizara

partiendo del sentido de consustanciales a lo comprender el recorrido los personajes de su protagonizan *Lecciones* pero, sobre todo, es paródico y lo burlesco

asentados durante la época barroca que se entienden los constantes retruécanos y giros que ha realizado su literatura y han conducido al escritor mexicano a practicar remedos en algunos casos kitsch de géneros diferentes como, por ejemplo, la biografía y la autobiografía imaginarias en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), *Biografía ilustrada de Mishima* o *El gran vidrio*, la novela psicoanalítica en *Damas chinas* (1995) o *La jornada de la mona y el paciente* (2006), la novela social en *Canon perpetuo* (1993) o el discurso teórico-crítico en *Jacobo el mutante* (2002) y los relatos de ciencia ficción apocalíptica en *Flores*.

Efectivamente, sin la tendencia burlesca barroca, no se comprendería uno de los objetivos implícitos más estimulantes de la estética de Bellatin como es su franca intención de construir una literatura capaz de abrir innumerables puntos de fuga en su constitución y desarrollo hasta el punto de no diferenciarse demasiado de las fotografías, fotomontajes pictóricos o videgrabaciones que inundan los museos en las sociedades modernas. Sobre todo, si tenemos en cuenta que es a partir de lo carnavalesco que su corpus literario no posee reparos ni obstáculos para expandir sus gráficas hacia otros campos artísticos —la fotografía en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* o *Perros héroes* (2003), el teatro en *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2003), el documental biográfico en *Underwood portátil. Modelo 1915* (2005) y el cómic o la novela japonesa en *El jardín de la señora Murakami* (2000)— con intención no únicamente de, por momentos, suplantarlos sino, preferentemente, de transformarlos sin temor a modificar lúdicamente algunas de sus propiedades o ridiculizar algunos de sus más estereotipados atributos.

Lo que, al fin y al cabo, es un claro ejemplo de la manera en que la literatura de Bellatin puede ser considerada travesti en cuanto no se siente cómoda totalmente dentro de los límites impuestos por su cuerpo (literario) y busca identificarse o atribuirse —de forma artificial o natural— los rasgos de otro género —cinematográfico, pictórico, fotográfico no importa— distinto al suyo primario que también se ve alterado en algunas de sus partes esenciales.

2. ANDROGINIA VS. TRAVESTISMO.

Me parece, por otra parte, necesario —antes de proseguir ahondando en las características travestis de la literatura de Bellatin— indagar —aun levemente— en las razones de por qué no seríamos justos con su literatura si la calificáramos de andrógina cuando, verdaderamente, podría pensarse esto de ella una vez que, al fin y al cabo, se asemeja en mucho a una especie de ser «plural» que, desde su propia individualidad, tiende a unificar los polos más diversos de los géneros literarios y artísticos.



Y para ello es esencial volver a incidir en la utilización de lo burlesco y el uso y abuso de lo degradado y degradante por parte de Mario Bellatin. Pues es, desde su atracción por lo grotesco y lo perverso, que se entiende por qué rehuye de la androginia. Lo que comprenderemos si tenemos en cuenta que «lo andrógino» —ya sea como símbolo, figura o concepto— supone una idealización de carácter clásico del ser humano original. Y «lo travesti» no supone tanto la superación del estado andrógino sino la corroboración de la imposibilidad de acceder a él naturalmente. Imposibilidad que, en el caso de la literatura de Bellatin —incapacitada para dejar de ser literatura o narrar— se convierte en una evidencia a través de la que intenta lúdicamente pervertir o subvertir las limitaciones propias de todo objeto humano al tiempo que se ríe cínica, perversa y gozosamente de este fracaso.

Desde este punto de vista, por tanto, los textos de Bellatin por más que encuentren puntos de interconexión con algunos de Jean Genet o Lezama Lima que habrían redefinido la sexualidad del *cuerpo literario* y podrían englobarse dentro de los continentes estéticos de la teoría *queer* conceptualizada por Judith Butler en *El género en disputa* y *Cuerpos que importan* o Julia Kristeva en su ya clásico *Poderes de la perversión*, ahondarían en la profusión de un espacio literario con visas de novedad que lentamente se va dibujando en el horizonte. Sí. Bien es cierto que, efectivamente, tanto el narrador de *Salón de belleza* como el o la de *El gran vidrio* y el travesti filósofo que aparece en *Lecciones sobre una liebre muerta* o *La escuela del dolor humano de Sechuán* son, en parte, asimilables a aquel fronterizo personaje construido por Genet, Divina, —según Edmun White, seguramente la primera drag-queen de la literatura francesa— en *Santa María de los Flores*. Pero ya hay muchos y necesarios matices que separan a los personajes del escritor francés de los del escritor mexicano que no podemos obviar.

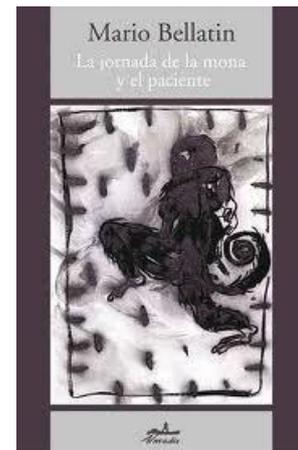
Efectivamente, Divina se situaba en un terreno indefinido a partir del que jugaba con el género y en el que se sabía objeto tanto de burlas y ataques como de una secreta fascinación por parte de los que dicen despreciarla. Y su carácter autoparódico, por tanto, sería en parte similar al realizado por las ralas novelas de Mario Bellatin una vez que las obras del escritor mexicano establecerían una especie de baile sexual entre diversos órdenes categoriales semejante a los que realizaba Divina con los hombres y mujeres de los que era objeto de deseo.

Sin embargo, en la obra de Bellatin no existe ya la pretensión de epatar o de luchar contra algún orden rígido social ni esa voluntad metafísica de rebeldía y resistencia presente en la de Genet. Su estética es más bien un dejarse ir, un complacerse en los atributos externos con las que ha sido forjada hasta tal punto que la mayoría de sus personajes están contruidos como una especie de artificios que no pretenden cuestionar ni significar nada más allá de

sí mismos; son una especie de arquetipos volubles contruidos para amoldarse a las necesidades de la narración y a partir de su mudez y carácter indefinido que los hace, por momentos, tener comportamientos infantiles, llegar a imponer su existencia al lector. Un lector al que se le solicita —retomamos aquí las nociones de «lector hembra» formuladas por Julio Cortázar— ser tanto “macho” como “hembra” o lo que es lo mismo, travesti —activo y pasivo a la vez— para ser capaz de recibir y re-crear o re-construir el texto ya dado y aportar un significado —si esto fuera necesario— a su aparente neutralidad que, en ningún caso, —o esto sólo en un nivel muy leve— denuncia ningún tipo de injusticia.

Seguramente, por otra parte, algo parecido sea lo que separe a los textos de Bellatin de otros más clásicos como el *Orlando* de Virginia Woolf o aquellos otros barrocos pertenecientes a Tirso de Molina, Calderón de la Barca o Miguel de Cervantes en que los hombres no dudaban en vestirse de mujeres o viceversa para conseguir sus objetivos.

Probablemente, sí, podemos estar de acuerdo en que los libros de Bellatin como los personajes de aquellos textos realizarían un acto similar —vestirse de crítica literaria, traducción, obra teatral o biografía— para sellar su pacto de amor con lo “literario” y, finalmente, ser arte. Pero hay algunos factores que los diferencian como el desprecio final —no exento de sana ironía— que parecen proferir a los objetivos que con tanto esfuerzo por parte de su hacedor han debido conseguir para llegar a ser valorados estéticamente. Un desprecio que no puede ser entendido literalmente o ni tan siquiera como una muestra de rebeldía epatante sino más bien como la consecuencia lógica de saberse parte y fondo de un cuerpo literario artificial que huye de todo atisbo de romanticismo o sentimentalismo para forjarse como tal; que intenta funcionar como una máquina con todo tipo de implantes y prótesis artificiales no con intención de alcanzar una posible totalidad sino más bien de mostrar su capacidad —como el travesti— de serlo todo y ocupar los más distintos roles y, de esta manera, seguir experimentando las posibilidades inéditas e infinitas de, en este caso, el cuerpo literario.





Travestis brasileiros © Milo

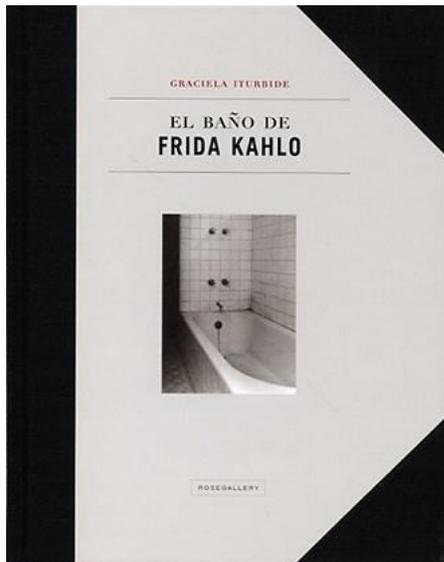
3. LITERATURA TRAVESTI. SUPLANTACIÓN Y SIMULACRO.

Por lo tanto, como se puede verificar a partir de las afirmaciones previas, una característica esencial para comprender los textos de Bellatin radica en tomar conciencia de su capacidad camaleónica y de simulación. En la estética del escritor mexicano, el texto literario continúa siendo texto literario pero también consigue simular que puede llegar a ser un “otro” cuerpo artístico o participar de sus atributos. Con lo que es a partir de este condicionante —su voluntad de simulación y su capacidad de suplantación que sólo existía de forma muy soterrada en el barroco— que los libros del escritor mexicano podrían ser considerados simulacros y sí, en esencia, travestis dado que —incluso argumentalmente— siempre muestran un objeto, una historia o “cuerpo” y vestidura que no poseen o se les ha adherido de forma artificial. Y es solo de esta manera, empero, que encuentran su real satisfacción, gozo y plena realización en cuanto entenderse, verse o concebirse como un mero texto literario —por más que su castigo e implacable limitación pero también su amplio desafío y reto radican en superarse y construirse a partir de esta delimitación— supondría una disminución o reducción de sus verdaderas propiedades y potencialidades que solo a partir de la forma travesti se comienzan a atisbar e intuir.

Al fin y al cabo, como subrayara Magnus Hirschfeld en su ya canónica definición, la palabra travesti procede del latín *trans*, «cruzar» o «sobrepasar», y *vestire*, «vestir» y esto es una característica esencial de la literatura de Bellatin que no duda en disfrazarse con distintos atributos pertenecientes a otros ámbitos para sobrepasar o cruzar sus propios límites enfrentando a la literatura con su propio vacío, muerte así como con su posibilidad de

desaparición; y, sobre todo, su necesidad de cambiar y mutar en una u otra forma para que su final no se produzca. Lo cual efectúa al quebrar y cuestionar cualquier noción sobre la veracidad o falsedad de lo narrado y, por consiguiente, generar una confusión muy útil para dinamitar los mecanismos rígidos y racionales así como los consabidos tópicos que cercan a la literatura y no le permiten desarrollarse hasta sus últimas consecuencias.

Indicará muy ajustadamente Diana Palaversich: «la ausencia de todo lazo afectivo entre los personajes (...) son elementos que resaltan el hecho de que los textos que leemos no son reflejo o imitación del mundo real sino una construcción artificial, un simulacro».



La literatura travesti, por consiguiente, genera continuamente preguntas, construye paradojas y reúne metáforas aparentemente antitéticas al mismo compás en que produce incógnitas irresolubles y ofrece soluciones a sus propuestas aparentemente inconcebibles. No está hecha tanto para perdurar como para asombrar por más que su mayor o menor longevidad dependen de su capacidad de alterar la conciencia del lector y provocar su sorpresa e interés por más efímero que pueda ser.

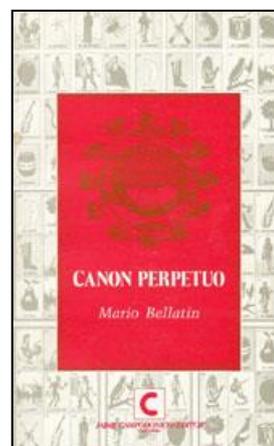
Su intención es, en definitiva, la de transformar o modificar los paradigmas sociales poniendo el énfasis más en lo accesorio que en lo trascendental. Por lo que le interesa más distraer que adoctrinar, retratar las periferias que los centros, flexibilizar los límites que profundizar en ellos, ser observado que observar, los clarososcuros que lo nocturno o lo diurno, los síntomas que los remedios o confundir y alterar que clarificar y aclarar. Además de que intenta rehuir toda afirmación categórica que se realice de ella atrapando al lector por medio de continuos retruécanos, ardidés y argucias que no le permiten observar al objeto estudiado con la lucidez y claridad necesarias una vez que considera que «toda identidad es un simulacro, es decir, una performance constituida por discursos y ademanes aprendidos y repetidos ad infinitum».

Un ejemplo de lo enunciado anteriormente son, sin ir más lejos, los constantes juegos intertextuales —que van un poco más allá de la estética postmoderna— que realiza Mario Bellatin con Frida Kahlo en *Demerol. Sin fecha de caducidad* no sólo situándola en espacios y lugares jamás visitados por la pintora mexicana sino apuntalándola como la autora de una serie de cuadros cuyo nombre es el mismo de varios de los libros del escritor mexicano. O el haber levantado toda una narración que se hace llamar biográfica sobre el fantasma lógicamente muerto de Mishima, quien deambula ahora sin cabeza y encuentra que, gracias a su estado decapitado, su literatura cobra otro sentido

mucho más coherente y amplio que el había mostrado cuando estaba vivo. También, por supuesto, las fotografías sin relación aparente —o con una más bien circunstancial— alguna más allá del pie de página textual con lo narrado que ubica en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* o en *Perros héroes* y la recientemente citada *Biografía ilustrada de Mishima* donde, como indica Diana Palaversich, «la imagen se presenta no como una prueba por excelencia de la referencialidad y la (re) producción del significado, sino como un sitio en el cual lo real está siempre ausente». O, igualmente, las instrucciones —especie de acotaciones teatrales— que principian cada uno de los textos que componen *La escuela del dolor humano de Sechuán* así como los nombres de las distintas flores que marcan la división en capítulos de *Flores* o *Condición de las flores*. Y, ¿cómo no?, los constantes vericuetos y curvas en que se bifurcan de forma, por momentos, opresiva o manierista narraciones como *El jardín de la señora Murakami* o *Canon perpetuo* en las que, se diría, tienen mayor importancia los adornos y circunstancias que rodean a la trama central que esta misma que, en esencia, podría considerarse una especie de excusa para que el libro floreciera y, deambulando, realizara su destino. Un destino inexacto y que no se encuentra pautado, que es tan impredecible como su curso y suele terminar aparentemente *in media res* como demostrando que la esencia de la literatura de Bellatin —y por ende la travesti— es —por más elaborada que se encuentre— lo inacabado, lo curvado y lo indefinido aunque a esto llegue a partir de unas pautas muy precisas, elaboradas o minimalistas y, en algún caso, sí, también sobrecargadas.

A su vez, los libros de Bellatin —como los travestis— se enfrentan al dominio paterno —en cuanto sienten la necesidad de acabar con la noción de autor— y se complacen jugando con todo tipo de estereotipos femeninos o ambiguos para confundir al lector y proponerle un mundo donde únicamente reinan las palabras. E, igualmente, del mismo modo que los travestis, no necesitan dar cuenta de una historia ni poseer una biografía coherente puesto que son y se identifican únicamente, en esencia, con su propia creación y cuerpo actuales; es decir, con las palabras que forman parte de su naturaleza transmutada y que se imponen a cualquier consideración histórica o tradicional.

De esta forma, las novelas de Bellatin así como los personajes que las recorren construyen y delimitan su identidad no tanto en pasado o en futuro —o al menos estos dos tiempos apenas tienen importancia por más que se usen en estos libros— como en presente. Porque es en el presente donde se forja y se actualiza lo travesti que, inevitablemente, siempre está en movimiento y no puede detenerse a riesgo de desaparecer o perder su capacidad de ser único y original, originalidad en la cual radica —como en su posibilidad de sorprender— gran parte de su esencia. Una esencia que, como no podía ser menos, en el



caso de las creaciones de Bellatin roza por momentos lo ridículo.

Se nos indica en *La jornada de la mona y el paciente* en una reflexión muy acorde con lo que estamos exponiendo que la escritura estaba «centrada solamente en lo que se está(ba) desarrollando. (...) Bastaba que esa escritura tuviera una razón de ser, que fuera más allá del proyecto que se estaba preparando, para que no funcionara. Para que quedara estéril».

Y sugiere Julia Azaretto en una reflexión muy esclarecedora:

Mario Bellatin (...) pretende escribir sin escribir. Y asevera no dejar nunca de escribir. Por eso, para él, los diecisiete libros que ha publicado son una misma obra, o más bien, la oportunidad de que nazca una nueva obra. Lo mismo sucede con las traducciones de sus libros y con las reediciones mexicanas y extranjeras, que él considera como una nueva obra. Porque la obra no es un bloque definitivo, sino material en construcción, hecha de lenguaje, de circunstancias editoriales, de traducciones, de performances, de obras de teatro, de fotografías y de videos. La obra es el proceso mismo, el hecho de estar construyéndola, la realidad cotidiana que de modo heracliteano fluye sin cesar.

A este respecto, —volviendo a centrarnos de nuevo en la esencia burlesca de su escritura— fijémonos que las referencias a las grandes obras clásicas en Bellatin se encuentran bastante opacadas, desvalorizadas —se llega a decir en uno de sus textos la necesidad de quemar los libros de Fedor Dostoievsky— o aparecen en los lugares más insospechados, lo que implica una desvalorización del canon literario (lo simbólico paterno y la ley) respecto a una escritura en forma presente, en coito constante.

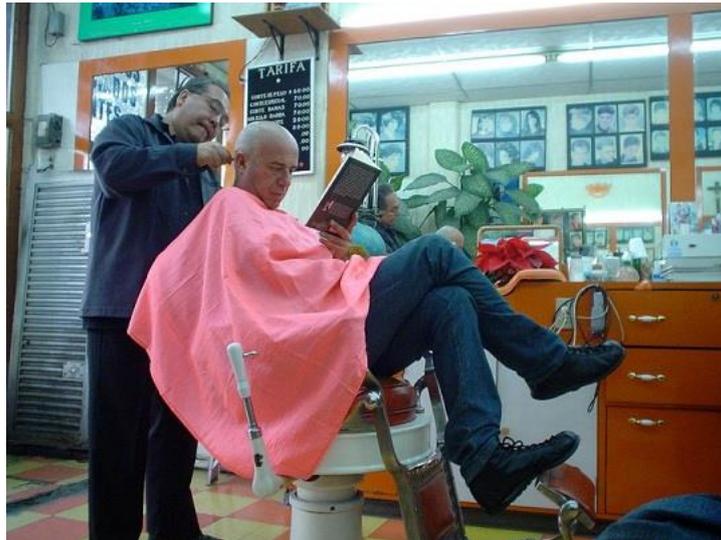
Y por ello, por ejemplo, las alusiones a culturas antiguas como la sumeria y a símbolos sagrados u ocultos como la kábala o el Golem en *Jacobo el mutante* o a Dante y Thomas Mann en *Canon perpetuo* son en su mayoría —aun usadas en el contexto de lo narrado con aparente extrema seriedad— burlescas e irónicas. De la misma forma que las constantes apariciones de personajes con cuerpos tullidos o con defectos físicos en los libros de Bellatin, en ningún caso, llegan a provocar desagrado o se producen para que el lector empaticé o sufra o identifique aristotélicamente con sus problemas. Al contrario, parecen formar parte de una mascarada a partir de la cual autentificar aun más la dictadura de lo extravagante y conseguir derrotar cualquier atisbo de normalidad a partir del cual lo tradicional o clásico pretenda apresar a, sí, una literatura —además de travesti— profundamente narcisista que, aparentemente, desarrolla «cuerpos extraños» porque tiene necesidad de ser vista; de convertir al lector en un voyeur intrigado por un cuerpo lingüístico tanto más atractivo cuanto menos responde a las expectativas.

Véanse, a este respecto, estas declaraciones de Mario Bellatin sobre su propia obra o relación con la escritura:

Soy Mario Bellatin y odio narrar, apareció publicado en cierto diario hace algún tiempo. (...) No recuerdo, exactamente, cuándo nació la necesidad de

ejercer esta actividad tan absurda, que me obliga a permanecer interminables horas frente a un teclado o delante de las letras impresas de los libros. Y eso, que para muchos podría parecer encomiable y hasta motivo de elogio, para mí no es sino una condición que no tengo más remedio que soportar. (...) Los muchos años dedicados a la escritura, teniéndola como eje de la existencia, y haber, además, tomado las decisiones de vida más radicales en virtud de la necesidad de escribir, podría sonar como algo contradictorio con respecto a mi idea de lo absurdo que me parece que alguien pueda siquiera llegar a pensar en practicar este ejercicio. Sin embargo, creo que tanto escribir como negarlo forman parte de lo mismo.

Por tanto, se diría que el texto travesti posee auténtico terror, pavor de ser reconocido o normalizado. Y, en este sentido, no busca tanto exégetas o críticos que se acerquen a él como cómplices que se identifiquen más o menos con algunas de sus características pero, sobre todo, que le permitan vivir y desarrollarse libremente a su antojo. Lo que confiere una explicación al exceso de teatralidad o la abusiva neutralidad de tantos personajes —¿de extracción barroca?— tullidos, contrahechos de la literatura de Bellatin que no parecen encontrarse melancólicos ni se encuentran ansiosos por recuperar su salud o miembros perdidos. Lo que no significa tampoco que se encuentren satisfechos sino más bien que están entretenidos. En sus cosas. Como — independientemente de lo terrible que sea la situación que vivan— si estuvieran de recreo. Evadidos. O suspendidos en un presente continuo que reniega de todo componente histórico o de la forma tradicional de crear identidades. Como, por ejemplo, se puede comprobar en *La jornada de la mona y el paciente* donde ambos —el doctor y el paciente que la protagonizan— comparten un poder que se «estanca» y no circula libremente entre ellos al tiempo que parecen intercambiar roles. O también es perfectamente verificable a partir de las relaciones incestuosas de *Efecto invernadero* o las gélidas, inquietantes y, por momentos, opacas y, coercitivas que se producen en *Canon perpetuo* o *Perros héroes* entre los miembros de la sociedad o de la misma familia. Lo que es bastante comprensible desde mi punto de vista. Ya que pienso que los textos literarios travestis de Bellatin ejecutan una operación muy interesante e inteligente que puede ser, sí, bastante instintiva pero considero, a su vez, muy meditada: poner de manifiesto su rareza y extravagancia que, en cierto modo, los coloca más allá o lejos, muy lejos de la ley para —recreándose en su papel de víctima— mostrar la vulgaridad de lo que los rodea vengándose o burlándose así de aquello que los oprime sin temor a represalias.



Mariposa sin jaula © Mario Bellatin

CONCLUSIÓN

En definitiva, el auténtico poder oculto de los textos de Bellatin radica en su ambivalencia. En su capacidad de desubicar y desviar los métodos habituales a partir de los cuales entendemos diversos roles y conductas en la vida real. Pero esto no significa que sean rebeldes contra la ley. Al contrario, la necesitan y agradecen su existencia. Pues es gracias tanto al dominio de la ley que siempre los va a penalizar como gracias a su capacidad para esquivarla y ridiculizarla que su existencia cobra un sentido muy claro y, en parte, logra redimensionarse. Como puede comprobarse, sin ir más lejos, en el hecho de que Bellatin sea el director de la escuela dinámica de escritores en el Distrito Federal en la que lo único que se encuentra prohibido es, precisamente, escribir. O en las diferentes declaraciones burlescas de desprecio por parte de Bellatin hacia la Academia de la lengua, la crítica literaria o la tradición histórica y literaria hispanas que nunca deberían ser entendidas al pie de la letra sino más bien —tal y como ya hemos indicado— como manifestaciones y procesos por medio de los que el texto travesti se redimensiona y alcanza su verdadera condición: ser un objeto extravagante y extraviado situado más allá de la ley cuyos límites imprecisos contribuyen a abrir todo tipo de nuevos caminos ontológicos, en la mayoría de las ocasiones, como los artísticos —tal y como demuestra la literatura de Mario Bellatin— todavía por explorar.

Al fin y al cabo, como indicaba el protagonista de *La jornada de la mona y el paciente* —en palabras que podrían ser perfectamente atribuibles a los roles sexuales o a Mario Bellatin y que vienen a incidir en la versatilidad de su estética—: «El juego de generar palabras para que éstas a su vez generen otras, puede terminar de golpe si las palabras generadas se vuelven incapaces de ser a su vez fuentes de otras nuevas».

Mario Bellatin: una literatura perversa y narcisista

ALEJANDRO HERMOSILLA SÁNCHEZ

*su piel fría y morbosa / le seduce, le fascina / mentes depravadas / adictos a la
lujuria / Decadencia corporal / amantes de la obscenidad.*

Parálisis permanente
'Adictos a la lujuria'

*Decididamente / no sé porqué aguanto esta gente. (...) Maldita la gracia que
me hace seguir.*

Kaka de Luxe
'Pero qué público más tonto tengo'

¿Qué aspecto de la literatura de Mario Bellatin puede seducir o fascinar a un ciudadano actual? Esta interrogante tiene para mí una respuesta clara: su perversidad. Su íntima devoción por el más obscuro mal. Su grado extremo de atracción por las más angostas debilidades del ser humano.



El alquimista loco © Mario Bellatin

En cualquier caso, —y para ello es de mucha ayuda tanto conocer las raíces barrocas de su literatura como su faceta travesti— esa oscura atracción que su literatura siente hacia lo diabólico no se produce y —menos aún— se

refleja directamente. Sino que en la mayoría de las ocasiones aparece reflejada y expuesta en sus libros de manera artificial pues Mario Bellatin es un artista que concibe el arte como un proceso de fingimiento desmesurado que no acaba ni finaliza jamás.

Que el artista siempre finge y está obligado a ser camaleónico para expresarse es algo que tanto Fernando Pessoa como Charles Baudelaire —en el mundo de la literatura— o David Bowie —en el de la música— dejaron claro. Y es muy lógico puesto que se trata de que la “obra artística” se adapte a las características de un mundo en proceso constante de cambio en el que la identidad fija de los individuos se encuentra en mutación. Concebir el “yo” literario como un reflejo del “yo” real fue el engaño —aunque también ahí radica su misterioso magnetismo— de algunos de los más grandes poetas románticos. Incluso Nietzsche llegó a participar en cierto sentido de este recurso para intentar ser comprendido por sus contemporáneos.

Sin embargo, nuestro tiempo —equivocadamente o no— ya no concibe esta unión entre un yo real y otro artístico. Y es en su extrema diferenciación así como en la capacidad que posee el artista de jugar sus bazas a partir de esa fosa que separa la realidad y la ficción, donde actualmente se juega gran parte de su credibilidad. Esto es; el artista contemporáneo será tanto más creíble cuanto más evada —y si es utilizando alguna forma travesti aún mejor— la realidad, la pervierta y consiga crear algo a partir de la destrucción cometida con anterioridad de “lo real”: lo biográfico, lo histórico y lo psicológico —recuerdos, emociones, familia—.

Este hecho lógicamente ha provocado que asistamos simultáneamente a dos fenómenos paralelos que únicamente, en apariencia y con una mirada superficial, pueden ser considerados contradictorios: la denominada “muerte del arte” y la eclosión de todo tipo de tendencias artísticas —a cual más rara y alógena— que se han aprovechado de ese “no hay reglas” colectivo que impera en la época postmoderna, para ofrecer un testimonio sincero y real de este tiempo confuso que la mayoría de ellas —sobre todo, las aparentemente más insulsas y las más denostadas tanto por los críticos de arte como por la población en su conjunto— reflejan a la perfección.

Sin embargo, por alguna razón —más bien un cliché o superstición sin fundamento— a la literatura se le ha exigido de alguna forma que se mantenga coherente consigo misma en su propio reducto y continúe siendo un arte “puro” —sea lo que sea que signifique esto— en el que refugiarse para huir de esa invasión de la “ficción” que anteriormente la dictadura de lo “real” produjo. Pues probablemente se entiende que la literatura es un arte que debe responder a uno de los escasos atributos y valores que reconocemos que si nos fallaran, harían tambalearse aún más nuestras sociedades modernas: la palabra.

La palabra —desde el Génesis— ha sido considerada como un reflejo o un sustitutivo del mandato divino como, más tarde, de la palabra regia —del rey y legislativa— que debería gobernar en unas sociedades justas. Y puede

que esta categorización, haya llegado también a influir de manera decisiva a la forma en que valoramos la palabra literaria a la que se le pide que se comprometa, transmita emociones, fascine o describa realidades sin tener en cuenta sus características y limitaciones. Lo que, convendremos, revela una gran inconsciencia puesto que la palabra literaria llegará a ser justa, divina o real en cuanto transmita o nos conecte con alguna “verdad”. No porque cuente o narre “realidades” o sea más o menos comprometida.

Pues bien, el primer motivo que explica la más que lúcida relación con la perversión de la literatura de Bellatin es esta: que al escritor mexicano no le interesa llegar a penetrar, indagar o descifrar una “verdad” a través de la palabra literaria. Es decir; no es que encuentre sentido alguno en describir la realidad sino que tampoco se lo encuentra en decir una “verdad”. Y es en este pequeño salto o injerencia a partir del cual modifica los postulados con los que concibe la creación literaria que se puede sugerir que la propuesta de Bellatin es “renovadora” y posibilita que el arte literario —además de adaptarse a los nuevos tiempos y ponerse al nivel de las propuestas procedentes del mundo musical, pictórico o arquitectónico— diga algo diferente y propiamente suyo en ese debate apocalíptico establecido entre las artes, la vida y el mundo ficticio y el real a principios del siglo XXI.

¿Qué es lo “nuevo” que dice la literatura de Mario Bellatin?, podría preguntársenos ahora. Pues prácticamente nada o todo. Porque como muy bien subrayaba Maurice Blanchot, la literatura no tiene misión alguna y su único objetivo debería ser desaparecer; esto es, llegar a concitar ese silencio original a su alrededor que debería escucharse previamente a la creación.



¿Qué es lo “nuevo”? © Mario Bellatin

En este sentido, desde luego, no importa todo aquello que digan los libros de Mario Bellatin. Ni tan siquiera lo bien o mal que estén contruidos. Pues lo radicalmente “nuevo” hacia lo que su literatura apunta es

precisamente a esto: a que no importa el tema del que hablen. No importa lo que digan. Y solo en ocasiones importa un poco la historia que leemos en ellos. Por lo que se hacen testigos y testimonios al mismo tiempo de esa íntima y escondida necesidad que la literatura siente por desaparecer. No solo por el hecho de llegar a fundirse y confundirse con ese silencio primario que le es co-propio sino por su deseo de evadir las responsabilidades que el mundo social le impone y a las que considera, muy justamente, no tiene por qué responder. Puesto que la literatura —como hace no demasiado Franz Kafka comprendiera— solo se debe a sí misma y no al cuerpo social. Por mucho que diversos moralistas y árbitros o curas literarios indiquen lo contrario intentando utilizarla para describir sus problemas o ayudar a resolverlos.

No. La literatura no resuelve los problemas de nadie. Ni tampoco está obligada a decir verdad alguna. Puede ser testigo de ellos. Sí. Incluso es capaz de llegar a plantear soluciones. Pero, en esencia, ella misma tiene su propia verdad. A la que solo ella puede aspirar. Y, en este sentido, no importa tanto de lo que hable sino que lo diga sea “dicho” aparentemente de la única forma que puede decirse. Como comprendiera Dostoievsky que para hablar del apocalipsis de fe del ser humano —a partir del cual se vislumbraban las dos guerras mundiales del siglo XX— utilizaba palabras mortíferas, maltrechas, repletas de sangre y frases largas y —a ojos de un observador superficial— mal construidas que reflejaban sin intermitencias, la desesperación de su alma.

En suma, es desde este intersticio todavía no resuelto por muchos de nuestros contemporáneos —y que en un mundo “ideal” debería ser más que consabido y conocido por cualquiera de los degustadores del arte literario— que la literatura de Mario Bellatín construye sus mundos ideales, irreales, plastificados y celulares. Como es a partir, asimismo, de estos presupuestos que la literatura del escritor de *El gran vidrio* establece su relación con “lo perverso”. Porque el escritor mexicano, en ningún caso, explica este punto de vista o intenta adaptarlo al lector “neófito”, al entregado y “romántico” o ni tan siquiera al moderno e “ilustrado” sino que escribe profundizando en él ampliamente de tal forma que cuando algún lector o crítico “inocente” intenten formularse las preguntas “manoseadas” y “lógicas” que los manuales de crítica literaria —más bien, a veces, “manuales de buenos usos sociales”— pedían o, más bien, exigían que se le había de preguntar a una obra literaria, las novelas del escritor mexicano se niegan a responderle. Porque habitan en su propio mundo, disfrutando del cruce de personajes constantes que hay en ellas, de las intermitentes pero gratas relaciones que establecen con artes como la fotografía o de la forma tan “aparentemente perfecta” con la que han sido construidas que no permite al lector común sumergirse en los muchos secretos que anidan en su mundo interior e íntimo únicamente accesible para quienes disfruten con el maremoto estético refinado del que están compuestas.



En este sentido, se diría que la literatura de Mario Bellatin rehúye todas las críticas —tanto positivas como negativas— pues únicamente se encuentra centrada en ella misma. Y es aquí que también es perversa. Pues aunque necesita de la crítica para ser reconocida, se jacta de poder ignorarla y vivir en un mundo alejada de todo componente real y “molesto” como el estamento universitario. Y, en realidad, sólo aprueba que los lectores la lean en cuanto engordan su “ego”, en cuanto le permiten seguir desarrollándose —cosa que, por otra parte, de uno u otro modo haría pues parece decirnos que su existencia está más allá de su deseo de “ser”; esto es, se encuentra sometida al principio del placer que niega la existencia de la muerte—.

En verdad, ahí —en la victoria del principio de placer sobre cualquier otra proposición que se le enfrente— se encuentra el componente narcisista de las obras de Mario Bellatin y, como hemos indicado, otra de sus múltiples características perversas. Pues las novelas —más bien artefactos narrativos inteligente y milimétricamente urdidos— de Mario Bellatin intentan captar la atención del lector desde el primer momento no para introducirlo o proponerles un viaje a su mundo incierto sino para exigirle su disfrute. Es decir; los libros de Bellatin ordenan —más que piden— gozar de ellos y, desde este punto de vista, se entenderá que estén contruidos para disuadir a lectores tímidos o excesivamente puntillosos y para impresionar —sobre todo en una primera lectura— a todos los restantes que se acerquen curiosos a penetrar en las rejas de su oscuro mundo forjado por un muro de letras en el que el visitante ha de ser apresado.

Es por ello que la literatura de Bellatin puede considerarse efectista. Porque no duda en trabajar duramente cada una de las líneas de sus libros hasta conseguir su propósito: que el lector no pueda evitar sentirse fascinado por aquello que lee aunque no llegue a saber bien porqué. Y es que el escritor mexicano trabaja como una especie de mago de circo o artista ambulante intentando depurar estilísticamente cada una de sus creaciones de tal forma que ha terminado por construir una literatura de un inmenso valor sugestivo —sin poseer apenas aliento poético— repleta de trucos narrativos de todo tipo que sin embargo —por más que se encuentran presentes en todo momento— son muy difíciles de detectar si esto es, en verdad, es importante ya que, en última instancia, es gracias a estos efectismos que cada una de sus creaciones cobra un sentido único e intransferible y que se puede considerar al escritor mexicano como un renovador o más bien un “transfigurador” de lo literario.

No veo en este sentido muy equivocado comparar a Mario Bellatin con aquel mago que se encargaba de presentar una multitud de perros como si fueran leones del que hablaba Peter Jedkin en una de sus famosas fábulas. Sobre todo, teniendo en cuenta que el escritor inglés utilizaba el ejemplo de los perros-leones para referirse a ciertos artistas como Orson Welles que basaban su arte en la construcción de un discurso al que se ocupaban de preñar de toda la magia y efectos que tuvieran disponibles y al mismo tiempo

conferían tanta fuerza que eran capaces de hacer pasar una historia o argumento más o menos débil —un perro— por uno poderoso, ingobernable, incomparable y por momentos monstruoso —un león—.



Sentencia © Mario Bellatin

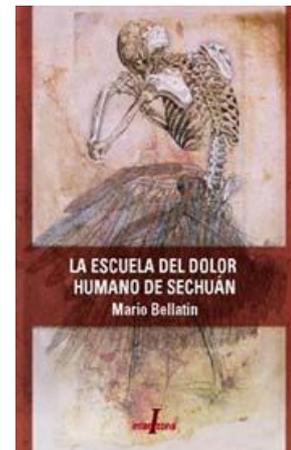
En todo caso, lo importante de este ejemplo —me parece a mí— se encuentra no sólo en que nos es muy válido para seguir profundizando en la obra de Bellatin puesto que nos pone en situación para comprender cómo actúa. Porque es aprovechándose de su efectismo que provoca y promueve la inmensa fuerza de sus narraciones que los libros de Bellatin atrapan al lector prometiéndole una experiencia intensa que cumplen, en la mayoría de los casos, rigurosamente. Y es ahí, una vez que tiene seducido al lector, que se encarga de succionar su psique hasta el punto de hacerlo desear ser ese libro que lee en ese momento.

Intentaré explicarme mejor. No se trata de que los libros de Bellatin intenten provocar un acto de contrición o de metamorfosis demoníaca en el lector. No. Aunque, en cierto sentido, todos convendremos en que en el matrimonio entre la palabra escrita y el lector hay mucho de exorcismo espiritual. Se trata más bien de que intentan imponer su mundo estético con tanta fuerza que obligan a quien se aproxima a ellos a ser maniatados si quieren disfrutarlos en su totalidad. Y es cuando el lector ha dado este paso —seducido por la fortaleza y tensión que estos ofrecen— que se encuentra solo. Rodeado de creaciones que, en ningún caso, ofrecen tras varias lecturas todo aquello que, en un primer acercamiento a ellas, prometían pero ya para siempre atrapado, encarcelado entre sus páginas de tal forma que, se diría, él es tan solo un mero sostén —y no la finalidad— para que el libro siga funcionando. Porque los libros de Bellatin —y aquí es donde radica, en esencia, su extrema perversidad— están contruidos con todo tipo de efectos para engatusar al lector y mostrarle —o al menos querer demostrarle— que es él quien los necesita a ellos y no al revés.

¿Han leído alguna de las últimas obras de Bellatin? Ni siquiera en las primeras —*Canon perpetuo*, *Efecto invernadero*, *Salón de belleza*— el argumento importa o interesa pues, sí, por momentos es banal. Y sin embargo todas ellas poseen un ritmo narrativo fascinante: una especie de hilo de marfil —el rugido de león de Jedkin— que a uno lo perturba y lo pone desde el primer

instante en guardia preparado para cualquier cosa que pueda suceder. Si uno va siguiendo los rugidos del león por la selva, efectivamente, puede llegar un momento en que uno crea que es león que es lo que, al fin y al cabo, el lector cómplice aguarda: ser uno más en la selva del libro. Y sin embargo, finalmente uno se puede encontrar atrapado. Como si fuera uno de los tantos perros que aparecen en las novelas del escritor mexicano. Enjaulado en un mundo de libros que lo desprecian a uno y en el que únicamente se escucha el rugido de un león llamado Mario Bellatin.

En fin, se comprenderá entonces mucho más en qué consiste la perversidad de la obra del creador de *Demerol. Sin fecha de caducidad*. Como el motivo de que haya dedicado alguna de sus obras a las más conocidas y raras especies de flores. Pues la obra de Bellatin emite el extraordinario y seductor olor de algunas de esas anémonas o lilas que encontramos en casa de nuestros conocidos y amigos que, ante nuestra sorpresa, nos confiesan que son artificiales. Y también puede compararse a esa planta carnívora que mirábamos embelesados antes de que nos mordiera como ha



realizado con tantos lectores que pensaban que sabían qué era aquello que estaban leyendo, creían comprenderlo o lo valoraban según los patrones tradicionales a los que hasta entonces estaban acostumbrados.

En cualquier caso, es justo indicar que para conseguir sus objetivos, la literatura de Mario Bellatin no duda en trabajar con imágenes insólitas puesto que en lo conseguidas que estas se encuentren, radica gran parte de la fuerza y éxito de los efectos que utilizan para atrapar al lector. Por ello, podemos encontrar en su desarrollo personajes que parecen salidos de una película de Tod Browning, David Lynch o Cronenberg —los hermanos Kuhn, determinados travestis— o que podrían protagonizar una serie como *Carnivale*. Y otros tantos que se podría decir que ya son bellatinianos como aquel equipo de voleibol, Los democráticos, que jugaban con una sola mano que aparecía en *La escuela del dolor humano de Sechuán* o esos sheiks que realizan misteriosas ceremonias místicas que se encuentran desperdigados por toda su obra como aquellos perros de las más diversas razas a los que únicamente les resta morder al lector y hacerlo sangrar para cumplir el objetivo por el que han sido contruidos: epatar, fascinar, seducir a través de lo “raro”, lo “anómalo” y una estética complaciente con el dolor.

A este respecto, se podría pensar que Mario Bellatin es un escritor expresionista, pero no sería justo considerarlo así teniendo en cuenta que su complacencia con el dolor tiene mucho que ver con la vertiente burlesca de su literatura. Esto es; el escritor mexicano, en ningún momento, plantea una exploración sobre el dolor o profundiza en las razones que lo crean —por más que muestre al desnudo algunos personajes totalmente destrozados y maniatados por sus constantes experiencias traumáticas— sino que se

aprovecha de su existencia —que él, en persona, parece haber sido el primero en sufrir como insinúa en la primera y la tercera parte de *El gran vidrio*— para conseguir dotar de mayor credibilidad y capacidad de fascinación su fresco novelístico; para lograr una descripción mucho más precisa y lograda de nuestra fría época de la que se ríe constantemente en cuanto juega la misma baza que ella con el fin de conseguir sus objetivos: mostrar los “traumas” al desnudo sin reflexión alguna para conseguir seducir a su audiencia.

Y, en este sentido, —en la forma en que Bellatin se acerca a experiencias como la muerte, la pena y el dolor— es que, desde luego, el escritor mexicano muestra ser clarividente. Ya que no duda en jugar la misma baza —la superficialidad o el toque grotesco— utilizada por los medios que controlan nuestra sociedad para atrapar al público con el fin de seducir al lector que se encuentra de bruces en sus libros con personajes sometidos a terribles experiencias sin que haya existido ningún filtro ni reflexión moral previa. Lo que, en definitiva, es una muestra —ya que esta operación está realizada con mucha conciencia por parte de Bellatin— de cómo es capaz de conjugar de una forma total, casi absoluta, y sin misericordia ni dudas, como dijimos anteriormente, lo doloroso y lo burlesco; de cómo en su obra a cada sonrisa le sigue un rencor, a cada lamento una carcajada y a cada latido de impotencia un quejido de placer.

Lo que, a su vez, marca la diferencia de la obra de Bellatin con el mundo barroco. Porque lo que en el barroco se disolvía en formas complejas y retóricas que, sin embargo, no podían evitar transmitir una sensación de dolor o confusión instantánea, en la obra de Bellatin se plasma en formas compactas y gélidas que, por más descripciones que realicen sobre diversas experiencias traumáticas o personajes contrahechos, nunca llegan a transmitir un dolor o una confusión “verdaderos”; puesto que lo que al escritor mexicano le interesa describir —ya lo sugerimos anteriormente— o al menos desea poner de manifiesto, son los mecanismos a partir de los que se crea ese sufrimiento en el que no cree y le gusta presentar como “fingido”: por lo que, por tanto, sus libros más que experiencias que nos adentran en el “dolor” y la “confusión” de principios de siglo, serían más bien una puesta en escena o una representación sumamente meditada acerca de ese “dolor” y “confusión” de los que parece totalmente ajeno un narrador que siempre mira —perversamente— estas experiencias de reojo y con aire divertido.



En realidad, lo que realiza Mario Bellatin por más sorprendente que pueda parecernos, es demasiado habitual en nuestros tiempos como para provocar escándalo alguno. Sus libros reflejan con minuciosidad esa misma atonía y mecánica perversa que pone en pie a los carteles publicitarios, los noticiarios televisivos, las centrales nucleares o los rellanos de las autopistas y ponen de manifiesto las

mecánicas perversas que rigen en todo tipo de estamentos, relaciones, monumentos y situaciones sociales de principios de siglo. Y, en este sentido, es que son totalmente “reales” y “verdaderos” y detectan con pericia y acidez —la misma acidez que predomina en ese gélido siglo XXI que retrata— el “aura” de su tiempo que no tiene obligación alguna de cambiar puesto que esto corresponde a los ciudadanos occidentales en global. Y si bien es cierto que Bellatin no denuncia estas situaciones sino que las presenta casi, a lo Bertolt Brecht, distanciadamente y, en muchos casos, disfrutando de que existan —pues hacen posible su arte—, tampoco el ciudadano común que compra su periódico, paga sus impuestos, ojea internet, observa la televisión o consulta un libro, suele hacerlo. Lo que ocurre es que si bien ese ciudadano común puede tener una conciencia interna de sí liberadora, no sucede lo mismo con los libros de Bellatin que se encargan —y aquí se encuentra otro de sus mecanismos perversos— de recordarle al ciudadano occidental que —por más que trabaje honestamente, tenga hijos y un matrimonio ejemplar— él es —lo quiera o no— copartícipe, en cierto modo, de la miseria moral de Occidente que las creaciones del escritor mexicano, esto sí, describen a la perfección.

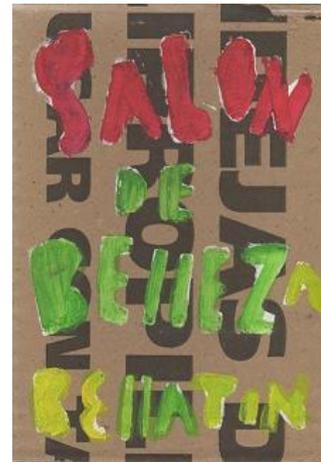
Intentaré, de todas maneras, —aunque pienso que lo quiero decir se encuentra suficientemente claro— explicar un poco mejor esta última afirmación. No se trata que lo que describa o lo que sugiera Bellatin en sus libros no sea “real” sino más bien de que el escritor mexicano disfruta, se regodea, goza —al contrario que otros intelectuales y novelistas— recordándole al ciudadano occidental sus muchos defectos y frivolidades. Y es ahí —y no en otro lugar dado que, desde todos los otros prismas, los libros de Bellatin funcionan como perfectos “mecanos” estéticos y, aparentemente, “solo aparentemente”, incluso éticos— donde radica —como dijimos— otro de los esenciales factores perversos de su literatura. Como otro de las características, por otra parte, que la hacen fascinante. Y es que las creaciones de Bellatin intentan introducirse en el mismo, secreto y misterioso juego del que participan los sueños ya que intentan transmitir por medio de símbolos y frecuencias, en ocasiones, inconexas una verdad —por más dolorosa que esta sea— que la conciencia del individuo se niega a aceptar, a reconocer.

Llegados aquí, se comprenderán, considero, mucho mejor las mecánicas perversas de la literatura de Bellatin. O, al menos, desde donde parten estas premisas. O más bien, desde qué lugar y cómo actúan. En realidad, pienso que aquí está la clave de su literatura. Si reconocemos esos postulados, no tenemos por qué tener problemas en comprender —si es que es necesario— sus libros y, sobre todo, disfrutarlos. Sin esperar nada de ellos o al menos teniendo siempre presente que son ellos quienes nos van a pedir por norma “un algo más” de nuestra parte si deseamos regodearnos en su lectura.

A este respecto, es que, por supuesto, —como bien indicaba Herminio García Caballero— sus creaciones son travestis, pues se presentan de una forma muy distinta a lo que “son” en realidad y aprovechan las vestiduras de

los distintos géneros artísticos y narrativos así como diversas interpelaciones extraliterarias —la supuesta seriedad de este arte así como sus aparentes pretensiones de pervivencia o sus canales crítico-comunicativos— para llegar a “ser” de una manera única y original que, en cualquier caso, siempre es puesta en cuestión; pues, como vimos anteriormente, en la literatura de Bellatin, llegar a “ser” significa aparentar que se puede “ser” para lo que es necesario imitar aquello que se desea “ser” —sea esto lo que sea—.

Es por ello por lo que muchos contemporáneos piensan no hay porqué tomarse muy en serio los libros del escritor mexicano. Ya sea porque pueden ser considerados como aparatos frívolos que tienen como último referente el “vacío” en su interior; o porque, en realidad, no poseen más contenido interno que esa risa jocosas con la que parecen despreciar al resto del mundo. Aunque sí, bien es cierto, que gran parte de la indiferencia que nos puedan producir los libros de Bellatin se puede corresponder con esa misma sensación de apatía y desinterés que nos provocan buena parte de manifestaciones sociales del siglo XXI que, sin embargo, afectan directamente nuestro bienestar y calidad de vida, sería mucho mejor, en mi opinión, tomarlos más en serio. No porque haya que buscar oscuros significados y matices no resueltos en la tormenta interna y tensión que late en todas y cada una de sus líneas sino porque, pienso, en verdad, que ese “vacío” que las compone no es sino un reflejo exacto, una metáfora prodigiosa de una época de discordia, insegura, repleta de fronteras, batallas y almas perdidas que se encuentran más allá del alcance de la vida. Y, desde este punto de vista, —y aquí ya sin perversiones aunque sí con algo de complacencia— es que la literatura de Bellatin es testigo de esta situación que pone de manifiesto gracias a la extrema superficialidad —y esto no está dicho aquí como defecto sino más bien como ratificación de lo que, en mi opinión, es uno de sus grandes logros— de su estética. Una estética que se ríe —al compás que la mayoría de la sociedad occidental los desprecia o ignora— al tiempo que admira a los contrahechos, a los lisiados, a los desheredados sin por ello enaltecerlos sino más bien preocupándose por penetrar —sin una mirada moral— en su mundo que describe con pericia de artesano y que, finalmente, hace suyo. Pues aquí radica otro de los atributos de la literatura de Bellatin: ser capaz de distanciarse y gozar de mundos anómalos y aparentemente lejanos que, sin embargo, desde un punto de vista agudo, nos daremos cuenta que le son totalmente propios y que le pertenecen. Por lo que esa risa aparentemente perversa, sumamente oscura, a través de la que se acerca a describirnos debería ser explicada de otra forma teniendo en cuenta que, probablemente, ha sido emitida —o más bien proferida— para protegerse; con el fin de que el lector no pueda identificar el sufrimiento de sus personajes con el de Bellatin



y, finalmente, pueda conocer las múltiples heridas de un “ser” que tiende a presentarse como “aparentemente” mutilado y sufriente en la medida que esta representación le permite mantenerse a resguardo de las miradas curiosas y manipular su dolor “verdadero” a su antojo volcándolo contra los propios lectores de sus libros o espectadores de sus performances.

En realidad, —si nos fijamos— la literatura Mario Bellatin —repetimos— no funciona de forma diferente a muchos de los estamentos sociales con los que actualmente convivimos en Occidente. La mayoría de construcciones con las que nos relacionamos en nuestras sociedades han sido creadas desde el miedo, la frustración, el rencor y el odio y la más de las veces, lo que nos transmiten es desidia, apatía, nihilismo absoluto. Sin embargo, lo que los diferencia —y es por esto por lo que Bellatin es un artista— es que el escritor mexicano pone de manifiesto en todo momento su conocimiento de esta situación, no esconde nunca que es consciente de ello —podríamos llegar a incluso considerar su obra como una reflexión sobre los péfidos mecanismos y trampas más o menos sutiles a partir de los que funcionan estas sociedades así como la forma de evadirlas— y construye sus creaciones desde el reconocimiento expreso de sentirse implicado y constreñido —más allá de su voluntad— en y por ellas.

De este modo, las creaciones de Bellatin, aunque parezca lo contrario, en realidad, denuncian la impostura falsa y, sí, también travesti con atisbos de inocencia de Occidente —ese lobo feroz vestido de Caperucita— y toman su sentido, por tanto, forjándose como representaciones o —como ya hemos dicho en tantas ocasiones— fingimientos, mascaradas, actuaciones que piden, solicitan “no ser tomadas en serio, ni leídas al pie de la letra” pues en la media en que las cuestionemos, cumplirán su cometido: poner de manifiesto la lógica perversa de la sociedad occidental de la que se alimenta y con la que convive no sólo Mario Bellatin sino todos nosotros.

En fin, confío que todas estas explicaciones y discurso sirvan para comprender el porqué lo “imaginario” y lo “perverso” en la obra y persona de Mario Bellatin, lejos de ser un ejercicio diletante —aunque, por supuesto, también lo es pues si no su capacidad de provocación como de hacer reflexionar y, en definitiva, la coherencia interna de sus propuestas serían puestas en evidencia— es, ante todo, necesario; una respuesta casi suicida y, por momentos, responsable —aunque parezca todo lo contrario— a esa dictadura de lo real que una gran masa de residuos y teorías procedentes del

romanticismo e instaladas como verdades incontestables en las sociedades judeo-cristianas han introducido y mantenido a toda costa en los más diversos estamentos sociales —incluido, por supuesto, el artístico—.

Mario Bellatin va por ahí y por allí, de una parte a otra del mundo hispánico diciendo



más o menos mentiras sobre sí mismo y la literatura, desdiciéndose de lo que acababa de afirmar previamente, ignorando las cuestiones de determinados interlocutores e indicando —acaso porque lo piensa pero, sobre todo, con intención de provocar una determinada reacción en sus oyentes— que odia el lenguaje y la literatura españolas, que se viste con pijamas de seda al dormir, que su escritor mexicano preferido es Malcom Lowry y que, en ningún caso, le gustaría ser aceptado ni promovido como autor de culto por la crítica norteamericana. Y, en verdad, más allá de lo que pueda afirmar Bellatin sobre sí mismo, sus gustos o experiencias —que no importan demasiado o no tanto al menos en el sentido en que se quieren resaltar—, ¿no es en realidad su actitud muy parecida a la de los políticos que nos representan y a los que la mayoría de nosotros hemos votado alguna vez? ¿No está propagando y promoviendo la mentira como un arte literario más puesto que es gracias a ella que la ficción se crea y que, en cierto modo, nuestras perversas sociedades se fundan? ¿No es entonces Mario Bellatin más que un performer, un verdadero actor enmascarado de escritor que denuncia una y otra vez con su mecánica irrespetuosa y ácida muchas de las trampas de las sociedades de consumo de las que los escritores —por mucho que se quieran considerar al margen— forman parte aunque se nieguen a reconocerlo al contrario que el creador mexicano que no duda en afirmarse y sentirse feliz tanto como prostituto como prostituido?

¿Quién es entonces Mario Bellatin? ¿No será entonces la conciencia de los escritores de principios de siglo, su némesis y, al mismo tiempo, el retrato más feroz y veraz de todos ellos? ¿No es Mario Bellatin el primer escritor capitalista postmoderno o al menos el más lúcido puesto que descubre sin tapujos los motivos —dinero, prestigio y fama— por el que todos ellos se mueven que no es en absoluto distinto al de otras tantas profesiones denostadas por el capitalismo?

Sí. La literatura de Mario Bellatin es compleja porque es perversa. Y si algo es perverso en este mundo actual es el capitalismo; cuyas estrías, lugares indefensos, y forma voraz retratan sus libros como muy pocos —se me ocurre ahora el nombre de Thomas Pynchon— en nuestro tiempo. Libros repletos de sorpresas, ocurrencias, derivas y límites —muy parecidos por tanto a la imagen que poseemos del mundo contemporáneo— de los que todavía no nos atrevemos a afirmar nada con total firmeza. Sobre todo, porque la figura del escritor mexicano se asemeja a la figura de ese patriarca egipcio, Numídides, del que hablaba en su libro *Efecto invernadero*.

Se nos dice en el *Éxodo* que Numídides no dormía nunca y cuando lo hacía parecía estar ya previendo lo que haría el día posterior con el fin de que nadie pudiera copiarle ninguna de las técnicas de esculpir gracias a las que había conseguido su gran fortuna y reputación. Es por ello que dicen que fingía ser desmemoriado. Porque si alguien se acercaba a su casa e intentaba robar algunos de los papiros en que se encontraban diseñados sus futuros proyectos, no tendría más remedio que introducir su mano en varias cajas de

madera donde vivían determinadas serpientes venenosas. Y si bien Numídides no necesitaba de esta trata para guardar sus secretos dada su excelente capacidad inventiva y su ingente memoria, la utilizó hasta el fin de sus días. Pues así es que provocaba el interés del público y sus rivales por sus proyectos, así es que picaba su curiosidad, los provocaba e intentaba ridiculizarlos. Porque Numídides sabía que —más allá de su habilidad como escultor— lo que mantenía con vida a un artista y, al fin y al cabo le daba el sustento necesario para seguir construyendo su obra libremente, era su capacidad de provocar reacciones diferentes y desmesuradas como la envidia o el odio, de estar en boca de la gente y en primera línea de actualidad siempre. Al fin y al cabo, que hubiera varias serpientes custodiando sus proyectos no era tan importante como que este hecho se supiera. Ya que como Numídides conocía el verdadero veneno no se encontraba en los reptiles sino en el rumor, en la leyenda. Y era así como sutilmente dominaba perversamente tanto a sus rivales como a quienes lo admiraban y les obligaba a estar pendientes de cada una de sus creaciones y actos tal y como su ego narcisista necesitaba.



Pluma de pájaro americano © Mario Bellatin

No conozco, por último, ejemplo mejor que el de Numídides para describir una actitud como la de Mario Bellatin: un escritor que, como el escultor egipcio, no dudaría en declararse eunuco o rociar con veneno la tapa de sus libros si así pudiera cobrarse el placer de someter a unos cuantos lectores más en el mundo sin cuartel ni misericordia —tan semejante al nuestro— que nos describen sus intensas, desmesuradas y, sí, por momentos, maravillosas creaciones.

LAS 101 BIOGRAFÍAS DE MARIO BELLATIN

Perturbación: infancia y adolescencia de un artista contemporáneo: Mario Bellatin

ARTURO PÉREZ LLAURADÓ

Sabes mucho mejor quién soy que yo mismo.

James Keenan
Manipulación

En el año del 1960 fue que Mario Bellatin nació en Moscú. Su madre, Margo Grun, una cantante de ópera judía, se vio obligada a emigrar al país ruso junto con su padre, Isaiah, —un pintor de segunda fila que admiraba a Abel Pann y Lesser Ury— a causa de los progroms a los que se vieron sometidos los seguidores del Dios Yaveh en la famosa “redada de Nuremberg” promovida, entre otros, por Rudolf Eichmann en 1940. Margo únicamente tenía 8 años cuando llegó a Rusia en un ferrocarril procedente de Budapest; y a pesar del hambre voraz que arrastraba a causa de la dureza de un viaje en que tantas veces temió perder la vida y del frío que hacía en la capital rusa, no olvidaría jamás que lo primero que hizo su padre al bajar a la estación fue recitar unos versos del Deuteronomio, —«No desfallezcas / porque no se trata de que se cumpla tu voluntad / sino la mía»—, frase que se grabó con fuego en su cerebro desde muy niña y le insufló fuerzas para superar los amargos tragos que la vida le estaba reservando en el país donde viviría durante las dos siguientes décadas.



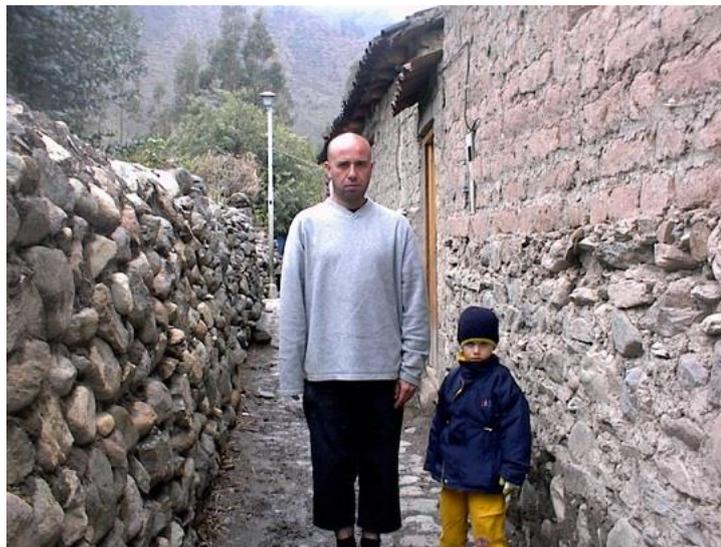
Perturbación © Mario Bellatin

En Rusia, Margo Grun se vio obligada a trabajar como limpiadora, ayudante de cocina o repartidora de periódicos para pagarse los estudios en el conservatorio en el que, muy pronto, comenzó a destacar por su extrema facilidad al leer música —la misma que tuvo también para aprender otros idiomas— y su armoniosa y potente voz capaz de moverse con ductilidad y sin complejos —casi sobrehumanamente— por los más graves y agudos compases de la escala musical. Este talento provocó que, a sus 20 años, fuera contratada como miembro permanente de la orquesta del teatro municipal de Moscú donde comenzó trabajando como sustituta de las primeras figuras femeninas —tanto de las contralto como de las mezzo-soprano e incluso, en alguna ocasión, de la soprano— para, más tarde, en el año 1955 pasar a ser protagonista de óperas como *La iconoclasta* de Peter Gring o *El cazador furtivo* de Carl Maria Von Weber. Sin embargo, y cuando ya parecía que la vida de Margo despuntaba pues la galería dedicada al arte judío contemporáneo que su padre había conseguido tras muchos sacrificios, montar cerca del cementerio Novodévichi, funcionaba perfectamente, su fallecimiento por unos problemas de corazón que lo asolaban desde niño, la volvió a dejar desconsolada.

Será entonces, año 1955, que conozca a quien sería su marido, un violinista mexicano llamado Inocencio Ávila, con quien se casaría por el rito ortodoxo en el año de 1956 y con quien engendraría a Mario Bellatin cuatro años después en México, país al que se habían visto obligados a emigrar puesto que los directores de la orquesta rusa a la que Margo pertenecía, debido a los múltiples compromisos que la compañía tenía firmados, le habían aconsejado no tener un hijo a riesgo de que si cumplía este deseo sería expulsada de la compañía.

En México, Margo e Inocencio pasan tres años plenos y felices. Ambos son reconocidos como profesionales en sus campos. Mario crece sano y fuerte. Y el clima templado mexicano contribuye a endulzar su carácter. Los años de desolación parecen haber quedado atrás.

Sin embargo, esta situación será únicamente momentánea. Un domingo de septiembre sucede la tragedia. La pareja ha acudido a tomar un baño de vapor, el mítico temazcali, en una casa de Cuernavaca junto a otros compañeros músicos. Tras el momento de relajación, comienza una tumultuosa fiesta en la que todos beben tequila y pulque sin moderación. Se sienten felices, plenos. Pero hay que regresar al Distrito Federal porque al día siguiente deben proseguir con los ensayos de la ópera, *Yocasta enamorada*, que preparan en ese momento. Y aunque ya está avanzada la noche y se encuentran bastante entumecidos por el alcohol, Inocencio y Margo deciden partir. Es entonces que sucede la tragedia. En una curva pierden el control del coche e invaden el carril por el que circula un vehículo con el que chocan frontalmente. Y ya nada será igual. Entre los muchos daños físicos sufridos, los más relevantes son los siguientes: el niño Mario Bellatín pierde su brazo derecho, Margo recibirá un golpe en el tórax que no le permitirá cantar en el futuro —o al menos ser capaz conseguir alcanzar los logros anteriores al accidente— y, aparte de un golpe en el cerebro, del que le costará mucho recuperarse, el impacto doblará los dedos de la mano derecha de Inocencio que se verá incapacitado para volver a tocar el violín en el futuro.



El niño Mario Bellatín pierde su brazo derecho © Mario Bellatín

Tras meses de recuperación y pleitos tanto con la empresa para la que trabajan —con la que llegan finalmente a un acuerdo económico— y la compañía de seguros del conductor con el que chocaron —quien milagrosamente salió vivo y apenas tuvo que realizar la correspondiente rehabilitación debido a la fortaleza del golpe recibido— deciden viajar a Lima en el Perú, donde los espera la familia de Inocencio que se encargará de ellos momentáneamente mientras se toman el tiempo que necesitan para rehacer su vida. Pero después de dos años de desavenencias, tristeza y reproches

mutuos, Inocencio y Margo deciden separarse. Desde entonces, Mario vivirá con su madre y visitará a su padre de tiempo en tiempo cuando éste —lo que será fundamental para su posterior profesión de escritor— lo lleve al zoo, distintas perreras, o varios invernaderos en que se cuidan diferentes especies de arañas, mariposas, hormigas y libélulas.

Mario Bellatin comienza, por tanto, a vivir una vida esquizofrénica. Si por un lado, en el hogar de su madre es tratado como un niño mimado y consentido al que se le permiten muchos de sus caprichos y que tiende a ser el objeto de atención de las mujeres que se reúnen allí —algunas de las cuales, en algún momento, juegan con él, lo travisten y visten de niña complaciéndose y riendo con lo mono e inofensivo que parece con estos ropajes—, por otro lado se ve obligado a familiarizarse con las excentricidades de su padre Inocencio quien —deprimido y abatido— si bien rehúye del alcohol, el juego o las drogas comienza a realizar todo tipo de actos no habituales en él hasta entonces como —aparte de los ya comentados anteriormente— acudir a los combates prohibidos de artes marciales que se celebran en barrios periféricos de Lima, coleccionar kimonos y sellos japoneses o espiar los juegos que las adolescentes realizan en los parques.

Si a estos dos factores añadimos el hecho de que una rama de la familia de Inocencio poseía ascendencia indígena y que era habitual escuchar durante las tertulias de los abuelos de Mario tanto expresiones quechuas como que se realizaran ritos o se hiciera alusión a costumbres arcanas originarias del país incaico, se comprenderán mucho mejor bastantes de las referencias, en principio, extrañas o atípicas de la obra de Bellatin así como de su personalidad un tanto esquizoide, la cual ha de entenderse con mayor amplitud si volvemos a hacer mención de los consabidos orígenes distintos de sus padres y los cambios de residencia y país a los que tuvo que acostumbrarse en la niñez, lo que, en cierto sentido, provocó que su arte fuera imprevisible, raro y, sobre todo, muy difícil de encasillar.



Siempre vivió con su madre © Mario Bellatin

En palabras suyas: «Sí. Signifique lo que signifique esto, fui un niño raro. Cuando mis compañeros en la escuela jugaban al fútbol, yo andaba fascinado por la fotografía de la mantis religiosa que había en el libro de ciencias de la naturaleza, me dedicaba a mirar a las hormigas o leía los libros de matemáticas en voz alta como si cada uno de los ejercicios que se nos planteaban en ellos fuera un poema. Luego, en la adolescencia, mientras los demás chicos se morían por escuchar rock inglés o americano, me sentía seducido por el tango y la copla y cuando iban a perseguir chicas, me quedaba mirándome al espejo sin que este acto tuviera connotación sexual alguna. Es cierto que esto me hizo perderme algunos de los ritos de iniciación que los jóvenes deben vivir pero me agradaba ser un pato negro que no compartiera estos códigos. Lo que no significa que disfrutara rompiéndolos o quebrándolos. Sucede que todos ellos me eran ajenos. Porque yo sólo me sentía bien estando a solas conmigo mismo, junto a los animales e insectos o los libros. En muy escasas ocasiones con los seres humanos. No porque fuera raro. Sino porque esta era mi forma de ser normal. Palabra, esta última, que, por otra parte, hace alusión a un estado que ignoro lo que significa y no sé bien a qué se refiere ni si alguien puede explicar en su totalidad y sin caer en contradicciones».

En 1974, Mario Ávila Grun cumple 14 años. Y vive su primera experiencia decisiva con la literatura. Lee *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad y sufre una experiencia desgarradora, conmovedora. Se siente fascinado por el personaje del coronel Kurtz y por los libros en general que empieza a devorar compulsivamente. También lee su primer cómic de Spiderman que junto al ya mencionado Coronel Kurtz y David Bowie —según parece, la primera vez que escuchó el tema *Space oddity* sintió que flotaba y se elevaba en el espacio y era capaz de entender el lenguaje de los ciempiés, orugas y peces— se convierten en sus referentes artísticos e ídolos.

La fascinación que le produjo el personaje del coronel Kurtz fue tal que llegó a aprenderse párrafos del monólogo que pronuncia de memoria. Pero no solo esto sino que al parecer la idea de construirse un personaje distinto a quien era le fue inspirada por él. Por lo que no es en absoluto descabellado o absurdo pensar que Mario Bellatin comenzara a nacer —al mismo tiempo que Mario Ávila Grun moría— cuando leía las páginas finales de *El corazón de las tinieblas*. De hecho, Mario Bellatin no dudó jamás en presentarse a sí mismo como una especie de profeta del apocalipsis y el caos y decidió cortarse el pelo al cero como despreocuparse por si engordaba o no en homenaje a la interpretación que realizara Marlon Brando de Kurtz en la película de Francis Ford Coppola, *Apocalipsis now*. Más aún, Mario Bellatin confesó en alguna ocasión a propósito de la presentación de uno de sus relatos más íntimos, *Lo raro es ser un escritor raro*, —y según parece, en esta ocasión, sí estaba diciendo la verdad— que deseaba que cuando alguien leyera uno de sus libros sintiera o

bien la necesidad de ser domesticado y entrenado para formar parte de la perversa sociedad retratada en ellos o la de huir de esta sociedad a vivir en una isla no sin antes haber arrojado unas bombas en ella; y que, a este respecto, y ya que él no sabía dónde se encontraba ni quería saberlo, sí le gustaría que los demás lo consideraran como una especie de coronel Kurtz de la literatura moderna. El rostro del mal y de la debilidad. El retrato de un monstruo y de una persona sumamente inocente. Violencia y debilidad unidas en una literatura incapacitada para volver al jardín del Edén. Abatida por la caída en el tiempo de la que sus libros eran la más horrorosa corroboración.

En cualquier caso, Mario Bellatin siempre jugó con el sentido del humor que en él tenía unas dimensiones muy amplias y es por ello justo señalar que nunca hubo que tomarse sus declaraciones muy en serio. Por más que probablemente sí que es verdad lo que se encargó en señalar una y otra vez: que las distintas encarnaciones de David Bowie le ofrecieron la inspiración necesaria para encauzar sus libros de forma diferente según el Mario Bellatin que estuviera desarrollando en esos momentos o que el personaje de Spiderman le hizo comprender que era posible vivir dividido y desarrollar varias de las personalidades que le interesaban a la vez para lo que era sumamente importante que nadie conociera su “yo” real (su parte Peter Parker o Mario Ávila Grun).



Como se comprenderá —vistos todos estos referentes— la adolescencia —una época incierta y difícil para todos en general— fue para Mario Bellatin una etapa oscura, por momentos terrorífica, y en general, explosiva. Para empezar, debido a su personalidad fría y atípica le costó en gran medida tener relaciones con personas de su sexo contrario. De hecho, —si es cierto lo que cuenta en su relato *Lago*— la primera chica que besó fue a los 20 años, cuando ya se habían suavizado bastantes de los acusados rasgos de su personalidad sometidos a una alta tensión en su adolescencia y se podía considerar que iniciaba su vida adulta.

Hacer recuento de las experiencias vividas por Mario Bellatin en su adolescencia, de todas formas, nos ayuda a seguir comprendiendo rasgos de su literatura y del personaje que ha construido que, en ocasiones, es increíblemente parecido —por más que esto parezca inverosímil— a la persona real que habita tras la máscara del escritor.

Como describe en *Cuenca* —esa especie de biografía novelada que fusiona en su interior la estética del David Lynch de *Terciopelo azul* y ciertos detalles y aspectos de esa obra mágica y adelantada a su tiempo que es *El topo* de Alejandro Jodorowsky—, el sadomasoquismo estuvo siempre muy presente en su vida.

Desde muy joven, el chico que más tarde sería Mario Bellatin se acostumbró a contemplar a su madre llorando y por desgracia, en muchas

ocasiones, tuvo que sufrir en sus propias carnes un castigo por sus frustraciones vitales. Margo Grun, finalmente, había tenido que abandonar la música —su verdadera vocación— y solo había podido encontrar trabajo como locutora de radio en una emisora de Lima. Era la encargada de leer monótonamente las noticias en los bucles de cinco minutos que Radio Pacífico emitía puntualmente cada hora desde las 6 de la mañana hasta las 12 del mediodía. Margo no consideraba que el trabajo estuviera a su altura y no había podido aceptar —nunca lo haría— el accidente sufrido. Muchas veces, Mario la oía hablar con ella misma a gritos culpando a su marido Inocencio — que era quien conducía la noche del accidente— de la culpa de sus males. Y su odio y rencor eran tan grandes que no podía evitar descargarlo en golpes e insultos dirigidos contra aquel extraño niño en que se estaba convirtiendo Mario cuando este no limpiaba como debía la jaula donde amaestraba a los hamsters, no hacía la cama con la rigurosidad debida o alguno de los reptiles que coleccionaba, orinaba en un lugar no permitido.



Así te quiero ver © Mario Bellatin

Sin duda, con el tiempo, el comportamiento de Margo provocó que la personalidad ya de por sí estrambótica, como hemos indicado, de Mario se acrecentara aún más pero, sobre todo, —visto con la perspectiva necesaria— contribuyó a desarrollar su perfeccionismo. Puesto que el escritor se acostumbró a realizar todas las actividades que realizaba con la mayor exactitud para no recibir los golpes de su madre, quien, además durante un tiempo comenzó a beber alcohol y acostumbró a llevar —tal y como se refleja en la primera parte de *El gran vidrio*— a Mario a la sauna a la que solía ir junto a sus amigas quienes solían divertirse riéndose de él realizando determinado tipo de juegos de carácter sexual aparentemente inocentes que quedarían para siempre grabados traumáticamente en la mente del artista mexicano.

Al parecer, Mario tal y como se refleja en una controvertida escena del segundo capítulo de *Cuenca*, pidió ayuda a su padre para conseguir librarse del

acoso psicológico de las amigas de su madre, pero Inocencio nunca lo socorrió. Cuando Mario acudía llorando allí donde el antiguo violinista virtuoso se encontraba, éste apenas se dignaba a mirarle a los ojos y, cambiando de tema rápidamente, volvía a centrar la conversación en aquellas raras aficiones en las que estaba interesado. Inocencio ya no era prácticamente capaz de empatizar con nadie ni de transmitir ilusión por la vida o educar virilmente a su hijo que —a pesar del amor que sentía por su padre— no podía evitar que el vacío y la desolación se extendieran en su vida cada vez que se comunicaba con él. Y únicamente sintió que su mentor le transmitía una enseñanza o un legado cuando le regaló un pequeño cachorro negro de pastor belga Malinois a quien tomó afecto rápidamente y se convertiría en su mejor amigo y fiel compañero en aquellos años terribles, además de una figura esencial para su literatura como tantos otros perros que más tarde adquiriría.

De todas formas, no podemos pensar que las experiencias que rompieron la resistencia psicológica del escritor de *Bola negra* en su niñez y adolescencia terminaron aquí. Porque Mario también sufrió las burlas y escarnios de muchos de sus compañeros de colegio que lo llamaban “María la muñequita” por su incapacidad y torpeza tanto para jugar al fútbol como para realizar otros deportes de “hombres” —boxeo, pesas, etc—. De hecho, en una ocasión, llegaron a arrojar algunos de los libros que había adquirido gracias a su gran esfuerzo y capacidad de ahorro a una fuente y, desde luego, los profesores del colegio católico al que iba tampoco hicieron nada por comprenderle puesto que estaban más interesados, en algunos casos, en escudriñar sexualmente a sus alumnos que en defenderlos o educarlos según los valores que defendían con, aparentemente, el más estricto rigor.

Se comprenderá entonces que cuando Mario creció y tuvo algún poder y control sobre su vida, gustara —como revanchas contra tantos actos injustos cometidos contra él por la vida— de manipular a los que le rodeaban, controlarlos de alguna forma o sádicamente intentar golpear y aprovecharse de sus puntos más débiles. Hubiera sido muy difícil que pudiera reaccionar o comportarse de otra manera.

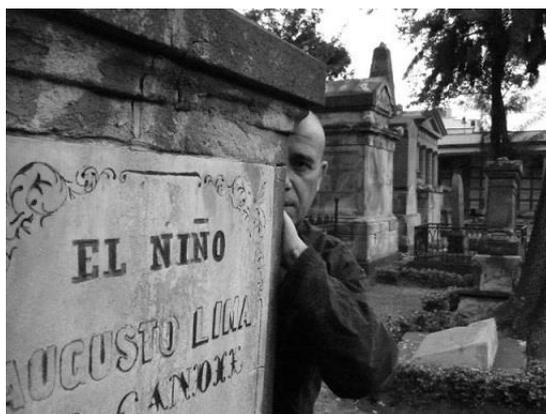
Quien se ha visto sometido por las injusticias de la vida, ha de golpear antes o después si desea tener una imagen firme de sí mismo; si no quiere enfrentarse contra el mismo muro una y otra vez. Como también se ha de entender el porqué de las relaciones frías, gélidas, huecas o vacías entre tantos y tantos personajes —véase *Perros héroes*, *Canon perpetuo* o *Biografía ilustrada de Mishima*— de su obra literaria que más que seres vivos, se diría que se asemejan a estatuas, a seres glaciales o androides cibernéticos incapaces para comunicarse o sentir algo con autenticidad desde su helado corazón; porque la gran mayoría de ellos parecen regodearse cuando hacen sentir daño a sus semejantes, los ignoran o se aprovechan de su inconsciencia y debilidades — *Poeta ciego*— para engrandecer aún más su nutrido ego.



Con unas relaciones problemáticas, complejas y bastante deterioradas con sus padres, sumido en un proceso de angustia irremediable por su condición recién estrenada de adolescente, perseguido como un monstruo por sus compañeros de clase y encontrando amistad únicamente en los insectos, animales y libros, películas y obras de arte que amaba, se comprenderá que las relaciones sexuales de Mario —como las de tantos de sus personajes literarios posteriores— no podían ser muy normales. O al menos tendrían dificultades para realizarse con la fortaleza y salud necesarias.

De este apartado de la vida del escritor mexicano apenas hay datos y él mismo siempre ha mostrado un recato —¿no fingido en esta ocasión?— cuando se le ha mencionado en alguna entrevista. Pero si entendemos *Cuenco* como su verdadera biografía enmascarada —pues es así que puede ser considerada esta obra sin que por ello debamos dejar de lado muchos de los significados y lecturas que es posible realizar sobre ella— podemos extraer muchas pistas o reconstruir pasajes que nos sirvan para reconstruir esta etapa de su vida.

A este respecto, parece que los primeros contactos de Mario Bellatin con una mujer se llevaron a cabo en un prostíbulo al que solía acudir entre los 15 y los 17 años. Pero estos no respondieron a los códigos habituales. La persona con la que mantuvo relaciones era una atractiva chica morena que solía vestir con un liguero rojo y destacaba por poseer una nariz alargada que el joven escritor —como el personaje de *Cuenco*— acariciaba y besaba con fruición. Sin embargo, no lo hacía así con el resto del cuerpo de la joven muchacha que si bien se encontraba satisfecha de atender las demandas de un cliente que dejaba su cuerpo intacto, al cabo del tiempo no pudo evitar sentirse frustrada y, sí, —aunque parezca mentira— utilizada por ese extraño chico que la miraba con ojos curiosos y ávidos de experimentar las más extrañas dimensiones del placer. Porque además, si bien, por lo general, Mario se complacía besando su nariz y realizándole fotografías con una especie de máquina fotográfica de juguete que siempre portaba consigo, había otras en que no sucedía nada cuando entraban en la habitación. Absolutamente nada. El joven aprendiz de escritor la miraba impunemente, diseccionaba todo su cuerpo, la miraba fijamente a los ojos o le hacía preguntas relacionadas con las condiciones atmosféricas, algunos de sus clientes o las condiciones de su trabajo y partía de allí.



El Santo © Mario Bellatin

No es, desde luego, dificultoso imaginar que si esa relación con la prostituta fue real, el escritor mexicano debió inspirarse en su nariz para desarrollar el rasgo más sobresaliente del físico del escritor japonés que protagoniza esa excelente obra que escribiera durante los años 90 y publicara en el año 2001 llamada *Shigi Nagaoaka: una nariz de ficción*. Como tampoco ha de ser arduo fijar en esas primeras aproximaciones a una mujer —dadas las características físicas de ésta— un primer referente real que nos explique el porqué de la aparición en tantos de sus libros de todos aquellos personajes con un rasgo físico anómalo que sobresalía por encima del resto.

Mismamente, —basándonos de nuevo en determinados pasajes de *Cuenco*— no podemos dejar de lado algo que en sus libros también se encuentra presente de una u otra forma en la gran mayoría de ellos como es un determinado aroma homo-erótico refinado, angostado y con aires masoquistas que lo habría llevado a experimentar con otros muchachos de su mismo sexo un peligroso y doloroso juego: extinguir la colilla de los cigarrillos sobre su piel. O el que los traumas vividos por la separación y carácter de sus padres lo hicieran acudir a un psicólogo que —como se puede intuir lejanamente en el libro *La jornada de la monada y el paciente*— se sintió incapaz de tratarlo por los medios habituales y, en muchas ocasiones, a pesar de la juventud de Mario o su preparación universitaria, se sintió más como paciente suyo que como su médico.

Como podemos comprobar, la adolescencia de Mario Bellatin fue nutrida en acontecimientos y comportamientos anómalos. Fue entonces que se vengó de algunas de las amigas de su madre que jugaban con él en las saunas, fotografiándolas desnudas o besándose entre ellas y, más tarde, dejando estas fotos en los buzones de las casas de sus hijos y maridos, que comenzó a realizar esas extrañas mezclas musicales —combinaba de forma muy personal determinados fragmentos de música clásica con temas de hard-rock, soul y funk— que lo llevarían a pinchar música en algunos de los más atípicos antros de la ciudad de Lima; o que consiguió al fin vengarse de algunos de los curas de aquel insoportable instituto en que se había educado, retratándolos en compañía de prostitutas a las que Mario no dudaba en pagar

una suma previamente convenida con el fin de conseguir ver a esos maestros del odio pedir, rogarle por su perdón.

Pero para comprender la literatura de Mario Bellatin —así como el personaje que ha construido para darla a conocer— a través de su biografía es también necesario visitar otros momentos de su adolescencia o juventud. Como, por ejemplo, la primera vez que contempló *Star Wars* en un cine. Tenía 17 años recién cumplidos. Y salió fascinado de la película. No por la mitología jedi —de la que nunca fue muy partidario ni un devoto seguidor— o por la trama de la historia. En ningún caso, el por aquel entonces llamado Mario Ávila Grun se sintió atraído por Luke Skywalker, las aventuras de la princesa Leia y Han Solo o las peleas de láser y los movimientos de cámara que seguían a todas aquellas míticas naves. No. Lo que verdaderamente atrajo de *Star Wars* a Mario Ávila fue el personaje de Darth Vader. Desde que lo vio por primera vez, se sintió identificado con él. Su respiración, su manera de caminar, el desasosiego y pavor que a todos infringía. Darth Vader era el mal, un alma sumamente oscura —al fin y al cabo el tipo de personajes por los que sentía más empatía tanto en el cine como en la literatura— que emitía, transmitía un magnetismo difícil de catalogar y al que todos —más allá de su voluntad— respetaban y temían que era lo que el futuro escritor, debido a tantas humillaciones sufridas, deseaba en lo más profundo de su ser. Además, por más mecánico y robótico que pudiera ser Darth Vader, también se percibía un alma, una persona detrás de él. Había un corazón que sufría, lloraba y gozaba tras esa impoluta y casi perfecta máscara negra que le cubría acerca de la que Mario estuvo realizando todo tipo de cábalas al salir del cine. Porque no se trataba únicamente de que el personaje tuviera una fuerza descomunal sino que además su traje y estética eran lo más poderoso —desde el capitán Kurtz— que había contemplado jamás en un cine o un libro.



Fue entonces que Mario Bellatin nació. Inteligente y astuto, como era, Mario Ávila sabía que necesitaba un golpe de efecto rotundo si quería ser conocido como escritor que era a lo que deseaba dedicarse el resto de su vida: a diseñar —más que a escribir— historias a través de las que catartizar sus recuerdos de infancia y adolescencia y adaptarse a la edad adulta sin tener porqué ser manipulado por todos esos hombres y mujeres maduras que hicieron de sus primeros años en este mundo un auténtico infierno y laberinto y de los que podría vengarse ahora gracias al tamaño de su ingente imaginación.

En este sentido, observar a Darth Vader le

dio el coraje necesario para realizar lo que deseaba: construir un personaje difícil de desenmascarar que fuera temido y reverenciado a partes iguales y cuyas reacciones como sus creaciones fueran muy difíciles de prever.

Pero para ello, le hacía falta un golpe de efecto total. En principio, pensó en aparecer siempre en público portando una máscara negra que distorsionase la voz o caminar con una capa pero descartó estas ideas por lo incómodo que le supondría llevar a cabo la primera y lo romántico y trasnochado que le resultaba lo segundo. Para transformarse en Mario Bellatin, Mario Ávila necesitaba algo mucho más efectista y transgresor. Y fue entonces, tras leer uno de los libros de la saga de George Lucas en que explicaban cómo las extremidades de Anakin Skywalker habían sido sustituidas por injertos de metal para poder convertirse en Darth Vader y volver a revisar una de las ilustraciones del capitán Garfio que decoraban uno de los libros que junto a las historias de terror de Edgar Allan Poe más leyó en su infancia —*Peter Pan*— que decidió qué acto debía realizar para ser conocido: hacerse construir un brazo metálico —que, posteriormente, serían varios con diseños diferentes— con el que paliar, en cierto sentido, los problemas a los que se veía abocado por ser manco pero, sobre todo, porque gracias a él, sería el centro de atención de todos aquellos a quienes se encontrara desde el primer momento. Y en cuanto su padre Inocencio murió y Mario adquirió una buena suma de dinero que le pertenecía como herencia, llevó a cabo esta idea.

De todas formas, por más que parezca lo contrario, lo curioso de este acto no fue tanto el que, finalmente, cumpliera estos designios y no dudase en operarse para lucir su brazo metálico sino que Mario Ávila considerara que para ser un escritor, lo primero que tenía que poseer era una imagen efectista y no tanto un libro. Pues no fue hasta que consiguió implantárselo que anunció a su madre que su vocación era la literatura y que se dedicaría a esta actividad durante el resto de su vida. Y que ya no debían llamarle Mario Ávila sino Mario Bellatin; apellido de origen italiano que es un pequeño diminutivo —otra broma feroz— de Bellatini que el escritor mexicano se puso en honor a un escasamente conocido personaje de la Comedia del Arte, Bellato: un comerciante despiadado que suele acabar con los sueños de libertad y felicidad de todos los que se encuentran a su alrededor y resiste con éxito y estoicismo tanto los ataques como las bromas de Polichinela.



Biblioteca Bellatin © Revista de literatura *Los noveles*

En realidad, no fue hasta la construcción del personaje de Mario Bellatin que el escritor mexicano se encontró cómodo en la vida cotidiana. Y no sintió que además de ser éste su camino, la escritura le conduciría al éxito. El brazo metálico le aportó una imagen atractiva y provocadora como él deseaba a lo que contribuyó también el que decidiera prescindir del cabello para siempre y se afeitara al cero. Todos estos detalles más una túnica negra —mucho mejor idea que la capa— y el desarrollo natural de sus músculos, le dieron una imagen mucho más atractiva hasta tal punto que mujeres que hasta entonces no se habían acercado a él, se interesaban por su vida creyendo que era una especie de *rock star* o un acrónico pintor y que, en cualquier caso, se encontraban en compañía de alguien importante o destinado a serlo. Fue en esa época que besó a varias chicas en ciertos bares exclusivos en los que se dejaba ver tomando algún martini y con una sonrisa de labio a labio que prácticamente nadie sabía bien a qué venía pero él, íntimamente, sí: todos aquellos que lo rodeaban y se preguntaban por su identidad o realizaban elucubraciones sobre su persona estaban, en realidad, participando de una comedia sin final en la que el escritor era tanto el organizador como su protagonista principal y se jactaba de admitir y despreciar en ella a quienes considerara dignos o no de ser incluidos en ella.

Ya, a sus 21 años, y mientras terminaba sus estudios de Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima —una mera excusa con el fin de ganar tiempo y continuar formándose y diseñando la mejor estrategia para presentarse en el mundillo literario—, comenzó ya por fin a construir sus primeras historias. Tras varios meses ensayando uno u otro estilo, intentando apropiarse de las historias de seres mutilados que narraba y no poder conseguirlo, finalmente, construyó una pequeña narración, *El hombre-loro*, que aunque no le satisfacía del todo, sí le indicaba qué camino seguir para llegar a ser el escritor que deseaba ser.

Y fue entonces —según nos cuenta en *Underwood Portátil. Modelo 1915*— que se acercó a casa de su madre y le dijo que ya había encontrado el camino, y la vía; y le suplicó que leyera la narración *El hombre-loro* pues se encontraba muy interesado en conocer su opinión sobre ella. Opinión que su madre, tras una atenta y meditada lectura, no dudó en ofrecerle, —mientras le dirigía una mirada pétrea parecida a la que poseía Medea, según Eurípides— para lo cual utilizó una famosa frase del *Deuteronomio*: «No desfallezcas / porque no se trata de que se cumpla tu voluntad / sino la mía»—. Lo que, traducéndolo a los términos que nos interesan, quiere decir básicamente que su madre consideraba que había nacido un escritor que —más allá de su ego personal— podía aspirar a fundirse con la nada, el silencio y la divina voluntad si era capaz —como años antes hubiera hecho su abuelo Isaiah al llegar a Moscú— de olvidarse de sí mismo por una vez. Aunque únicamente fuera una sola vez.

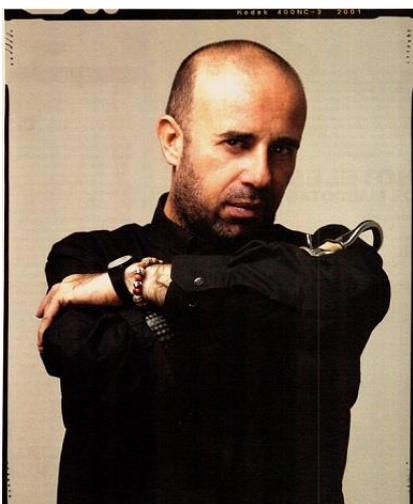
Este artículo fue realizado gracias a una beca concedida por la Fundación Arte y filosofía de Lleida para el desarrollo de una investigación sobre arte contemporáneo mexicano.

Putrefacción y salvajismo: ese joven escritor carnívoro que fue Mario Bellatin

OCTAVIO CONSTENLA DÍAZ

No hay árbol bueno que pueda dar fruto malo, ni árbol malo que pueda dar fruto bueno. Cada árbol se conoce por su fruto.

Lucas, 6: 43



La década de los años 80 fue para Mario Bellatin importantísima. No tanto como la de los 90 en términos de prestigio y reconocimiento, pero sí que resultó decisiva para su formación. El escritor peruano estaba decidido a ser escritor costara lo que le costara y había adoptado un *look* muy llamativo que atraía las miradas de quienes se cruzaban en su camino con la intención de ir creando un aire de misterio en todo aquello que concerniese — directa o indirectamente— a su persona. Y por ello se dejaba caer —con el pelo largo y lacio siempre bien peinado— por las tabernas más inhóspitas de México Distrito Federal en compañía de varios de sus perros Malinois vestido con cazadora y pantalones de cuero negros y camisetas de sus grupos de música favoritos de aquel entonces: The Damned, T-Rex, Alice Cooper Band, Can, David Bowie, Karftwerk, Blondie, Sucide, Pere Ubu o Magazine.

En los primeros años de los 80, sin embargo, Mario Bellatin se encontraba más interesado en prácticas como la música, la escultura y la pintura que la literatura. Esto no significa en absoluto que no deseara escribir, sino que siguiendo las doctrinas legadas por varios de los músicos de krautrock que tanto admiraba —que se encontraban, a su vez, basadas en las de místicos chinos e hindúes como Rabiya al Aldabiya o Cheing Tzu— sabía que para profundizar en un arte había que tomar muchos otros caminos alternativos y periféricos; pues solo así sería posible alcanzar la levedad y levitar en la actividad artística elegida sin desgastarla por la ansiedad y conceptos adquiridos que impedían encontrar la “verdad”.

En realidad, según Cheing Tzu, para emprender una actividad artística era necesario que el discípulo dejase fluir la mente en otras complementarias con el objetivo de desprogramarse, intentar desaprender lo ya aprendido y luchar contra los tópicos. Se trataba, por tanto, de que el alumno no tuviera miedo a abrir su mente y que para conseguir su sueño de ser saltamontes o mariposa, experimentara antes lo que era ser escarabajo, hormiga o pez. Que era la razón por la que Mario Bellatin se dedicaba a ir a la escuela de Bellas Artes y a los conservatorios de la capital mexicana buscando experimentar y familiarizarse con las técnicas utilizadas por futuros escultores, pintores, músicos, videoartistas o fotógrafos siguiendo los pasos de tantos y tantos músicos de Krautrock o, más tarde, el mismísimo Julian Cope.

Durante esta época de su vida Mario Bellatin realizó un sin fin de actividades que fueron más importantes de lo que pudiera parecer no solo para la construcción de su literatura sino para sus futuras performances, exhibiciones y presentaciones de libros. Por ejemplo, todos los martes de abril y mayo del año 1981 solía pasarse por el barrio de Tlatelolco caracterizado como una paloma ensangrentada en lo que fue entendido como un acto de desagravio a las víctimas de la masacre cometida allí en 1968 aunque, en realidad, el escritor peruano confesaría años más tarde que con su interpretación tenía la intención de llamar la atención sobre las consecuencias a los que podría conducir la pérdida de la imaginación en el sistema educativo de aquel entonces que era, a su entender, el origen de tantas y tantas tragedias contemporáneas. Declaración, por cierto, que volvería a desmentir años después señalando que por medio de esta interpretación de la paloma ensangrentada únicamente pretendía ponerse a prueba y comprobar si era capaz de provocar dolor y remover las conciencias de la gente y, sobre todo, confundirlas, aturdir las que era el objetivo primero y ¿también el último? de su literatura.



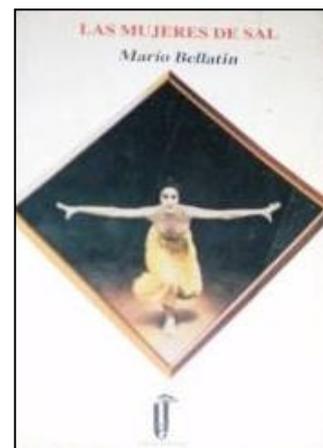
Putrefacción © Mario Bellatin

Asimismo, a finales de ese mismo año, comenzó a aparecer por las noches en la plaza Garibaldi embadurnado en pintura negra, vestido con una capa y gafas oscuras y llevando agarrado del cuello con una soga a un gato blanco en lo que —se decía— que suponía un acto reivindicativo en favor de la inocencia y la sencillez y de denuncia contra un mundo inclemente,

sumamente perverso y condenado —de seguir así— a la autodestrucción. De todas formas, Mario Bellatin —como era habitual en él— declararía años más tarde que no pretendía alcanzar ningún significado concreto con su acto ni en absoluto deseaba realizar ninguna denuncia; que lo único que pretendía era epatar y provocar y, sobre todo, jugar con los posibles significados a través de una actuación que, en esencia, no tenía ninguno pero a la que inevitablemente todos aquellos que la observaran, le aportarían su particular interpretación. Que fue lo que hicieron todos aquellos que lo denunciaron y amenazaron de muerte cuando apareció junto a varios estudiantes de filosofía y arte dramático en el bosque de Chapultepec vestido con uniforme militar y varios gallos ensangrentados en la mano en un acto por el que se denunciaba aparentemente la actitud y comportamiento de todos aquellos que seguían organizando peleas entre estos animales en el país mexicano pero que, al parecer, —esto nunca llegó a quedar claro del todo— era un alegato por una sociedad vegetariana y pacífica.

Cuentan, a su vez, quienes visitaban el estudio que alquilaba en la colonia Coyoacán, que Mario Bellatin se encontraba muy ocupado por aquel entonces realizando varias acuarelas a través de las que intentaba ofrecer una visión personal e íntima de su propia experiencia en determinados lugares del Distrito Federal que formaban parte de su imaginario personal —de hecho, muchos de ellos sin ser mencionados expresamente, aparecerían en sus libros— y que, ante todo, se encontraba obsesionado por la realización de una escultura: un autorretrato de sí mismo bastante peculiar en cuanto que se trataba de una copia de un famoso busto del gobernador y militar romano Marco Antonio el Triunviro con quien, por alguna extraña razón, se sentía absolutamente identificado. De hecho, solía decir a sus prosélitos e íntimos que tenía constancia de que él había sido Marco Antonio en otra vida. No solo por el mentón contrahecho que los caracterizaba a ambos sino por su inteligencia práctica que le hacía salir de los atolladeros en que se introducía ileso o por su capacidad de manipular y doblegar voluntades a su antojo sin importarle traicionar a los que podían ser sus amigos o compañeros si con ello conseguía sus fines e intereses o acrecentar su fortuna. En todo caso, por supuesto, su extraña fijación con las mujeres egipcias —a quienes dedicaría su primer libro, *Mujeres de sal*, y una serie fotográfica *amateur*, *Las hijas perdidas de Ra*, en el que intercambiaba los rasgos propios de las muchachas egipcias y las de Oaxaca, Chiapas y Tabasco— contribuía a hacer más exacta la comparación.

Además de todas estas actividades, Mario Bellatin solía visitar la casa de su padre, Julio Augusto Bellatini, donde solía tocar diversos instrumentos junto a él. Julio César era un oriundo italiano cuya profesión había sido la de músico militar —contaba, por ejemplo que llegó a darle la mano a un joven Nino Rota en una ocasión en que el genial músico ofreció un concierto



gratuito en Nápoles para conmemorar la Unificación de Italia— que, tras la segunda guerra mundial, y la derrota de Benito Mussolini había emigrado a México buscando rehacer su vida donde se había casado con una bella veracruzana, Leonor con quien había engendrado a Mario, su hermana mayor Lucrecia y su hermano menor, Alejandro.

A principios de los 80, Mario se sentía muy unido a su padre. Tal vez más que nunca. Su madre, Leonor, había muerto muy recientemente, año 1978, y la herida que le había producido esta prematura defunción apenas habría cicatrizado de no ser gracias a las constantes conversaciones con su padre que aún no se podía explicar cómo esa mujer tan llena de vida, bondadosa y grácil había sufrido un trastorno mental que no solo se la había llevado al otro mundo sino que había obligado a todos su congéneres a familiarizarse con las extrañas actividades de las que se había aficionado: acudir a los bailes prohibidos que se celebraban en barrios periféricos del Distrito Federal, coleccionar kimonos y sellos japoneses o visitar frecuentemente el zoo y varios invernaderos en que se cuidaban diferentes especies de arañas, mariposas, hormigas y libélulas.

Con su padre, Mario Bellatin reconstruía no solo su historia familiar y tomaba contacto con su genealogía europea —por ejemplo, se hacía uno con el idioma italiano que llegaría a manejar a la perfección— además de encontrar una estabilidad que tras la muerte de su madre estaba necesitando, sino que dado que Julio Augusto había sido un más que eficiente músico militar se familiarizaba con varios instrumentos —saxofón, piano, flauta dulce y tambor— que tocaba con más o menos pericia. En cualquier caso, su relación con él se modificó cuando se enfrentó a un hecho traumático e inesperado que hasta entonces ni siquiera había sospechado y determinaría el desarrollo posterior de muchos de sus libros así como la orientación sexual de varios de sus personajes.

Era un viernes. Día habitual de la semana en que Mario solía acudir a casa de Julio Augusto para cenar, hacerse compañía mutuamente y si estaban con el ánimo adecuado, tocar algún instrumento. Pero la cita se había cancelado tres días atrás puesto que Mario se había comprometido a salir con una amiga a contemplar una película, *Scanners*, de un director canadiense, David Cronenberg, hasta entonces escasamente conocido. Sin embargo, la cita no pudo efectuarse porque la muchacha lo llamó cuatro horas antes de la cita comunicándole su madre se había puesto enferma y lamentablemente, debería hacerse cargo de sus cuidados ese fin de semana en que su padre había acudido junto a sus hermanos a la feria del libro de Guadalajara. Y si bien Mario Bellatin pensó en acudir solo al cine debido a que se sentía fascinado por las fotografías que había podido contemplar de la película así como lo que conocía de su argumento, finalmente, se decidió por acudir a ver a Julio Augusto en lo que suponía sería una verdadera sorpresa que su progenitor recibiría con muchísimo agrado.



De todas maneras, nada más lejos de la presunción y los deseos del escritor peruano sucedió, pues cuando éste se encontraba muy cerca del portal del pequeño y lustroso chalet donde Julio Augusto residía, observó que un hombre se encontraba en su puerta, llamaba al timbre y era recibido por su padre —que vestía una larga cabellera rubia y llevaba pintadas las

pestañas, uñas de las manos y los labios de rojo— con un profundo beso en la boca que se alargó durante unos segundos en los que el joven aprendiz de escritor lloró de incompreensión y rabia. Porque había descubierto que su padre era homosexual. Y con tendencia al travestismo.

En realidad, Mario Bellatin era una persona —dada su idiosincrasia— predispuesta a aceptar todo tipo de conductas sexuales como a sentirse seducido o atraído por ellas y, por tanto, a comprenderlas. Pero la demencia de su madre —que había provocado su muerte— y la homosexualidad de su padre —sobre todo, por no haberle sido confesada con anterioridad con todo lo que ello implicaba en cuanto a su relación de confianza hasta entonces, aun con sus lógicos altos y bajos, bastante sólida— terminaron por romper los escasos cables que aun le hacían querer desarrollar una vida más o menos normal o aspirar a determinados logros socialmente aceptados. Desde entonces, ya nada sería lo mismo para el creador de *Lago*, quien se sumió en una profunda crisis de identidad que acrecentó su sentido de desconfianza hacia la sociedad y todos aquellos que lo rodeaban y decidió concentrarse más aún en desarrollar su faceta artística.

A este respecto, cuando vio en el tablón de la Facultad de Bellas Artes un afiche en que se anunciaba la posibilidad de realizar durante dos años un curso de estética relacionado con el cine en Cuba, no tuvo que pensárselo mucho para inscribirse. El escritor peruano necesitaba alejarse del país mexicano y, sobre todo, de su familia; de los recuerdos de aquella abuela posesiva condenada a desplazarse hasta su muerte en una silla de ruedas, de la mirada turbia y demente de su madre, así como de la debilitada figura de su padre o de esos hermanos opresivos y radicalmente distintos a él —de quienes sospechaba habían mantenido entre sí durante su adolescencia relaciones carnales— que juzgaban con suprema severidad cada uno de sus actos y no vacilaban en transmitirle su desprecio así como sus deseos de someterle y castigarle cuando se lo encontraban y lo miraban con esos fijos y brillantes ojos que parecían querer traspasar su alma.

En junio de 1983 Mario Bellatin llegaba a La Habana, en donde residió hasta septiembre de 1985. Y aunque no se sabe mucho de estos años de su vida, lo cierto es que debieron ser decisivos para que empezara a desarrollar su particular estética literaria. A ello le ayudó mucho realizar estudios sobre diversas películas de Stanley Kubrick, John Ford y John Cassavetes, puesto

que se acostumbró a pensar literariamente en “términos cinematográficos”, es decir, a escribir como si estuviera realizando un guión de un clásico cinematográfico poniendo mucho énfasis en determinados efectos para que las escenas atrapasen la atención del espectador o, en este caso concreto, el lector; y por ello cuando el escritor peruano se planteó realizar narraciones, inevitablemente tanto su lenguaje como su mirada estaban contaminados de tal forma por medios, sí, coetáneos a lo literario pero lo suficientemente distantes de éste, como para que, desde el principio, estos relatos pudieran ser considerados como sorprendentes y, en verdad, transmitieran tanto la intención como la sensación de poder renovar de alguna forma —aunque fuera mínimamente y en algún aspecto aparentemente imperceptible— a la literatura contemporánea.



Abdominales sobre grava rojiza © Mario Bellatin

Por otra parte, a estas características recién citadas, hemos de añadir un hecho a tener muy en cuenta como la estricta censura del régimen castrista a las más variopintas formas de expresión, lo que obligó a Mario Bellatin — como a todos los participantes en aquel nutrido curso— a realizar sus ejercicios narrativos depurando al máximo el contenido y amplificando al máximo las elipsis, lo que, en gran medida, le sirvió de mucho y resultó decisivo para, más tarde, desarrollar su estilo minimalista y construir aquellas historias —véase *Canon perpetuo*, *Damas chinas* o *Flores*— en que prácticamente cualquier dato o detalle secundario quedaban siempre fuera del marco central de la narración.

En cualquier caso, aquellos dos años vividos en Cuba fueron maravillosos para Mario Bellatin. Porque en la isla no se dedicó únicamente a perfeccionar su arte literario sin prisas ni ansiedad, sino que además construyó buena parte de los atributos esenciales del personaje literario en que se convertiría. Para lo que fue lentamente diseñando una imagen pública y una

biografía acorde con ella. Por ejemplo, solía beber ron en el Café del Ciervo, se puso un parche en el ojo y a todo el que deseaba escucharle, le contaba pasajes de una novela de piratas que decía estar escribiendo. A veces, pagaba a muchachos o muchachas jóvenes indistintamente para que pasaran la noche con él porque deseaba hacerse pasar por un ser hermafrodita y promiscuo y, en otras, se le podía encontrar en la Costanera bailando tangos y boleros con mujeres de edad avanzada o tocando el tambor y los congos junto a muchachos salvajes. Había personas a los que decía que, en realidad, era un pintor frustrado. Y a otras, que un adivino le había predicho la muerte antes de los cincuenta y cuatro años, por lo que su sueño era juntar el suficiente dinero con el que pasar los últimos años de su vida en un monasterio asiático, para lo que pensaba regresar a México donde sus hermanos poseían un taller de reparación de automóviles en el que trabajaría duramente el tiempo necesario hasta poder ir a Asia, continente en el que, al parecer, una vida suya anterior se había desarrollado y al que debía volver si quería equilibrar su karma, tal y como le había sugerido un viejo maestro hindú mientras paseaba con él en el castillo de Chapultepec.

Mario Bellatin también acostumbraba a sugerir que, en realidad, deseaba trabajar en un circo, que ya no creía en el amor puesto que antiguas mujeres le habían traicionado o que sentía mucha lástima cuando visitaba un pueblo abandonado porque el incremento desproporcionado de población en las ciudades modernas nos hacía a todos los seres humanos ser extranjeros allí donde estuviéramos; nos convertía en una especie de recién nacidos sin cordón umbilical condenados a desear volver a lugares cuyos paisajes ya no existían y a huir de nuestra condición desterrada buscando tener sexo con la mayoría de personas que conocíamos. De lo que era un exponente la, cada vez más frecuente, realización de orgías a las que Mario asistía complacido, por más que siempre se negaba a participar en ellas, puesto que él, en realidad, aseguraba que había sido educado según una teoría hindú sostenida por un viejo maestro y tan solo deseaba dejarse fluir con el mundo para alcanzar a reconocer su *ser*, dado que esto le conduciría a perfeccionarse en el arte de la escritura, a crecer aceptando el dolor, luchar sin encontrar oponente alguno y disolverse en el tiempo, para lo que realizaba flagelaciones continuas, pues de no ser así, podría caer en la tentación del arrepentimiento, el olvido o el abandono que esquivó, en realidad, gracias a la construcción de su primer libro, *Mujeres de sal*. Porque, como se comprenderá, después de los años vividos en Cuba, para Mario Bellatin había de ser traumático volver a México hasta tal punto que para superar el trauma de volver a enfrentarse a su familia, se le impuso escribir el que sería su primer libro.

Lo curioso de este primer libro de Mario Bellatin —cuya anécdota un tanto farragosa



reconstruía sus problemas psicológicos con su familia en clave bíblica— es que no fue publicado siguiendo los canales de distribución normalizados, esto es, escritor primerizo que finaliza un libro y lo envía a una editorial para que acepte o no su publicación. No. Mario Bellatin sabía que si quería impresionar desde el primer momento y hacerse un nombre en el mundo de la literatura, debía realizar un acto que fuera sorprendente y, a poder ser, epatante. Y fue por ello que decidió que él mismo se pagaría la edición del libro que publicaría una editorial peruana, Lluvia, con sucursal en el Distrito Federal. Por lo que, consiguientemente, cuando uno de los encargados de la editorial le indicó la cantidad de pesos que debía pagar para costear la edición de *Mujeres de sal*, el escritor peruano no dudó en lanzarse a la calle para conseguir financiar su libro.

Para obtener dinero con el que pagar la edición de *Mujeres de sal*, Mario Bellatin trazó un plan. Diseñó una serie de cupones en los que se podía leer que el gran escritor peruano tenía el honor de invitar a sus poseedores a la presentación de su nuevo libro. Y que esta presentación se producirá el día 27 de octubre de 1986 a las 9 de la noche en el salón de los espejos del Casino de México Distrito Federal.

Los cupones permitirían a quienes los adquirieran obtener a 150 pesos un libro cuyo precio de salida en el mercado sería de 260, por lo que quienes pagaban un adelanto o los 150 pesos al contado podían asegurarse un módico descuento en la adquisición de esta imprescindible obra si acudían el día señalado a la presentación organizada por el —tal y como se indicaba en el cupón— prestigioso y reputado escritor Mario Bellatin.

Para conseguir que un gran número de personas anónimas y desconocidas adquiriesen los cupones, Mario Bellatin se colocaba a las 8 de la mañana en algunas de las calles del Distrito Federal y arengaba en voz alta con su brazo izquierdo apuntando al cielo a quienes acudían a sus trabajos para que compraran algunos de aquellos cupones que ofrecían un descuento en la adquisición del libro *Mujeres de sal*. Mario Bellatin intentaba vender los cupones que permitían comprar su libro con descuento sin timidez, con fruición y valor. En ocasiones, se dirigía a la puerta de los supermercados, a los parques situados en frente de los colegios o tocaba el timbre de las casas que iba encontrando en su camino. En cualquiera de esas situaciones, aplicaba otra regla: si las personas no poseían dinero suficiente cuando las abordaba, anotaba su dirección y teléfono y tras llamarles —asegurándose de que se encontrarían en su domicilio— se presentaba en sus hogares para ofrecerles el cupón de descuento. Pero como ninguna de estas estrategias le permitió financiarse totalmente la edición del libro, tuvo que idear una nueva argucia: transformarse en ciego, para lo que se hizo con un bastón, unas gafas negras y comenzó a ensayar distintos movimientos y pasos en los que imitaba a los no videntes frente al espejo del comedor de su casa situada en Coyoacán. Asimismo, leyó *Edipo rey* y determinados pasajes bíblicos, como aquel en que dos ciegos reciben el don de la vista por parte de Jesucristo. Y, finalmente,

decidió instalarse en la Plaza de la Catedral, ya que era uno de los espacios más transitados de la ciudad, por lo que, por más inválidos y harapientos que se encontraran allí, un ciego que además era manco de su mano derecha tendría bastantes posibilidades de obtener dinero.



Prótesis lunar © Mario Bellatin

Cuando Mario Bellatin llegó a la Plaza de la Catedral del Distrito Federal mexicano, colocó un cartel en el suelo donde daba explicaciones concretas sobre lo que ofrecía y aludía a su condición de ciego y a la caridad de la gente para conseguir su objetivo. Pero pronto encontró un obstáculo en el que no había meditado con anterioridad. Un mendigo cojo, extremadamente delgado, de pelo y barba morena se le acercó en compañía de un niño manco de su mano derecha pidiéndole que abandonara el lugar donde se encontraba sentado, puesto que cada uno de los rincones de la plaza estaban asignados a uno de ellos en concreto y para ocupar uno de estos espacios había que haberse inscrito anteriormente en el cuaderno amarillo que pertenecía al Rey Moreno, en el que se encontraban rigurosamente ordenados los nombres de los indigentes fallecidos así como las bajas por desplazamiento o enfermedad y los de quienes deberían ocupar el lugar de los caídos.

Ante la violenta conducta de aquel hombre que movía continuamente sus brazos en todas las direcciones bajo la atenta mirada del niño, Mario Bellatin decidió decirle la verdad, por lo que le comentó que, en realidad, él no era un mendigo y que tan solo deseaba estar allí durante el tiempo necesario para costear la edición de su libro, aunque aquel hombre parecía no comprender lo que le decía, puesto que no dudó en mencionarle de nuevo las sempiternas y estrictas reglas dictadas por el Rey Moreno, a lo que Mario Bellatin respondió indicándole que, tal vez, podría repartirle un porcentaje de

sus ganancias. Aún así, el mendigo cojo tampoco se avino a razones y al escritor peruano sólo le quedó la opción de partir.

Sin embargo, cuando ya se alejaba de la Plaza de la Catedral, Bellatin sintió que alguien le tocaba. Era el niño manco que le agarraba con su mano izquierda de la camisa suplicándole que se dirigiera de nuevo hacia el lugar que acababa de abandonar, donde lo esperaba ahora con una sonrisa el mendigo cojo, quien —dado que Mario no era un verdadero harapiento y, por consiguiente, no quebraba regla alguna— le permitió ocupar el espacio que deseaba tras pactar el porcentaje que correspondía por cada cupón vendido.

Mario Bellatin confesaría más tarde en *Condición de las flores* que vivir como si se tratara de un ciego no solo le permitió construir un personaje como el poeta ciego de *Lecciones para una liebre muerta*, sino que le hizo entender la vida y la escritura como simulacros o construcciones telepáticas. El autor escribe sobre aquello que no ve, acerca de todo lo que ignora, puesto que camina siempre entre sombras. Es, en cierto modo, un ciego, un personaje más de su obra y cualquiera de sus experiencias, por tanto, colabora a que la obra tome un cariz u otro, que fue una de las enseñanzas que aplicó a rajatabla en aquella insólita escuela de escritores que fundara en el Distrito Federal a finales del siglo XX, a la que muchos jóvenes acudían entusiasmados y en donde aprendían a caminar con bastón y gafas negras, a bailar ballet, desfilar en una pasarela, pero jamás a escribir, pues esta era la única regla que debían seguir los alumnos inscritos en aquella escuela fundada por el escritor peruano.



I'm the robot © Mario Bellatin

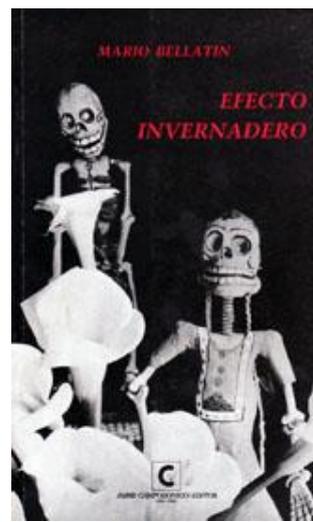
Como resultado de su duro trabajo, el día en que el escritor peruano presentó *Mujeres de sal* la expectación fue inmensa. Cientos de personas se agolpaban en las inmediaciones del salón de los espejos del casino del Distrito Federal con su cupón de descuento en la mano, ansiosos por leer el libro y conocer al fin al gran escritor Mario Bellatin, quien apareció en escena con porte altivo en compañía de tres pastores belga Malinois mientras se escuchaba una deliciosa melodía procedente de un laúd que tocaba con suma delicadeza un muchacho de origen quechua. Luego miró a los presentes y se dedicó a platicar acerca de una solemne ceremonia funeraria celebrada entre

las ruinas incas situadas en la ladera de un frondoso bosque de mangles cercano a la localidad de Paramonga y sobre una muchacha egipcia a la que estaba dedicado el libro, cuyo contenido, en cierto modo, no importaba, como repitió una y otra vez a los presentes, puesto que el verdadero espectáculo era que pudiera haber sucedido el acto de su presentación, lo que demostraba que existía el verdadero amor y que había nacido un gran escritor que había cambiado las reglas de la comercialización del acto literario, pues se había impuesto a ellas, como demuestra el que desde entonces fueran las editoriales las que acostumbraran a solicitarle, reclamarle todo tipo de manuscritos, provocando que no necesitara ya encontrar la forma de dar a conocer su arte y pudiera centrarse, preocuparse únicamente de buscar la vía a través de la que cultivar su talento de forma más eficaz para atender las demandas de material literario que procedían de los lugares más insólitos. Esto, en parte, también le sirvió para refrendar que la manera de recibir la obra de arte en el siglo XX se encontraba centrada más en la figura y personalidad de quien la creara que en el contenido que ofrecía y, de esta manera, encontrarse cerca de poder derribar la barrera entre la literatura “angostada” y “vieja” de los siglos XIX y XX y la “nueva” y “dúctil” que debería nacer, reinar en el siglo XXI.

Era finales del año 1986 y Mario Bellatin había conseguido ya hacerse un nombre en el difícil, taimado y un tanto restringido mundo de los escritores. Pero si bien lo había hecho por medio de una forma original que le aseguraba sus cinco minutos de fama, lo cierto es que el libro no estaba a la altura de lo que se esperaba de él. Era una narración elaborada y bien construida pero que, en esencia, no podía evitar poseer muchos de los tics de la literatura barroca hispanoamericana —y, sí, también algo de su manido realismo mágico— y caer en muchos de sus tópicos tanto temáticos como estilísticos. En todo caso, en *Mujeres de sal* ya se nos presentaban algunos de los temas y recursos —adulterio, elemento bíblico-mítico, extrañificación— que caracterizarían a la mayoría de los libros del escritor peruano que, si era capaz de pulir su estilo y depurarlo, muy probablemente —apuntaba la crítica— podría ofrecer una obra mayor en el futuro.

En todo caso, esa obra debería esperar, porque aunque Mario Bellatin se encontraba satisfecho por haber conseguido presentarse al mundo como escritor, no se sentía feliz del todo con una escritura en la que trabajaría durante los años posteriores duramente para perfeccionarla y hacerla funcionar como una máquina sin fallas ni errores, de tal forma que hasta 1992 no publicaría un libro nuevo, *Efecto invernadero*.

¿Qué es en aquello que se ocupó desde 1987 hasta 1992 Mario Bellatin? En primer lugar, se dedicó a escribir una novela, *Lápido*, que no publicó sino hasta hace unos pocos meses, pues no se ha sentido satisfecho de ella hasta ahora. También continuó y, en parte, terminó sus estudios amateurs en la Escuela de Bellas Artes y el Conservatorio y se licenció en estética



artística en su especialidad de cine. Pero, sobre todo, comenzó a frecuentar la escuela sufi del Distrito Federal y a realizar meditaciones y bailes con varios maestros que le fueron esenciales para ir alcanzando lentamente el equilibrio en su vida o ir quitando espesor y grosor a su arte literario.

También, por supuesto, intentó poner en orden su vida sentimental, pero esto le fue más difícil, pues si bien consiguió iniciar una relación con una mujer, Margarita, que era profesora de Filosofía del siglo XX en la UNAM con la que tuvo un hijo llamado Tadeo que disfrutaba contemplando a los peces en los acuarios que compraba Mario para relajarlo, esto no fue motivo suficiente como para que su amor, tras múltiples disputas, continuara, lo que no deja de tener su lógica teniendo en cuenta que las relaciones de Mario con su familia no mejoraron en esos años en absoluto, puesto que su padre, que había adelgazado muchísimo, parecía verse ahora también aquejado del mismo “mal” sufrido por su madre que lo condenaba a realizar todo tipo de actos excéntricos y los hermanos de Mario, cuya complicidad parecía haber aumentado con el tiempo, cada vez parecían tenerle mayor rencor, hasta tal punto que el escritor peruano tenía mucho cuidado de encontrarse con ellos a solas, no fuera a ser que acometieran sobre él todo tipo de actos perversos o cruentos.

De todas maneras, Bellatin podía prescindir de todos estos avatares vitales cuando se dedicaba a su vocación esencial: la escritura, para la que considera que nació definitivamente cuando publicó *Efecto invernadero*, puesto que el libro ya ofrecía todo aquello que él podía dar de sí, no solo temáticamente sino sobre todo estilísticamente, teniendo en cuenta que el lenguaje del libro se encontraba absolutamente depurado y llevado a su máxima capacidad expresiva. De hecho, parecía el libro de un poeta y no de un novelista, y resultaba muy difícil de identificar con la estética habitual de los libros hispanoamericanos, lo que, efectivamente, constataba que Mario Bellatin se estaba acercando a ser lo que más deseaba desde que inició su aprendizaje literario: un escritor universal.

Haber escrito *Efecto invernadero* fue para él sumamente importante. Un paso adelante que dejaba todos sus anteriores ensayos literarios como meros entrenamientos o divertimentos intrascendentes. Y por este motivo, para su presentación en la casa dedicada a la memoria de Juan José Arreola situada en el parque Chapultepec decidió adoptar la imagen por la que sería conocido y reconocido públicamente en el futuro, esto es, se cortó su ya clásico pelo largo al cero y se presentó como si fuera el teniente de policía Theo Koyac —uno de sus personajes favoritos de la televisión—, con un traje sufi y acompañado de uno de sus primeros perros Malinois delante de los curiosos que se apelotonaban en la pequeña sala con el objetivo de conocer a un escritor que, por sus características, parecía un marciano o un extraterrestre procedente de un oscuro planeta muy alejado del sistema solar.

Efectivamente, había nacido una estrella. O un escritor. Palabras, calificativos que en el caso de Mario



Bellatin venían a ser sinónimos, como gustaba de hacer entender a sus fans cuando firmaba cada uno de sus libros con un dibujo en que se lo podía contemplar disfrazado de Batman y golpeando a un muchacho que al parecer no disfrutaba mucho de su literatura, de la que sí parecía gozar el viejo perro Malinois, con el que se desplazaba a todas partes y que no dudaba en ladrar a todo aquel periodista o lector que, en el transcurso de la rueda de prensa, realizara una pregunta que incomodara al escritor peruano.

Ese trastorno infinito: los años de madurez de Mario Bellatín

ALEJANDRO GALVACHE LOJO

Sé todo aquello que debes ser o muere.

La vida es un instante.

Y nadie te echará en falta.

Proverbio chino anónimo

El libro de la moralidad

A finales del año 1992 apareció el libro *Efecto invernadero* al mercado. Y pocos podían percibir en ese momento la importancia de una ¿novela? —¿es correcto llamarla así?— que abría nuevos territorios para una escritor que deseaba y necesitaba de forma desesperada vivir de la literatura, pues de no ser así estaría condenado a ser un vagabundo, un hombre errante incapaz, muy probablemente, de ganarse la vida de forma decente.



Efecto invernadero era un libro como, más tarde, *Canon perpetuo* (1993), muy compacto, en el que cada línea, como cada uno de los aspectos, tramas y elementos narrativos y estilísticos del texto, estaban pensados hasta la extenuación. Parecían haber sido diseñados y plasmados en el papel por una mente obsesiva que no deseaba dejar un detalle de sus creaciones al azar y sentía la intensa necesidad de controlarlos como si se trataran de una parte de su cuerpo. En el relato se hacía referencia a rituales mortuorios, relaciones incestuosas y se describían los más extraños comportamientos de personajes que no parecían poseer vida interior y eran caracterizados a través de sus acciones externas respecto a las que el narrador mantenía siempre un distanciamiento extremadamente meditado. En esencia, sí, en este libro ya estaban, por tanto, condensados y nos eran presentados los elementos y rasgos de estilo que caracterizarían a las novelas cortas de Bellatín en el futuro que por muy diversas temáticas que trataran o distintos experimentos que abordasen, en su esencia más profunda, se mantendrían invariables, inalterables y fieles a los parámetros estéticos antes citados.

Es de dominio público que solo dos años después de la publicación de *Efecto invernadero* —el libro, sin dudas, que más le costó realizar— escribiría *Salón de belleza*, con el que se consagró para siempre y por fin pudo percibir el suficiente dinero como para dedicar la mayor parte de su tiempo a la literatura

y, sobre todo, tener unas perspectivas de futuro que no le hicieran vivir la vida —como hasta ahora la había experimentado— desde una perspectiva incierta. Pero no es tan conocido cómo y de qué manera pudo dar a luz a *Efecto invernadero* y, sobre todo, las peripecias que tuvo que pasar para llegar definitivamente al éxito gracias al libro *Salón de belleza*, que le permitiría construir su obra literaria al completo. Y para ello, hemos de remontarnos al año 1987.

En primavera del “año del conejo”, según el horóscopo chino, —del que siempre fue un fiel y fervoroso seguidor el escritor venezolano— Mario Bellatin se encontraba sumergido en una crisis total. Su vuelta a Caracas lo había dejado absolutamente derrotado. Percibía que en el país venezolano no había perspectiva alguna de que algún editor se interesara por sus raros escritos. Eran los tiempos de la literatura política en América del sur —en Venezuela en aquel momento causaba furor el relato *Tigres de la revolución* de Augusto Sagarduy— y un joven como él que estaba interesado en construir relatos sobre robots, máquinas que hablaban y devoraban humanos además de las, más tarde, habituales historias sobre incestos, mujeres malformadas, escritores japoneses mancos o luchadores de sumo, tenía muy poco que hacer en un país sometido a una inmensa crisis económica que pretendía subsanar, explotando sus recursos naturales y el desarrollo indiscriminado de la industria turística.

Mario Bellatin se veía raro caminando con sus varios kilos de más, su brazo metálico y su estrafalaria ropa entre jóvenes atletas morenos que engatusaban a las extranjeras prometiéndoles romances o aventuras sin freno en alguna isla y muchachas que bailaban a los ritmos del Caribe las más sabrosas canciones. Sentía que había nacido en el lugar equivocado. Que este no era su espacio. Y sólo encontraba refugio para sus penas en una discoteca que abría los viernes y sábados llamada Gothika, donde solían pinchar gran parte de los clásicos del *after-punk* y muchos de los temas de un grupo de pop inglés, The Cure, cuyas canciones fueron himnos para él —más tarde, declararía que escribiría *Poeta ciego* mientras escuchaba la canción ‘A Forest’ día tras día en repetidas ocasiones— en sus momentos de desaliento y soledad.



Vivo sin vivir en mí © Mario Bellatin

Sin embargo, el destino le reservaba una prueba aún más feroz: un tumor cerebral maligno que no había sido detectado a tiempo se había extendido rápidamente y había acabado con la vida de aquella hermana, Amalia, que había sido su única amiga, el brazo en el que apoyarse cuando lo veía todo negro y sentía que la mejor opción era el suicidio o perderse en las consultas de psicólogos y médicos que le recomendaban tomar todo tipo de pastillas y píldoras que lo sedaban y lo hacían convertirse en una especie de muerto en vida.

Mario Bellatin estuvo llorando durante semanas en que no salía de su habitación, apenas comía y únicamente leía con ánimo compulsivo algunos de los cómics de su colección de superhéroes Marvel que conseguía de contrabando en las librerías de viejo de Caracas y aquellas terroríficas narraciones del escritor norteamericano Edgar Allan Poe que había devorado de niño. Le faltaba el aliento. La respiración. Y su razón de vivir. Era absurda la vida, repetía en voz alta mientras repasaba el ensayo *El mito de Sísifo* del escritor francés Albert Camus o la novela *El idiota* del escritor ruso Fedor Dostoievsky. Y lo más triste es que sus padres —absolutamente desconsolados— apenas podían ayudarlo. Su padre, José Antonio Bellatin, un profesor de ciencias naturales, porque todavía no se había recuperado psicológicamente de las secuelas del accidente de tráfico que lo había destinado a pasar el resto de su vida en una silla de ruedas y su madre, Ana María Martínez Echegaray, porque Amalia siempre había sido su ojo derecho y sentía internamente el nacimiento de Mario como una maldición o un castigo enviado por los dioses por el hecho de haber tenido varios amantes secretos mientras estaba embarazada. Por lo que siempre había ignorado y despreciado al futuro escritor cuyo nacimiento de poder haber convencido a su marido de su deseo de abortar, no se hubiera producido jamás.

Sin embargo, —como señala *El libro natural*— «cuando oscurece y sientes que la noche te arrastra es cuando más posibilidades tienes de ver y disfrutar de la luz». Y en esos momentos tan duros, Mario encontró la llama que no se extingue jamás y que concede la vida, aliento, fe y confianza en el ser humano.

Mientras contemplaba la televisión en su cuarto y lloraba como era habitual en él, —razón por la que, años antes, los chicos de su colegio lo habían apodado *la niña de los llantos* y en una ocasión a la que haría referencia de forma más o menos velada en libros como *El gran vidrio*, *Jacobo el mutante* o *Lápido*, lo habían ridiculizado vistiéndolo de chacha de la limpieza obligándole a limpiar un lavabo— apareció la señal o llamada angélica como se indica en el *Kybalión*. De entre todos los programas insulsos que se anunciaban a esas horas, se destacó el aviso de un documental sobre el Dalai Lama y los monjes tibetanos que le interesó



sobremanera. La imagen de uno de aquellos hombres de paz parecía haberse detenido y mirarlo fijamente. Y fue entonces que comprendió que su destino podía, debía cambiar. Observó la emisión con ansiedad y fruición, lleno de expectativas como el náufrago que encuentra un tablón de madera que asirse en el inmenso océano. Y no se sintió decepcionado. Al contrario. Durante los seis meses posteriores estuvo trabajando en un restaurante como lavaplatos — mientras se apuntaba a las clases de meditación Vispassana que un viejo maestro de origen quechua llamado Macaco impartía en Caracas— para pagarse parte de los costes del viaje a China desde donde se dirigiría al Tíbet. Y en el mes de mayo de 1988, Mario Bellatin abandonaba la capital venezolana con la intención de dotar de un nuevo rumbo a su vida o sucumbir definitivamente a su triste devenir.

El escritor venezolano se sintió desde el primer instante a gusto en las residencias y monasterios lamas, donde admitió cortar su pelo castaño y desgarbado al cero —adoptando la imagen por la que es conocido actualmente— y no tuvo problemas en familiarizarse con las normas que le obligaron a seguir para ser admitido en los lugares sagrados de meditación donde se le podía ver sereno y relajado vestido con una túnica roja que parecía haber sido expresamente diseñada para él. Su adaptación a este nuevo medio fue, por tanto, estupenda como ya la le había predicho su maestro Macaco, que al leer las líneas de su mano izquierda le aseguró una y otra vez con los brazos alzados al viento que había pasado no una sino varias vidas anteriores en Asia. En una de ellas, había sido un comerciante que vendía muñecas y jarrones de porcelana en Pekín. En otra, un faquir que tragaba fuego y hacía equilibrio en los lugares más insospechados de Malasia. Y en la última, un soldado inglés que había matado en la India a una muchacha al confundirla con un enemigo, una noche en que caminaba por una de las muchas plazuelas sin iluminar de Benarés. Era por la muerte de esta chica, le explicó Macaco con los ojos muy abiertos, por lo que había tenido que morir Amalia, pues era gracias al sufrimiento que había purgado por el fallecimiento de su hermana que su karma podía comenzar a equilibrarse, para lo que era esencial que realizase todo tipo de meditaciones por medio de las que podría entrar en contacto con su “lado” creativo y comenzar a utilizar su sufrimiento y desdicha con el fin de dotar de libros novedosos y con una sustancia creativa importante al mundo.

Mario Bellatin pasó dos años allí, en el Tíbet, en las montañas sagradas, alimentándose únicamente de vegetales, aprendiendo a labrar la tierra, acostándose no más tarde de las 8 de la noche, levantándose cuando aún no se distinguía el sol en el horizonte, realizando meditaciones en las que no estaba permitido mover un solo músculo, aprendiendo los momentos del día en los cuáles era más propicio utilizar cierto tipo de mudras sanadores, desarrollando todo tipo de técnicas de relajación a través de las cuales intentaba abrir el ojo del estómago, el tentáculo de fuego, gracias al cual se podía conocer todo aquello que sucedía en las profundidades de la tierra o viajar en el tiempo sin

temor a perderse en el camino, recitando oraciones en que perdía el control de sí mismo y vislumbraba en un fondo de tinieblas y luces los rostros de Shiva el santo, Alioscha el pecador y Mara-El-kesch, el payaso de las mil caras. Y, sobre todo, comenzando a conocerse a sí mismo, quitándose los tantos complejos que hasta entonces habían lastrado, frustrado su vida y no le habían permitido verse como realmente era, conocer su rostro original y bañarse desnudo sobre las montañas apareándose con la luna llena como realizara en una ceremonia de carácter sagrado gracias a la que conoció su nombre oculto, secreto que jamás comunicaría a nadie, antes de volver a Caracas.



Ese trastorno infinito © Mario Bellatín

Cuando entró en la casa de sus padres, un día de marzo de 1990, Mario Bellatín era un hombre nuevo. Su madre pudo comprobarlo cuando una semana después de su vuelta decidió acabar con él. Ana María Martínez Echegaray siempre había deseado secretamente la muerte de su hijo, al que había alimentado de niño con desgana. El escritor peruano también había sospechado que no había sido un accidente el haber perdido su mano izquierda sino que este tortuoso hecho se debía a un plan forjado por su madre que en el momento definitivo había vacilado y no se había atrevido a cumplir el plan previsto: clavar el cuchillo de cocina en su corazón. Pero hasta su vuelta del Tíbet no había podido comprobarlo.

Era medianoche y la puerta de la habitación en que dormía Mario se abrió. Su madre no quería fallar esta vez. Su vida estaba rota. Tras la muerte de Amalia, no tenía razón por la que vivir. Y no le importaba ya ir a la cárcel o a un manicomio. Por ello, llevaba una pistola. Para asegurarse que su hijo — aquel que era responsable de todos sus infortunios— se despidiera de esta vida para siempre y pagara sus culpas. Pero cuando iba a apretar el gatillo, se

encontró con una imagen de él que no esperaba y que le hizo cambiar de opinión. Su hijo estaba meditando en la postura de la flor de loto. Una ligera luz procedente de un lugar desconocido iluminaba sus ojos. Y una especie de velo blanco rodeaba su rostro, que parecía el de un santo, por lo que arrojó el arma y se echó en brazos de Mario, que la besó dulcemente perdonándole por todos los actos cometidos contra él como por el rencor que hasta entonces le había tenido.

Desde entonces, ya nada fue igual. Mario Bellatin y sus padres volvieron a unirse. Y decidieron enfrentar la vida con valentía. Sin mirar atrás. Y allí donde habitaba el odio y la tristeza comenzó a sentirse un aroma fresco y dulce de libertad y felicidad, armonía y paz. Muy semejante al de aquellos musicales norteamericanos a los que los tres integrantes de la familia se aficionaron y que tantas ideas —obviamente deformadas y transformadas por la cruenta imaginación de Mario— le ofrecieron para la construcción de sus libros.

A finales del año 1990, Mario Bellatin realizó un profundo ejercicio de meditación junto a Macaco en la isla Margarita. Allí, tras crear una cabaña de madera con sus propias manos y un altar consagrado a Guatama Buda y el dios de la abundancia sumerio, Arkenon, que perfumaron con incienso y aroma de sándalo, guardaron silencio durante treinta días. Tras los cuales, el escritor peruano le comentó nervioso, azorado pero íntimamente satisfecho de haber podido llegar a esta conclusión a Macaco que al fin sabía a lo que debía dedicarse el resto de su vida: a escribir sin escribir. A crear libros que no parecieran libros ni haber sido escritos por un profesional del arte literario. A intentar deformar o transformar las dimensiones de lo que había sido conocido como la “experiencia literaria”.



Ritual © Mario Bellatin

Comenzó entonces otro duro trabajo que duró aproximadamente un año. Mario Bellatin se acostumbró a un nuevo ritmo de vida: empezó a realizar una serie de rituales que consideraba necesarios para su evolución como escritor y se sometió a rígidos horarios y estrictos entrenamientos para perfeccionar el arte de la escritura, tal y como le insistía una y otra vez

Macaco, quien además lo obligaba a escribir en los sitios más inusuales, puesto que el escritor venezolano debía intentar que su corazón, mente y espíritu fluyeran desordenados para que su literatura llegara a las cimas que deseaba alcanzar; para estar en situación de modificar las condiciones que habían hecho que a finales del siglo XX el arte literario se encontrara en un callejón sin salida y viviera anclado en el pasado rememorando angustiado los tiempos —antes de la eclosión del cine y la fotografía— en que fuera considerada el arte mayor. Por lo que, en días concretos fijados con anterioridad, estaba obligado a escribir sin cesar de madrugada. Cuando el sol desaparecía, debía urdir una historia que no debía abandonar ni finalizar hasta que se anunciara el amanecer. Solo le estaban permitidos tres descansos de treinta minutos cada uno. Y hasta que no consiguiera entregar unos folios sin tachón alguno, no se consideraba que la prueba estaba superada.

En determinados días, Mario Bellatin se vio obligado a escribir en un gimnasio algunos poemas relacionados con el deporte o sobre insectos, la guerra, el alcohol, las malformaciones físicas o las relaciones de pareja. En una ocasión, tuvo que escribir de pie durante aproximadamente diez horas. En otra, en un banco situado junto a la playa mientras decenas de muchachos y muchachas se bañaban en el mar; entre el público en un combate de boxeo; en un concierto de Kiss y a pie de pista en una carrera automovilística. Macaco llegó a obligarle a escribir en discotecas, en habitaciones reducidas en que el sonido de tres reproductores de radio distintos se mezclaba y en iglesias en las que apenas se escuchaba ruido alguno. Incluso mientras caminaba o cuando visitaban una perrera y le ordenaba que diera de comer a los perros. Debía escribir en toda circunstancia. En cualquier lugar. Pues únicamente así podría experimentar las posibilidades infinitas que contenía la *vía* a través de la que su *ser* se manifestaría y desarrollaría y sería capaz de dejar un legado.

Con el transcurso del entrenamiento, Mario Bellatin tuvo claro que para que la literatura aprendiera lo que era el *goce*, el *disfrute* y superara el *trauma*, era necesario que el lector jamás se aburriera. Podía no comprender el relato, verse superado en sus expectativas o encontrarse perplejo y desorientado ante aquello que leía pero no aburrirse ni hastiarse. Y para conseguir este objetivo, debía llevar a cabo un entrenamiento eficaz, severo y rígido pero también amplio, libre y creativo del que luego se aprovecharía para crear la Escuela Dinámica de Escritores en Caracas. Ante todo, porque Macaco le insistía una y otra vez en que no solo debía escribir: tenía también que realizar una escultura de arena en la playa, pintar un cuadro abstracto en un barrio marginal, realizar diversas fotografías con una cámara de juguete, tocar la batería, aprender algunos pasos de ballet o vestirse con falda y sostén si tenía una cita con una señorita. Actividades todas ellas que fueron, más tarde, desarrolladas por los discípulos que Mario Bellatin admitía cada año en su Escuela Dinámica de Escritores. En aquella escuela en que la única regla que debía seguirse a rajatabla era no escribir y en donde si alguien se atrevía a realizar esta actividad, debía hacerlo en el metro, mientras veía un combate de

boxeo, en un bar, junto a un semáforo, borracho, con los ojos vendados, en las salas de un cine, o en el transcurso del espectáculo que representaba un equipo de voleibol, *Los democráticos*, en las ferias dominicales de las distintas provincias del país venezolano.



Ni contigo ni sin ti © Mario Bellatin

A comienzos del año 1992, Mario Bellatin ya estaba escribiendo *Efecto invernadero*. El libro fue planteado como un hito novedoso. Un intento de acabar con el realismo mágico y el exceso de retórica política y social que tanto lastraban el desarrollo de la novela americana. Y para ello —pues de no ser así, según Macaco, no dejaría huella alguna en la realidad— el escritor venezolano debía realizar un esfuerzo de concentración máximo, por lo que se vio obligado a escribir no más de una página al día a la que debía dedicar un mínimo de trabajo de ocho horas además de realizar diferentes correcciones y revisiones sobre ella gracias a las que podría alcanzar la seguridad —si esto era posible y, sobre todo, necesario— de que las palabras que componían la versión final de la historia eran las adecuadas, o, más bien, las que más se ajustaban de un sinfín de posibilidades a aquello que se deseaba narrar.

Como señalara Eulalio Rodríguez en una lúcida crítica, *Efecto invernadero* supuso un verdadero salto al vacío. Solo hacía falta confrontar el libre fluir de sus frases y su condensada estructura con el ritmo aún algo espeso de aquellas —vistas con el paso del tiempo— insulsas narraciones sobre marcianos y seres sin cabeza que el escritor venezolano publicaba en fanzines de ciencia-ficción o determinadas revistas universitarias, para comprobarlo; o realizar una comparación entre la obra que dedicara Mario Bellatin a los últimos días del poeta colombiano César Moro con las de muchos de los libros publicados por distintos escritores en aquel año para no dudarle. Nadie diseccionaba con tanto talento como Mario Bellatin el dolor y la muerte. Ningún escritor contemporáneo era capaz de manejar con tal destreza y soltura el lenguaje que parecía yacer enterrado en sus libros como un insecto muerto encerrado en una jaula de cristal.

Además, el argumento de la obra era revelador. Aunque Mario Bellatin utilizaba la vida del poeta colombiano César Moro para narrar aquello que deseaba contar, en realidad, era una mera excusa para hacer salir al exterior algunas de sus más oscuras pesadillas relacionadas con su madre, que aparecía en el texto como una víbora que envenenaba a un hombre sano y justo condenado al suicidio por la tiranía de una mujer posesiva que intenta controlar —debido a su inseguridad— todo aquello que le concierne de alguna forma.

En el libro, como es lógico, —debido a su temática— se hablaba constantemente de la inmundicia de la carne, del suplicio del espíritu y de las decisiones que debía tomar el poeta colombiano César Moro para conseguir cumplir su destino, ampliar su karma y permitir que la energía vital no se diluya a pesar de que se encuentra enamorado de la muerte, con la que desea vivir un romance eterno, lo que no le permite su madre, que anhela que cada poro del cuerpo de su hijo sea suyo, comerse sus entrañas, controlar sus impulsos o conocer sus secretos, para lo que no duda en maquillarse, ir a un gimnasio, vestir camisas indecorosas o faldas abiertas, pues solo de esta manera se siente capaz de rivalizar con la muerte, de la que está enamorado César Moro y a la que dedica sus últimas palabras, puesto que, finalmente, entiende que todo es pasajero, nada es absolutamente confiable y es inevitable para todo ser humano, antes o después, reunirse con la dama de la guadaña, cuya belleza es inexplicable y, por tanto, absoluta, como reflejaba en uno de sus poemas: aquel que en *Efecto invernadero* desea quemar la madre del poeta antes de que éste expire y quede grabado en su rostro para siempre aquella sonrisa que de niño creyó notar en sus facciones cuando el médico le comunicó que —tras la cesárea practicada— había quedado estéril, por lo que no podría tener más hijos, que es la característica común que poseían todas las mujeres de las que César Moro —y, muy probablemente, Mario Bellatin— se enamoraba.

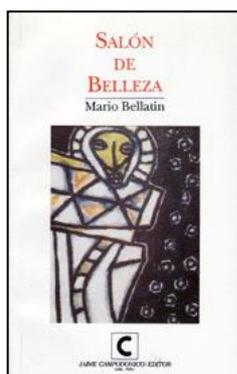
Lo importante, en cualquier caso, es que tras haber conseguido escribir *Efecto invernadero*, Mario Bellatin alcanzó a dominar la técnica literaria y fue tradicional, desde entonces hasta mediados de la primera década del siglo XXI, que durante las primeras semanas de cada año trabajara en una historia a la que dedicaba horas y horas hasta que se encontraba convencido de que estaba lo suficientemente pulida como para ser publicada. El escritor venezolano llegó a escribir un libro al año durante más de una década; pero lo más importante es que debido al adiestramiento y constantes entrenamientos que había realizado junto a Macaco —que lo habían convertido en una especie de soldado literario— cada uno de estos libros parecía haber sido pensado y meditado durante años. De hecho, todos ellos poseían una muy alta calidad estética que se podía constatar ya fuera observando la densidad del lenguaje



utilizado o revisando la variedad de temáticas a las que hacían referencia como el esoterismo medieval en *Charco*, la novela psicológica japonesa en *El jardín de la señora Murakami* o el peligro nuclear y la violencia de una sociedad deshumanizada y apocalíptica en *Flores*.

Para Mario Bellatin habían sido tan importantes el rigor de la meditación como el del entrenamiento a la escritura que había llevado a cabo con Macaco. Y durante los años que van del 1993 al 1998 apenas admitió cambios en su estilo de vida. Los seis meses iniciales los dedicaba a escribir. Los primeros cien días era obligatorio centrarse en una página y dedicarse a trabajarla no menos de seis horas. Y los restantes ochenta era cuando intentaba revisar el libro en su totalidad y le estaba permitido añadir más páginas —según lo necesitara la historia— o realizar la reestructuración del texto en su conjunto. En esos primeros seis meses, no debía comer carne, tenía que realizar una meditación de al menos de una hora al levantarse y otra al acostarse. Y el resto del tiempo lo tenía libre para pasear a sus perros, dar de comer a sus peces, leer, ver alguna película, acudir a contemplar una exposición u ocuparse de los cuidados de sus padres si estos se lo demandaban. Tampoco podía tener relaciones sexuales mientras estaba escribiendo un libro. La masturbación se encontraba estrictamente prohibida. Y si tenía pensamientos impuros debía golpearse él mismo con una fusta o un látigo hasta que consiguiera hacer salir sangre de su piel. Porque el objetivo, como le decía Macaco mirándole con los ojos muy abiertos y retorciéndole su única mano sana, era ir integrando en su interior las herramientas de captación y canalización de energía, pues de no ser así, podría convertirse en un artista alienado —como lo había sido hasta su marcha al Tíbet— con una gran sentimiento de aislamiento y decepción idóneo para la aparición de una doble personalidad que le condujera al caos y, finalmente, la desconexión consigo mismo y su entorno o al sentimiento de decepción con sus propias creaciones.

El resto de los seis meses del año, Mario Bellatin tenía libre voluntad para hacer lo que deseara. Aunque tenía varias reglas que seguir. Una de ellas era no escribir absolutamente nada hasta el comienzo del siguiente año. Dedicarse a realizar alguna actividad artística que no fuera, obviamente, la literaria y un arte marcial o deporte de contacto. También estaba obligado a idear un acto creativo el día de la presentación de su libro para abrir canales de energía que se expandieran infinitamente y no estuvieran reclusos, encerrados o limitados a las páginas de un libro. Si seguía estos parámetros y no abusaba del sexo o las comidas, Macaco le aseguraba que tendría un gran éxito literario y personal. Y, efectivamente, este no se hizo esperar. Si *Canon perpetuo* en 1993



fue mejor recibido —ya era un escritor más conocido— que *Efecto invernadero*, *Salón de belleza* (1994) fue un libro no solo reconocido por la crítica sino aclamado por el público, que hacía colas interminables y se mostraba exaltado y extrañamente alborotado para conseguir una firma de este singular personaje al que algunos comparaban con una *rock*

star, otros con un maestro *jedi* y algunos pocos consideraban un auténtico impostor.

Lo restante es mucho más conocido. A la inquietante presentación de *Damas chinas* (1995) —Mario Bellatin proyectó mientras leía pasajes del libro una película en que se podía ver a dos de sus perros jugar una partida de ajedrez, asistir a una consulta psicológica o paseando por la playa con seductores bañadores— le continuó la de *Lago* (1996), que se realizó en una piscina, *Bloque* (1997), en un edificio a punto de ser demolido situado en un barrio marginal de Caracas o *Poeta ciego* (1998), en la cual todos los asistentes estaban obligados a llevar una vela encendida y a caminar a oscuras ante un altar en el que Mario Bellatin disfrazado de ángel les obligaba a comulgar una ostia en la que estaba grabada el título del libro.

El escritor venezolano había alcanzado aquello que pretendía. Ser reconocido por crítica y público y ganarse la vida holgadamente con el ejercicio literario. Había alcanzado el éxito sin prostituirse y se sentía orgulloso de sí mismo. Pero cuando en diciembre de 2000 planeaba realizar un viaje a Japón donde le aguardaban todo tipo de fans entusiasmados por la construcción de ese meditado libro que ofrecía una visión compleja y eficaz de los problemas de las mujeres de clase media-alta niponas, la tragedia le golpeó de nuevo. Tres rateros —por cosas del inmisericorde azar muy parecidos físicamente a los que protagonizaban una de las películas de Tod Browning, *El trío fantástico*, que más agradaban a Mario Bellatin— se habían introducido de noche en la casa de sus padres y habían golpeado hasta matar a ambos por no haber conseguido extraerles la información sobre las joyas que pensaban equivocadamente que escondían en su hogar.

Ahora Mario Bellatin era huérfano. Y se encontraba solo en el mundo, con excepción de la compañía de Macaco y sus fieles perros, y parecía que iba a derrumbarse porque no le quedaba nada por lo que vivir en este mundo. Como clamaba una y otra vez culpando a Dios por haberle castigado con tan inmensa crueldad, aunque Macaco no permitió que cayera en el pozo de la desesperación, le obligó a cuidar su alimentación, a no abandonar a la escritura y a proseguir con las meditaciones. Y gracias a esta decisión vio a la luz una de las reflexiones más profundas que se han realizado sobre las miserias de la vida, la muerte y su carácter cruel, pero también regenerador: su trilogía sobre el dolor integrada por obras tan ásperas y ácidas como *Flores*, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* o *La escuela del dolor humano de Sechuán*.

A Macaco Mario Bellatin hubo de agradecerle además el haber conocido a su futura mujer, Eva, y madre de su hijo Tadeo en el centro de meditación que tenía en las montañas de Mérida (Venezuela). Su amigo, el haber mantenido su actividad y la llegada del amor a su vida permitieron que no se desequilibrara y siguiera construyendo obras determinantes en su poética literaria como *Jacobo el mutante*, *Perros héroes*, *Lecciones para una liebre muerta* o *Underwood portátil. Modelo 1915*.

Pero nadie pudo evitar que Mario Bellatin ingresara en un hospital

debido a una sobredosis de barbitúricos diez días después de haber incinerado los restos de Macaco. Ni siquiera su mujer Eva, con quien comenzó a tener todo tipo de disputas —sobre todo, motivadas por el carácter cada vez más excéntrico, retraído e intolerable del escritor venezolano— que culminaron con su divorcio de mutuo acuerdo en el año del 2006.

Comienza entonces una etapa en la literatura de Mario Bellatin que todavía no ha finalizado. En ella todo se encuentra en movimiento, es muy difícil de definir y no se hallan certezas de ningún tipo para poder sugerir algo coherente sobre lo narrado o más bien sobre lo que parece que se narra. Porque la historia o el argumento se encuentran desdibujados. Y no hay apenas estructura ni coherencia interna que sustente los relatos en los que los personajes, tramas y sub-tramas se desdobl原因 continuamente apareciendo como meros bosquejos de un presunto argumento que no existe. Forman parte de esta etapa literaria —llamada la de la “deconstrucción total” por Alfredo Castilla— libros como *Lípido*, *La jornada de la mona y el paciente*, *Condición de las flores*, *Charco*, *Los fantasmas del masajista*, *Biografía ilustrada de Mishima*, *Tinta de luz* o *El pasante de notario Murasaki Shikibu*. Libros que son como la representación de un instante que nunca sucedió o, si ocurrió, ya nunca regresará porque ni siquiera merece la pena que lo recordemos; libros en que se nos narra algo parecido a una anécdota que se desdibuja una y otra vez hasta ser irreconocible tanto el motivo que sustenta el libro como cualquiera de los minuciosos detalles con que estaban compuestas las escenas o más propiamente dicho —haciendo honor a lo que leemos o creemos que estamos leyendo— miniaturas, estampas o grabados minimalistas.



Asumiendo tragedias © Mario Bellatin

Y es aquí donde nos encontramos en este momento con un Mario Bellatin desatado, frenético, que se niega a dejar esta vida y continúa escribiendo con fuerzas renovadas, un Mario Bellatin que sufre un trastorno de graves consecuencias debido a las últimas tragedias vitales que ha tenido que afrontar —y que, muy probablemente, son las responsables de que sobre sus últimas obras pueda decirse, como lo hiciera Herminio García Caballero,

que parecen «escombros de paredes recién derribadas»— que han provocado que su imagen continúe tomando dimensiones míticas y, ahora también, por momentos, monstruosas, como saben todos aquellos que pudieron contemplar el documental *Invernadero*, realizado por el argentino Gonzalo Castro, en el que se podía ver a Mario Bellatin interactuando en la vida normal con varias de las personas que le ayudan actualmente a sobrevivir —su secretaria, su abogado, o su hijo Tadeo— con quienes ya no se comunica con palabras sino con ladridos. Pues solo así —tal y como sugería en la última escena del film de Castro mirando a la cámara fijamente con los ojos llorosos— entiende que puede transmitirles todo aquello que siente: esa rabia que hay en su interior que únicamente comprenden ya sus mejores amigos, los tres doberman junto a los que duerme, se alimenta y dialoga el resto del tiempo que no dedica a escribir la palabra que, en más ocasiones, pronuncia a lo largo del día: guau.

¿GENERA LA ESCRITURA NUEVA ESCRITURA?

Mario Bellatin, lector de *Cien millones de seres extraños* (Apuntes para una novela en formación y descomposición)

ALFONSO GARCÍA-VILLALBA MARTÍNEZ

Entrar en el sueño de otra persona es tan placentero como deleitarse en la contemplación de la locura ajena. Todas las noches cuando entro en la cama siento los ruidos que habitan esta ciudad. Se cuelan como una perforación intracutánea, penetran mi piel y vagan desorientados dentro de mi cabeza.

Ikeda Sezume

La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración.

Jorge Luis Borges

1

4 de enero de 2019, Vaduz (Liechtenstein)

A veces, Ikeda Sezume pensaba que no existía. Se veía a sí mismo como un fantasma ajeno a este mundo que deambulaba por la ciudad de Tokyo a la espera de encontrar algo que desmintiera tal idea. Entretanto Ikeda Sezume procuraba dejar por escrito una obra literaria que le permitiera pensar que acaso las palabras que empleaba sí eran de este mundo y que, a diferencia de él, existían. Ésta era la motivación que le empujaba a escribir.

Cien millones de seres extraños es, sin duda alguna,



la obra más atractiva, influyente y *visible* que Ikeda Sezume alumbró durante su corta trayectoria como escritor. Esta novela, que apenas supera las 140 páginas, esconde, en cambio, una génesis bien diferente. Habiendo hablado con Nishizawa Hotaru, esposa del autor, —después de que me proporcionara los primeros manuscritos originales de esa breve novela— pude darme cuenta que, en realidad, la obra de Ikeda respondía a unas ambiciones mayores en cuanto a la extensión del relato en sus orígenes.

En la conversación que mantuvimos en su casa de Okurayama Apartments en el barrio de Okurayama, Nishizawa Hotaru fue esquiva a lo largo de la primera media hora de nuestro encuentro y se dedicó a elogiar el edificio que nos cobijaba, un discreto bloque de apartamentos construido por la arquitecta Sejima Kazuyo a principios del presente siglo en esta localidad próxima a Yokohama a la que se llega a través de la línea de tren Tokyu Toyoko.

Después de eso y tras observar los bambúes que crecían en el jardín tomamos el té y la señora Nishizawa me mostró las más de ochocientas páginas que componían el manuscrito original de *Cien millones de seres extraños*. Hotaru confiaba en mí finalmente y me decía, a modo de secreto (que en realidad podía contar a quien quisiera), que todo lo que escribía Ikeda era estrictamente cierto, real.

—Ya sabe —me dijo— esquizorrealismo del bueno.

E Ikeda lo confesaba también, si hacemos caso a algunos de los papeles inéditos que Nishizawa Hotaru me proporcionó:

Todo lo que escribo sucede o ha sucedido. Yo no invento nada.

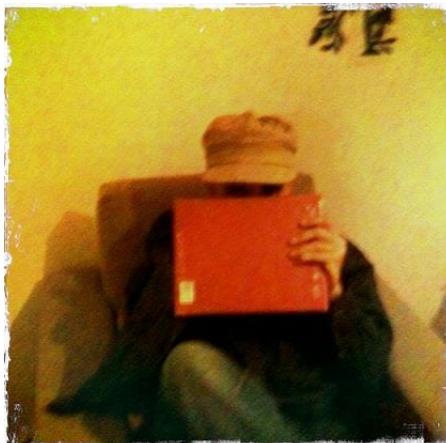
Diario de resistencia y ociosidad
Ikeda Sezume, inédito

(He llegado a Liechtenstein este mediodía. El vuelo ha sido pesado. No he pegado ojo desde que salí de Narita. Me he registrado en el hotel donde Ikeda Sezume pasó sus primeras noches en Vaduz. O, al menos, donde dice que durmió al principio).

2

Conociendo la extensión de la novela en sus primeras formas, no es extraña entonces la devoción que profesaba Ikeda Sezume por Thomas Mann, un autor de libros tan extensos como pueden ser *Los Buddenbrook*, *La montaña mágica* o *Doctor Fausto*. La admiración del tokyota hacia el alemán era inmensa, decía la señora Nishizawa que confesaba haber pasado junto a Ikeda más de veinticuatro horas seguidas leyendo a Thomas Mann mientras bebían y comían en una lectura a dos manos y en voz alta aligerada con la ayuda de las

anfetaminas.



Ikeda Sezume © Mario Bellatín

El propio Ikeda afirmaba poco antes de desaparecer que estaba comenzando la redacción de una novela que, ambientada después de la Primera Guerra Mundial, pretendía ser un híbrido entre el clásico medieval *La nave de los necios* del alemán Sebastián Brant y *La montaña mágica*. Este particular cruce genético-narrativo se desarrollaba en un transatlántico que se dirigía hacia Nueva York y tenía entre sus personajes a la decadente y pelirroja Anita Barber, estrella de los cabarets del Berlín de entreguerras y personaje histórico por el que Ikeda sentía devoción. Pero tal vez no sea éste el momento para profundizar en esta novela que iba a llevar por título *Sus pies desnudos sobre la cubierta de un transatlántico* y que el propio Ikeda imaginaba, en una posible adaptación cinematográfica, con banda sonora de Frank Comstock o Marty Manning (compositor de la música de *The Twilight Zone*). Como buen admirador de Mamoru Oshii, Ikeda Sezume consideraba que era oportuno que esta versión en película de su novela (aún por escribir) se hiciera en dibujos animados.

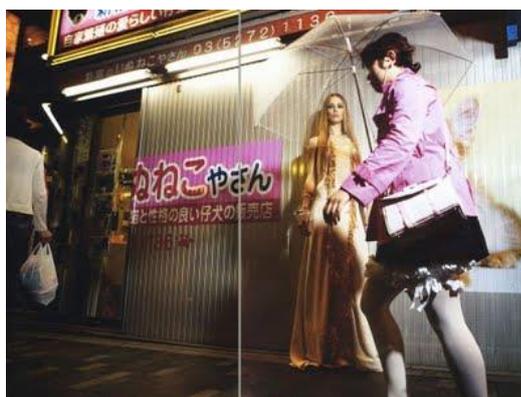
—Generalmente, el buen dibujo animado —decía Sezume— suele ser esquizorrealismo del bueno.

El primer manuscrito de *Cien millones de seres extraños* contaba, como ya señalé antes, con algo más de ochocientas páginas en las que el novelista relataba la historia de una serie de habitantes de Tokyo en la primera década del siglo veintiuno. Para ello empleaba múltiples perspectivas narrativas con el fin de retratar la poliédrica realidad de su tiempo. Era un texto caleidoscópico y, de ese modo, Ikeda ofrecía su voz como narrador al gran número de personajes presentes en las páginas de esta novela.

Fundamentalmente había dos voces narrativas: la del propio Ikeda, que utilizaba su mismo nombre en la novela, y la de Nakasone Miyuki (personaje, en teoría, de ficción). Ambos contaban historias de otros personajes y de ese modo la narración se ampliaba más allá de ambos. Finalmente, la operación de

reducción de la novela hizo que Ikeda desechara tramas paralelas para centrarse en unos pocos acontecimientos mucho más concretos y que suceden solamente en el círculo más próximo de Ikeda.

Ikeda deambuló a lo largo de esas más de ochocientas páginas en torno a múltiples temas, si bien en realidad su propósito era hablar exclusivamente de sí mismo en una suerte de apología antinarcisista que tomara su propio yo como punto de partida. En algunos de sus textos privados bromeaba en torno a la posibilidad de subtítular esta novela como *El Antinarciso*, igual que Deleuze habló del Antiedipo o Nietzsche del Anticristo. Las intenciones que animaban el texto eran, sin duda, las de pulverizar —en la medida de sus capacidades— un género arraigado en la literatura occidental del momento (y también en la japonesa) como la autoficción y la literatura del yo. Ikeda, según se puede leer en sus diarios, fue siempre consciente de las contradicciones que implicaban tanto su trabajo como las bases que empleaba para sacar adelante su proyecto.



Las urbes contemporáneas

En ese sentido, la última versión de *Cien millones de seres extraños* tenía — en principio— un carácter eminentemente confesional en el que dos personajes escribían apuntes autobiográficos, reflexionaban sobre lo que les rodeaba o intercambiaban una serie de cartas entre sí (estos personajes seguían siendo Sezume y Miyuki). Sencillamente eso era lo que uno podía entender con la lectura de las primeras páginas. Por tanto, era algo que estaba dentro de lo previsible en ciertos círculos literarios del momento.

Sin embargo, Ikeda Sezume imprimió a todo esto una atmósfera inquietante gracias a la reutilización de características propias de la serie B, la literatura fantasmal y los relatos mitológicos griegos a través del mito de Fineo y la adaptación del mito de la Harpía a un relato contemporáneo. Introducía, como se ve, el monstruo dentro de sus páginas; un concepto, el del monstruo, sobre el que reflexionó Ikeda en diferentes textos y que englobó en un volumen común que, como en otras ocasiones, no llegó a finalizar.

De acuerdo con lo que se desprende de sus microdiarios (de tal modo

le gustaba llamar a esas anotaciones que redactaba en pequeñas libretas que cíclicamente iba olvidando por algunos de los rincones de su casa y que fueron editados después de su desaparición), Ikeda se decía a sí mismo que para poder elaborar este proyecto narrativo (*Cien millones...*) era necesario:

No sentirse ligado a nada, ni siquiera a Hotaru.

Lo importante es —estoy seguro de ello— desconectar, desconectar de la realidad como quien apaga un aparato eléctrico desenchufándolo de la red con el fin de permitir que el aparato tenga existencia autónoma y libre más allá del suministro eléctrico.

Microdiarios de una vida permanente entre Harajuku, Shimokitazawa y Jimbochó

Ikeda Sezume
Tokyo, 2012

Eso suponía que no tenía que sentirse ligado a nada, que debía distanciarse. Esta actitud fue creciendo con el tiempo y el aislamiento de Ikeda Sezume aumentó consecuentemente unido a su obsesión de no ser más que una idea, algo o alguien que no existía (Ikeda decía de sí mismo que ni siquiera era un personaje literario del que alguien —algún lector— habla, sino que era un invento, una maquinación demiúrgica de un dios engañador como el de Descartes, algo sobre lo que el griego Gorgias podría preguntarse sobre su verdadera existencia).

恐 恐 恐 恐
怖 怖 怖 怖

Todo se transforma en palabra

3

6 de enero de 2019, Vaduz (Liechtenstein)

Distanciarse y fingir voces era lo que el tokyota Ikeda Sezume entendía como necesario a la hora de escribir. Convertirse en ventrílocuo era el modo de llevarlo a cabo.

No obstante, Ikeda no terminó el libro.

Tampoco éste.

Es decir: no llegó a terminar la versión reducida de *Cien millones de seres extraños*. Ahora entenderán mejor mis palabras: sus proyectos literarios eran entregados a las editoriales sin acabar. Sin embargo, los editores accedían y dejaban que Ikeda los publicase tal cual. Evidentemente, los libros estaban profusamente corregidos pero, en cambio, quedaban absolutamente abiertos, sin un fin claro. De ese modo, cualquier lector podía sentir que al terminar la lectura de cada una de las obras de Ikeda sucedía algo semejante a cuando alguien pulsa la tecla de stop mientras se ve una película. Ikeda pulsaba el stop y dejaba de escribir y lo hacía porque el texto ya no le interesaba más o porque, según su punto de vista, no era necesario acabarlo. Las ideas básicas que quería desarrollar ya estaban planteadas y someterse a la necesidad de finalizar el texto le movía a dejarlo inconcluso.

Habiendo desarrollado la idea principal, el desenlace era para Ikeda irrelevante. Algunos críticos vieron en esto una falta de dedicación al trabajo de escritor en Ikeda y otros lo consideraron una verdadera innovación, un caso de experimentación narrativa que se permitía dejar cortado al lector, en suspenso.

No sé qué decir al respecto.

“Narrativa de coitus interruptus”, dijeron algunos críticos británicos en el diario *The Guardian* en 2011 a la hora de elegir los libros de ese año, fecha en la que se tradujo la novela de Ikeda. Coitus interruptus en relación con Ikeda que, ese mismo año, desaparecía de la circulación en un viaje a Europa en el que pretendía encontrarse con Stelvio Cipriano, el compositor italiano de bandas sonoras y autor de la música de *Femina ridens*, cinta que estimuló la imaginación de Ikeda en su concepción de la figura del monstruo en la ficción y de la que ya hablaré en próximas páginas.

Como decía antes, tampoco estaría terminada la versión bonsai de *Cien millones de seres extraños* que es —en principio— aquella sobre la que me interesa hablar aquí. Por esa razón es curioso que Ikeda hablara en la novela de una obra escrita por mí que lleva por nombre *Teoría de la inconsistencia y de los procesos inacabados*. Copio directa e íntegramente el fragmento nº 5 de la edición original de *Cien millones de seres extraños*, donde Ikeda hace alusión a mi ensayo:

5

Después de pagar el taxi en la puerta de casa, metí las llaves en la cerradura y crucé el pasillo hasta nuestro dormitorio donde me quedé de pie. Encendí la luz y estuve observando a Hotaru. Su pecho se hinchaba y se desinflaba de forma rítmica, como si fuera una secuencia matemática.

A continuación salí del cuarto y entré al otro dormitorio, el de color rosa.

Allí pasé la noche.

Antes de dormirme releí un pasaje de *Teoría de la inconsistencia y de los procesos inacabados* de Yasujiro Kawamura:

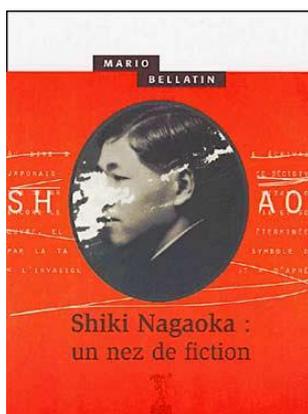
Las palabras no significan nada. El lenguaje siempre comunica algo diferente a su propósito inicial, original. Hay predominio del ruido o de la interferencia: El ruido es todo aquello que no se dice; la interferencia es el filtro (o el vicio) que el oyente o el lector emplea a la hora de interpretar cualquier comunicación. La comunicación afectada de ruido termina sin terminar. El lector o el oyente debe ser quien haga la operación de decodificar el mensaje a partir de estas premisas.

Afuera seguía lloviendo y las formas se desdibujaban en tonos grises. Yo, en cambio, soñé que la luz invadía la habitación.

Cien millones de seres extraños
Ikeda Sezume
Tokyo, 2009

(En esta novela, Ikeda Sezume era el nombre del protagonista. Igualmente, Hotaru —el nombre real de la mujer del escritor— se correspondía con el nombre de la mujer del protagonista en la ficción. Sin duda esto conecta con la idea de Sezume que ya reproduje antes y que ahora vuelvo a copiar: «Todo lo que escribo sucede o ha sucedido. Yo no invento nada»).

Creo que, si leo con atención este texto y lo que apunta Ikeda en sus microdiarios, el novelista tomó al pie de la letra (o compartía ya de antemano) algunos de los principios expuestos en ese ensayo que escribí a finales de la década de los noventa y donde exponía la radical inoperancia de los proyectos artísticos y culturales que se daban por completamente terminados.



Yo, en aquel tiempo, juzgaba la inutilidad de esos proyectos por dejar cerrado (e inútil) un sistema que debía —como la vida misma— estar abierto y susceptible de ser manipulado por cualquier usuario del mismo. Igual que debía suceder con la interpretación del *Bolero* de Ravel o la actualización en vivo del disco *Super Ae* de los japoneses Boredoms (grupo que, en palabras del propio Ikeda, influyó en su concepción de la novela como experimento narrativo que se construye a través de la deriva y el ruido). En mi ensayo sobre la inconstancia entendía por sistema tanto una creación de vídeo-arte, como una pieza musical o incluso una obra literaria debido —en este último caso— a que los formatos digitales permitían la interacción con el lector y de ese modo hacer crecer el texto de forma tentacular, a modo de metástasis narrativa que, como la vida misma, podía o puede crecer ad infinitum.

Honestamente, creo que Ikeda alumbró inicialmente una obra que presentaba unas dimensiones desmesuradas para los hábitos lectores

contemporáneos. El autor dilató, pues, su texto y lo engordó como se engorda el hígado de una oca. Así, lo distorsionó en los primeros manuscritos con la intención de (después de someterlo a la amputación y la corrección) dejarlo en una suerte de miniatura respecto al original. Esta mutilación del texto tenía el mismo propósito que aquel que un cuidador de bonsáis pone al manipular esos pequeños árboles con el fin de que el esplendor de su belleza radique en la castración de sus posibilidades.

A partir de ese momento debían ser los lectores los que reconstruyeran ese texto incompleto a conciencia, ese sistema lingüístico narrativo que es *Cien millones de seres extraños*, una novela propia de la fenomenología de los procesos inacabados, teoría sobre la que escribí durante el cambio de siglo en el barrio de Lewisham, Londres, donde alquilaba una habitación debido a mis estudios de investigación en Europa.

Tal vez fuera esto (ese sentido inacabado de la obra) lo que en algún momento atrajera al escritor latinoamericano Mario Bellatin hacia la novela de Ikeda y que, de ahí, surgiera nuestra relación epistolar. Pero de eso hablaremos más adelante.

3

Sigamos.

De acuerdo con los microdiarios de Ikeda, en sus textos siempre había algo que cambiar, algo que añadir o extirpar, una página que crecía de forma tumoral junto a otra, una flecha con indicaciones nuevas que emergía del lateral de una frase, esquemas que servían de brújula para nuevas variables argumentales y que dejaban el cuerpo del texto como una estructura tentacular que abría inesperadas trayectorias o bucles concéntricos sobre sí mismo.

Era una narración en metástasis y esa metástasis era la traducción de una vitalidad que se expresaba a través de la palabra. Si Ikeda Sezume hubiera sido pianista, nunca hubiera interpretado la misma pieza de idéntica forma. Incluso la habría dejado a medio, inconclusa, sin interpretar las últimas notas.

El vacío, la desaparición.

Eso era lo que verdaderamente interesaba a Ikeda Sezume que en los años noventa y, según él bajo la influencia de la serie británica de televisión *Los Vengadores*, escribió un relato que, de alguna forma, anticipaba esa idea recurrente en el novelista consistente en pensar que no existía. E Ikeda lo hacía en tal relato precisamente con la idea contraria: afirmando que los demás eran los que no existían. El cuento llevaba por título 'El hombre que nunca existió' (el capítulo de *Los Vengadores* en el que se inspiró se llamaba 'La hora que nunca existió'). El relato fue publicado por Dogs Chat, una pequeña editorial de Shimokitazawa. El protagonista se llamaba como el autor: Ikeda Sezume (sí, cómo no). Según los diarios de Ikeda el relato debía ser así:

Narración sobre un lugar donde parece haberse detenido el tiempo. No sé si dejar a la personas paralizadas o que haya desaparecido todo el mundo. Mejor esta segunda opción. Así se entendería que ha habido una absoluta desaparición de la gente. Todo esto puede recordar a la película *El último hombre en la Tierra*.

En cambio, la intención de este relato es diferente (creo que la película es más bien floja, tiene un arranque espléndido pero el desarrollo de la trama con zombis de por medio deja mucho que desear y no está a la altura de la novela de Matheson).

La narración de mi relato tiene lugar en la playa.

Al principio hay gente: baños en el mar, partidos de tenis, paseos en bicicleta y comportamientos de adolescentes en estrategias de seducción simiescas. Como monos. Hablar en el texto (si es posible) de los bonobos (puede ser interesante introducir una pequeña reflexión en torno a ellos: los bonobos cuando encuentran comida follan de forma orgiástica entre todos los miembros del grupo. Lo hacen para evitar el nerviosismo que les produce el hallazgo de alimentos. Así el reparto se hace, después de la cópula múltiple, de forma tranquila y pacífica).



Seguir con:

Descripción de una salida nocturna. Amanece y el protagonista está borracho en el coche. Se queda dormido dentro.

Abre los ojos.

Al despertar arranca el motor del coche y se vuelve a casa y no se cruza con ningún otro automóvil y no le da importancia a eso y piensa que está muy borracho y que por esa razón no se ha dado cuenta de ver coche alguno.

Cuando se levanta a mediodía no hay nadie.

No hay nadie en casa.

Se asoma al balcón y no ve a nadie.

No hay nadie en la calle.

Pasa una avioneta y tira pelotas hinchables de color azul y en la playa no hay nadie.

Nadie coge las pelotas hinchables de color azul.

Luego llega a la cafetería y no hay nadie y en la tele hay un vídeo de Pizzicato Five. La canción es 'Twiggy' y el vídeo está en bucle.

Todo el tiempo.

Y no hay nadie.

Sólo esas personas en la pantalla de la tele que nunca paran de cantar y bailar.

Microdiarios de una vida permanente entre Harajuku, Shimokitazawa y Jimbochó
Ikeda Sezume

Tokyo, 2012

El vacío, la desaparición. Eso era lo interesante.

Y si quienes desaparecen son los demás y sólo queda Ikeda Sezume es, al fin y al cabo, como si Ikeda Sezume no existiera. Tal y como parece que pasó desde que se fue a Liechtenstein (y desde donde escribo) para, según lo que dijo el propio Ikeda, encontrarse con Stelvio Cipriano o el director de *Femina ridens*, Piero Schivazappa.

A quién vio o con quién quedó en este lugar es algo que no está muy claro.

Volvamos a los posibles ascendentes del relato de Ikeda.

El último hombre sobre la Tierra (The Omega Man) dirigida por Boris Sagal y con Charlton Heston como protagonista, está basada en la novela *Soy leyenda*, obra del escritor Richard Matheson que influyó (es más que seguro) en Ikeda Sezume:

Algo oscuro y nocturno se había cruzado en las sombras medievales. Algo imposible e inconsistente, algo que sólo existía en hechos e ideas, en las páginas de la literatura fantástica. Los vampiros pertenecían a otra época, como los idilios de Summers o los melodramas de Stoker. Eran apenas unas líneas en la *Enciclopedia Británica* o quizás material para escritores o películas de mediana calidad. Una débil leyenda que se había transmitido de siglo en siglo.

Bueno, pues ahora era cierto.

Soy leyenda
Richard Matheson



Está lloviendo. Está lloviendo todos los días

Como vemos, en la obra de Matheson el tema del vampiro está presente. Igual que ocurre en *Cien millones de seres extraños* por la propia

naturaleza de uno de sus personajes: Nakasone Miyuki. Pero lo que en Matheson es ficción, en Ikeda Sezume es realidad. Entendamos esto: de acuerdo con las palabras de la señora Nishizawa, Ikeda estaba convencido de la existencia real de los vampiros y de las posibles interferencias entre el mundo de los sueños y la vigilia, entre otros aspectos que se podrían clasificar como fantásticos. Así, es oportuno señalar que el interés de Ikeda Sezume por Matheson se remonta a *The Twilight Zone*, serie en la que llegó a participar el novelista norteamericano como guionista, sin olvidar tampoco el trabajo que realizó al escribir el guión de *El diablo sobre ruedas* de Steven Spielberg. En cuanto a *The Twilight Zone*, esta serie proponía una realidad fantástica que empleaba la ciencia ficción como metáfora para explicar y analizar situaciones cotidianas.

En cambio Ikeda llegó a escribir lo siguiente:

Pensábamos que la ciencia ficción hacía metáforas del presente traducidas al futuro, cuando en realidad la ciencia ficción simplemente contaba o narraba lo que ahora nos está pasando: esta realidad que podría titularse *Asfixia en el País de las Maravillas*.

Microdiarios de una vida permanente entre Harajuku, Shimokitazawa y Jimbochó
Ikeda Sezume
Tokyo, 2012

5

7 de enero de 2019, Vaduz (Liechtenstein)

Para Ikeda uno de los aspectos más desconcertantes en *Cien millones de seres extraños*, tal y como refleja en la novela, es el ruido, ese ruido persistente y que está siempre de fondo y que, en palabras del protagonista, parece que ninguna persona siente:

¿Es que nadie se da cuenta del continuo y monótono ruido en el que vivimos? Todas las personas que circulan en el metro no demuestran más que su sordera frente al abrumador ruido de fondo que hay debajo de sus buenos modales, debajo de la puntualidad, debajo de la limpieza del metro de Tokyo. Este subterráneo es la puerta del infierno y nadie quiere darse cuenta.

Cien millones de seres extraños
Ikeda Sezume
Tokyo, 2009

La noción de ruido en la novela de Ikeda Sezume se puede entender

como una perforación subcutánea del miedo, entendiendo ese miedo como una frecuencia que se cuela en la psique igual que nos pudiera parasitar un fantasma ávido de nuestro espíritu. Sin duda, esto entronca con la tradición espectral de la narrativa y el teatro japonés que, con frecuencia, suelen mostrar al fantasma como un ente que vampiriza a su víctima (en el sentido de que absorbe la vida de los vivos), tal y como sucede en el cuento *Botan Doro* (*La linterna de peonía* en Occidente) que fuera adaptada al teatro por Encho Sanyutei en 1884. Asimismo, este recurrente motivo narrativo sería el que animaría en cierto modo la redacción de *Cien millones de seres extraños* sin olvidar otros ejemplos de mujeres fatales de la tradición japonesa como *La mujer de nieve* o la protagonista de la ya mencionada *Femina ridens* de Piero Schivazappa e incluso el personaje femenino de *The Audition* de Miike Takeshi (no olvidemos el papel que interpretaba Lili Taylor en *The Addiction* de Abel Ferrara).

Otras posibles influencias serían, por ejemplo, *Paprika* de Yasutaka Tsutsui (y la adaptación cinematográfica en animación hecha por Satoshi Kon) en lo que se refiere a la contaminación de la realidad por la pesadilla, los delirios de Philip K. Dick (reconducidos hacia una ficción doméstica y contemporánea) o una reutilización de Godzilla en versión BDSM en el caso de vampiros adictos a las descargas eléctricas (entiéndase esto como electrofilia). Ejemplo de esto último son las siguientes palabras de Miyuki, la personaje femme fatale/monstruo/fantasma que hipnotiza al protagonista y que, probablemente, es un eco del personaje interpretado por Brigitte Helm (la Venus robótica de *Metrópolis* de Fritz Lang) en *Mandrágora* (Alraune en el original), película dirigida en 1928 por Henrik Gaalen y que, en cierto modo, influye en la construcción de este personaje:

El ruido se reproduce a lo largo del cuerpo. Es semejante a la corriente eléctrica. La corriente eléctrica se reproduce a lo largo del esqueleto del edificio y fluye al exterior a través de pequeños cables o tentáculos como si fuera sangre bombeada por el corazón. La electricidad extiende sus tentáculos y nos devora. Yo la busco como si fuera una diminuta Godzilla sedienta de corriente eléctrica.

Cien millones de seres extraños
Ikeda Sezume
Tokyo, 2009

Dejemos ahora las adicciones a los estímulos eléctricos y las posibles referencias o influencias en los textos de Ikeda Sezume. Tales ascendentes serían interminables de enumerar. Me gustaría que no pasara desapercibida esa noción de ruido a la que ya he hecho mención y que tan presente está en esta novela.

El ruido es aquí banda sonora insertada en el hipotálamo.

El ruido mental como sinónimo de esa molesta y constante sensación de que algo no va bien.

El ruido como soundtrack de la existencia.

El ruido que se practicaba en proyectos sonoros como los japoneses Boredoms y Acid Mother's Temple o los estadounidenses Sunn O))),).

La actriz porno y escritora Rina Sawaguchi afirma sobre el ruido creado por bandas japonesas como Boredoms y Acid Mother's Temple que se



encuentra cerca de la concepción artística del propio Ikeda. Ambas propuestas musicales sintetizan ese caos sonoro y subterráneo que transita la realidad y que, según Sawaguchi, el propio Ikeda Sezume abordó en algunas de las críticas musicales que hiciera en la revista underground especializada en música y arte contemporáneo *Fuzzy Über Alles*. Esta publicación se editaba en una imprenta de Shimokitazawa, barrio de Tokyo donde Ikeda se emborrachaba, se colocaba o intentaba perderse por unas horas en accesos dipsomaniacos a base de sosho barato sin poder evitar recordar —en esos momentos— las borracheras que Osamu Dazai describía en *El ocaso* en las calles de Asakusa.

6

Asakusa, sí.

Ikeda era consciente que en su tiempo Asakusa no era interesante como espacio donde desarrollar la ficción (al menos las ficciones que a él le interesaban). El encanto de la bohemia y de las vanguardias que retrataba, por ejemplo, Yasunari Kawabata en *La pandilla de Asakusa* había desaparecido obviamente ya en la década de los noventa y en el cambio de siglo. Asakusa no era más que un parque temático para el turista e Ikeda prefería situar a sus personajes en Jimbochó, Harajuku o Shimokitazawa (De ahí el nombre de sus microdiarios).

Pensaba que esos lugares vibraban de forma especial.

De hecho algunos de los encuentros que Ikeda mantiene con Miyuki (o el fantasma o la mujer de nieve —dependiendo del momento de la narración puede recibir uno u otro nombre esa actualización del mito de la Harpía a la que ya he hecho alusión anteriormente— tienen lugar en ese último barrio (Shimokitazawa). Así, por ejemplo, la primera cita entre los dos personajes sucede allí, en el club *Que*, 155-0031, Big Ben Building, B2F, 2-5-2 Kitazawa. Copio los Fragmentos nº 33 y 34 que nos permiten conocer en qué circunstancias se desarrolla el encuentro. Las palabras del fragmento 33 son de

Miyuki, las del 34 de Ikeda Sezume:

33

Yo es sinónimo de realidad y sé que me equivoco.

Le espero en el estanque de Yasukuni-Jinja mañana a las cuatro de la tarde. No haga planes para después.

34

En el estanque.

Miyuki estaba esperando junto a los peces de colores. Los peces de colores abrían sus bocas y miraban hacia arriba. Creo que nos observaban. Cuando llegué a su lado me dio un papel donde me pedía que no hablara. Me daba instrucciones precisas de forma breve sobre lo que haríamos esa tarde. Primero era mirar los peces, luego el sol reflejado en el rascacielos que está junto al estanque. Después coger el metro y tomar la línea de Chiyoda hasta Yoyogi-Uehara para allí ir a Shimokitazawa. Llegué a casa cuando Hotaru se acostaba.

No sé qué dije que no tenía que haber dicho.

Cien millones de seres extraños
Ikeda Sezume
Tokyo, 2009



Yo es sinónimo de realidad © Mario Bellatín

En este primer encuentro los dos personajes acuden al mencionado local donde se disponen a asistir (y no es coincidencia) a un concierto de los Boredoms (Ikeda elige a este grupo por la sintonía que encontraba entre ese proyecto sonoro y su literatura que consideraba vástaga del ruido y de la deriva). Esta vez no llegan a hablar y sólo se cogen de la mano en algún

momento de la actuación, es decir, cuando ella decide llevarse a Sezume al cuarto de baño donde lo abraza y —cuando él se dispone a decirle algo— ella saca un rotulador del bolso mientras le tapa los labios con sus dedos y le obliga a mantenerse en silencio mientras se pone a escribir en la pared del baño:

No hables. Todo se transforma en palabra. Todo se transforma en una palabra. Incluso tú. Incluso yo.

Cien millones de seres extraños

Ikeda Sezume

Tokyo, 2009

(«Así que los protagonistas tienen un encuentro silencioso envueltos en ruido. Nada mejor como metáfora de los hombres en el mundo contemporáneo», decía en una crítica hecha al libro de Ikeda la escritora Kanako Suzuki, autora de *Aristocracia moral* y *Reflexiones infantiles desde el glamour de una vida dedicada a la pasividad*).

El propio Ikeda consideraba que Boredoms, Acid Mother's Temple y otros grupos que se movían en la misma onda ruidista presentaban una aproximación más real a la música (y a la realidad —o esquizorrealidad, eso es—) que la mayoría de bandas e intérpretes de J-Pop que se sucedían de forma clónica en las emisoras de radio, Youtube, MTV Japan o las pantallas del cruce de Hachiko en Shibuya. Ikeda tomaba como referencia geográfica de ese tipo de mentalidad lobotomizada (que afectaba tanto a la música como a las costumbres) a la calle de Omotesando, es decir, los Campos Elíseos de Tokyo... (sin olvidar tampoco el cercano barrio de Aoyama):

Omotesando es una burbuja (o un paraíso a medio hacer), aunque al principio deslumbre por su tranquilidad o la calma que hay en las calles adyacentes de Aoyama. Omotesando es la imagen de un infierno que no todo el mundo es capaz de comprender. Por otra parte, la tranquilidad y la calma de este lugar son cuestiones que hay que valorar dentro de una ciudad que, con más de treinta millones de habitantes, es un caos como logosfera, iconosfera y audiosfera.

Omotesando es la antítesis visual de los sonidos de bandas como Boredoms o Acid Mother's Temple. La burbuja (o el escapismo) que sintetiza este barrio se concreta, por ejemplo, en los casos de diseño gráfico presentes en fliers de todo tipo o en las exposiciones de arte que se pueden encontrar en el barrio, exhibiciones que se contagian del carácter preciosista y fantasioso del propio diseño gráfico, la publicidad o la televisión. Todo esto es la traducción plástica de un sentimiento generalizado de complacencia y bienestar que afecta a una parte de la sociedad tokyota y que tiene como banda sonora mental el easy listening y el jazz de ascensor. Esta estética ambient (o antimetafísica

ambient) es visible en las calles y cafés a través de la vestimenta de las personas que deambulan por el lugar haciendo que la vía pública se convierta, verdaderamente, en una pasarela de moda a la que —por los pelos— le falta una pista de audio con bosanova que haga flotar a la gente en una nube de egotripping. Todo esto hace pensar a todas estas personas que caminan sobre esa fingida pasarela de moda que, *pase lo que pase y aunque llueva, no deja de ser sábado...*

Microdiarios de un safari permanente entre Harajuku, Shimokitazawa y Jimbochó

Ikeda Sezume

Tokyo, 2012



Enfermo borroso © Mario Bellatin

7

9 de enero de 2019, Vaduz (Liechtenstein)

Como ya indiqué en mi ensayo *Porno forever (Apología de la seguridad y la fantasía en los tiempos de la metaficción nuclear)* Ikeda Sezume es junto a Rina Sawaguchi o Kanako Suzuki uno de los ejemplos más relevantes del esquizorrealismo. Como ya he señalado en alguna otra ocasión este modo de proceder en la narrativa se caracteriza por conformar un realismo paralelo, un realismo para no hacer realismo (aunque suene contradictorio). De alguna forma podríamos decir que ese esquizorrealismo sería una actualización de la literatura fantástica o un apéndice de la ciencia ficción. El propio Ikeda señalaba en sus papeles privados algunas de las características del esquizorrealismo:

Propongo un realismo paralelo, borroso y gravitatorio, un realismo para no hacer

*realismo, sólo análisis de los procesos mentales, de la paranoia o la esquizofrenia.
Perforación de la psique a partir de la palabra*

Diario de resistencia y ociosidad
Ikeda Sezume
inédito

La influencia de la literatura de Yasutaku Tsutsui es fundamental en la gestación de este esquizorrealismo (si bien el propio Ikeda llegó a confesar en público que él carecía del sentido del humor de Tsutsui). Así, la devoción del autor de *Cien millones de seres extraños* por el delirio onírico y surrealista rebosante de sátira y mordacidad en la obra del mencionado escritor le llevó a ser invitado por la revista *Dogs Chat* a participar en un monográfico en torno a la figura del autor de *Paprika* y *Hombres Salmonela en el Planeta Porno*. No obstante, Ikeda apenas escribiría sobre ese autor y se dedicaría a reflexionar en el artículo sobre las preocupaciones literarias y estéticas que en ese tiempo ocupaban su mente. De ello hay un buen ejemplo en un correo electrónico que dirigió a su esposa Hotaru:

Muy bien. Me han pedido que participe en un monográfico en torno a la figura de Yasutaku Tsutsui. Me parece genial poder participar, pero en realidad no pienso hablar de Yasutaku Tsutsui. Es decir: apenas lo haré. No me apetece analizar o pensar su obra. Ahora sólo quiero escribir sobre aquello que me interesa. Sólo sobre eso.

(Tokyo, 13/10/2010)

Si leemos sus diarios, aquello que le interesaba en esos días era el esquizorrealismo (y que no le dijeran lo que tenía que hacer):

La distorsión (narrativa, discursiva) destruye el discurso lógico (y por ende: la comprensión/la decodificación lógica). La búsqueda del esquizorrealismo es la de perturbar tanto la emisión como la recepción del mensaje. Su propósito a la hora de contar/narrar es el de reducir la historia y, en cambio, amplificar la sensación, en una suerte de gravitación emocional que gira, como digo, en torno a una historia —en cierto modo— simplificada. La narración (y/o los personajes) orbita(n) alrededor de sucesos mínimos que adquieren dentro de la psique y del comportamiento de los personajes dimensiones gigantescas: al minimalismo de la historia/narración corresponde un maximalismo emocional dentro del personaje, en su psique.

La narración muta en una especie de estado de “fiebre” que embarga a los personajes y que se desea “transferir” al lector (y a la lectura) o al discurso. La lectura en sí se convierte en la morosa observación, por ejemplo, del deambular (vagabundeo, deriva) de un insecto sobre nuestra piel.

Todo eso con mucho ruido de fondo.

Se puede hablar de introspección o de bisturí psicológico en torno o alrededor de los personajes. No obstante, no puede afirmarse que esto sea una muestra de realismo psicológico, puesto que no se pretende explicar ningún comportamiento o actitud, sino poner delante del lector un paisaje mental (a modo de sensación o emoción). Esto es: el lector se entrega a la contemplación de ese paisaje mental. Visto éste como enfermedad o, sencillamente, como delirio irracional.

Al mismo tiempo (puede decirse que) no se expone ninguna tesis. Tampoco se intenta establecer que lo que se cuenta es fruto de la paranoia (o del uso de drogas y narcóticos, aspecto que serviría para justificar la historia...). Nada de eso se puede afirmar como verdad. Más bien se pretende dejar la historia en un territorio ambiguo, en el que la realidad y la locura se confunden, no pudiendo delimitarse las fronteras que separan una de otra porque, en realidad, no las hay.

Microdiarios de una vida permanente entre Harajuku, Shimokitazawa y Jimbochó
Ikeda Sezume
Tokyo, 2012



Ese tipo de narración febril se puede comprobar a lo largo de *Cien millones de seres extraños* y de forma claramente alusiva en el pasaje que a continuación reproduzco:

13

Ahora solamente hay palabras y los fantasmas, igual que la fiebre, entran en casa sigilosamente.

El sonido de la fiebre está subiendo y su murmullo se convierte en palabras otra vez más.

Todo se transforma en palabras aquí.

Dentro.

En mi cabeza.

En estas páginas.

Sucede desde que estuve bajo la nieve.

Ahora el sentido de suspensión de la realidad aumenta, a la vez que una impresión de despersonalización o alucinación se amplifica dentro de mí y me hace flotar.

El sentimiento de flotar es semejante al de una nube en medio de esta habitación.

En momentos así los fantasmas o, más bien, el fantasma, el suyo, entra en casa.

Cien millones de seres extraños
Ikeda Sezume
Tokyo, 2009

Cómo no, al hablar de un fantasma que entra en casa, Ikeda se refería a Miyuki.

8

10 de enero de 2019, Vaduz (Liechtenstein)

Pasan los días y en el hotel no he encontrado rastro de la presencia de Sezume en las fechas que afirmaba haberse alojado aquí. Entretanto he recibido un correo del escritor Mario Bellatin (M.B. a partir de ahora). Me comunica que demora su llegada a Liechtenstein. Quedo a la espera de noticias suyas en los próximos días.

Mi relación con M.B. nació del mutuo interés en la obra de Ikeda. Después de un encuentro con el autor mexicano en la embajada de México en Tokyo, recibí una carta del autor de *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción* y *El jardín de la señora Murakami*. En la carta el escritor mexicano copiaba un fragmento de *Cien millones de seres extraños* que reproduzco aquí:

Toda esta manía estúpida de hablar sin hablar o escribir sin escribir: Igual que las novelas de Mishima y Tanizaki en las que los personajes tienen que hablar de la belleza de un kimono, del sabor del té o de la fascinación que sienten por las luces que flotan en el aire durante el festival de las luciérnagas, cuando en realidad quieren decir amor o boca o piel, cuando en realidad anhelan el calor de la sangre y palabras que se mojan con sangre dentro de la garganta.

La mejor conversación aquí consiste en la elección de la máscara más bella y sutil. Esa que solamente revela una personalidad decidida de antemano, como en el teatro Nô.

Sigamos, por tanto, hablándonos.
O escribiéndonos.

Cien millones de seres extraños
Ikeda Sezume
Tokyo, 2009

Éstas eran las palabras que el personaje literario Sezume Ikeda dirigía a Miyuki, esa figura vampírica y fantasmal que se introduce en la vida del protagonista. Claro está que M.B. recoge aquí en este fragmento algunas de las características de cierta literatura japonesa del siglo veinte, una literatura que conoce a la perfección si leemos su novela *El jardín de la señora Murakami* donde el escritor latinoamericano se “traviste” a la perfección con las ropas propias de un autor japonés como Yukio Mishima en *Después del banquete* o *Sed de amor*.

Su capacidad camaleónica le permite, en este caso, sonar a autores como Tanizaki o Kawabata, y eso es digno de elogiar en una persona que no ha vivido la cultura japonesa nada más salir del vientre materno. Tenemos en esta obra de M.B. un ambiente semejante al que podemos encontrar en algunas de las novelas de ambos autores, aunque el propio M.B. haya podido llegar a desmentirlo o, al menos, silenciar las posibles influencias en su novela. Tampoco puedo olvidar ahora mismo su especial predilección por Osamu Dazai (al igual que Ikeda Sezume), devoción que se puede comprobar en algún momento a lo largo de *El jardín de la señora Murakami* con explícitas alusiones al autor de *El ocaso*. Y, cómo no, debo recordar el interés de M.B. por la obra de Ikeda y, más concretamente, *Cien millones de seres extraños* de la cual fue ferviente lector, aunque para los conocedores de la obra de este autor afincado en México pueda resultar sorprendente.



Sí, Mario Bellatin, lector de *Cien millones de seres extraños*.

Volviendo a lo que decíamos antes, la fascinación que Miyuki produce en Ikeda es insana y se traduce en una creciente obsesión por esa mujer que ha aparecido extrañamente en su vida.

Entonces Miyuki inunda sus sueños y los de Hotaru (la esposa de Ikeda que, como ya sabemos, aparece con el mismo nombre en la novela).

Ejemplo:

20

Hotaru me dijo que había tenido un sueño.

Decía que ella era un conejo o que iba disfrazada de conejo. En el

sueño había una mujer que le mordía el cuello y que chupaba su sangre.

Al principio la situación le parecía atractiva: Dejaba que la otra mujer le besara el cuello y sentía una boca caliente que reposaba, en el cuello, sobre los latidos de su corazón en la yugular. Decía que lo extraño era que ella no sentía que perdía sangre cuando la otra le mordía, sino que más bien sentía que se le escapaban palabras o su capacidad para hablar.

Al mismo tiempo experimentaba un placer extraño.

Así que Hotaru sabía que, en ese momento, no podía gritar para pedir ayuda. Incluso era consciente de que después de eso ya no sería capaz de hablar. Esa mujer que le mordía el cuello y le chupaba la sangre le estaba quitando la posibilidad de ser escuchada por los demás.

Hotaru decía que, al mirar la boca de la mujer cuando ésta se apartaba, veía pequeñas letras manchadas con sangre sobre su lengua.

Eran sus palabras, las que la otra mujer le estaba robando.

Cien millones de seres extraños

Ikeda Sezume

Tokyo, 2009

Tampoco debe olvidarse que esos mismos sueños de los que habla Sezume comienzan a infectar la realidad en el desarrollo de la novela. Paulatinamente, el relato se va convirtiendo en una suerte de narración esquizorrealista donde la confusión entre sueño y vigilia impregna las páginas en una suerte de obra de ciencia ficción de andar por casa (y por ello más terrible), a la vez que la historia se contagia de las características propias de un relato fantasmal que dirige su atención hacia el abismo y que tiene como telón de fondo el monstruo.

9

Enfocar desde una nueva perspectiva el trabajo que tiene un escritor, reinventar la propia literatura a partir de filtros como la novela negra, la ciencia ficción y la literatura vampírica...

Desde mi humilde punto de vista, fueron esas las razones que hicieron que M.B. se sintiera interesado en que le hablara de la obra de Ikeda, un autor que, desde su punto de vista, había sabido combinar dentro de su producción narrativa (poco traducida en el ámbito hispánico según M.B.) el gusto por la investigación y la experimentación narrativa con la fascinación hipnótica por temas propios de géneros estandarizados como los antes aludidos u otros como la novela negra o el cine de monstruos.

Y en eso Ikeda era un maestro. Era capaz de combinar en un mismo texto una novela negra de fantasmas con monstruos mutantes nacidos de radiaciones atómicas (aunque esto último pudiera resultar un tanto demodé a

principios del siglo veintiuno). Esa habilidad queda perfectamente demostrada a través de algunos de sus relatos previos a *Cien millones de seres extraños* donde el autor de esta novela hizo sus primeros ensayos en ese territorio literario que, hasta ahora, ha sido poco transitado por otros autores y que con frecuencia se acercaba a cierta serie B europea de los años 60 y 70 y que, en algunos casos, podía tener como referencia el cine de vampiros de Jean Rollin y Jess Franco (aunque sin su carga de erotismo enfebrecido y de rebajas) o la serie de largometrajes del Dr. Quatermass, los delirios paranoides del japonés Suzuki Seijun en *Branded to kill* e incluso el carácter psicodélico y grotesco de Teruo Ishii en *Female Yakuza Tale: Inquisition and torture*. No era extraño, por tanto, que Ikeda repitiera en algunas entrevistas que sus novelas y relatos debían ser leídos con la música de Peter Thomas como banda sonora ideal. Ejemplos de ello sería la música de *Raumpatrouille – Die phantastischen Abenteuer des Raumschiffes Orion*, cinta dirigida por Edgar Wallace, sin duda otra de las influencias en el imaginario de Ikeda.

Por esas mismas razones, Ikeda se sintió fascinado por los cuentos de Edogawa Rampo y la adaptación cinematográfica realizada por Masumura en el largometraje *Blind Beast*. Aquí, en la película, encontramos perfectamente reflejado el tema del monstruo a través de un escultor ciego que secuestra a una modelo de la que está enamorado. Durante el encierro, la relación que se establece entre ambos adquiere un carácter claustrofóbico, una atmósfera insana y oscura teñida de una sexualidad sombría que, al igual que *Femina ridens* del director Piero Schivazappa, es un filme de tortura psicológica y pasiones esquizofrénicas donde el monstruo es, sencillamente, una persona de apariencia normal.



El sonido de la fiebre sube © Mario Bellatin

A diferencia de las dos películas a las que aludí ayer donde el torturador es el hombre, en la obra de Ikeda Sezume la tortura es practicada por una mujer espectral, esa suerte de actualización del relato fantasmal de la tradición popular japonesa al que ya aludí antes y que es *La mujer de nieve*. Sin embargo, hay algún momento en la narración en que se llega a decir que Miyuki en realidad no existe y que su presencia es fruto de la alucinación disparatada de Ikeda Sezume (lo llega a confesar el propio narrador en un momento de lucidez). No obstante, Sezume hablaba con frecuencia sobre lo que estaba escribiendo y decía que, en realidad, sí que conocía a esa mujer con la que se escribía en la novela.

Es decir:

Todo lo que escribo sucede o ha sucedido. Yo no invento nada.

Eso debe ser.

Ikeda afirmaba que Miyuki existía y que pronto se reuniría con ella y desaparecería: volvería a esa realidad invisible a la que pertenecía como personaje falso e inexistente que, según sus propias palabras, él mismo era.

Así todo volvería a estar en su sitio.

Entonces fue cuando Ikeda Sezume tomó un vuelo a Europa donde decía que se encontraría con Piero Schivazappa o Stelvio Cipriani. Incluso en alguna carta llegó a decir que se había citado con Dagmar Lassander, la actriz que participaba en *Femina ridens* y que, finalmente, se convertía en el verdadero monstruo de la película (de ahí el interés de Sezume por conocer a la actriz que, entre otros, interpretó un papel destacado en *Black Emmanuelle 2*).

Así que, con estas intenciones, Ikeda Sezume voló desde el aeropuerto de Narita en Tokyo hasta la ciudad alemana de Frankfurt. Allí tomó un tren hasta Vaduz, ilusionado como se sentía de conocer por primera vez la geografía europea. Nada —después de que pusiera un pie en la capital del Ducado de Liechtenstein— queda claro. En Vaduz desapareció por completo y todo acabó de golpe.

Como en uno de sus libros.

Finalmente, tal y como el propio autor decía de sí mismo, Ikeda Sezume no existía.

A la caza del último escritor salvaje

JOSÉ ÓSCAR LÓPEZ

1

*Camino a través de una canción del desierto
cuando la heroína muere*

‘The secret life of Arabia’
David Bowie

Quiero ir a otro lugar, es la única manera de saber dónde estoy.

2

Fuimos convocados al congreso diez personas, en concreto diez especialistas en la obra de un escritor. Los otros nueve, al menos, eran especialistas. Yo había estado leyendo sus novelas y relatos de forma febril, atenta y febril, desde que se me comunicó la noticia de que estaba invitado a dicho congreso. Mi lectura era febril porque aquellas narraciones me entusiasmaban, no podía parar de leerlas. Pero era un entusiasmo que no mitigaba mi inseguridad ante el reto.

Al llegar al hotel, la misma tarde en que el avión tomó tierra en el lejano país del escritor, y a pesar de que había pasado la mayor parte del viaje durmiendo, me senté un instante en la cama de la habitación y me quedé durmiendo. Soñé que las diez personas, todos aquellos especialistas, era yo. Que me levantaba de diez camas distintas, en diez hoteles diseminados por la ciudad extranjera, para encaminarme hacia el congreso por diez rutas distintas, rutas que atravesaban una ciudad en la que nunca había estado.

Supe que soñaba. Supe que cerca de mí pero del otro lado, del lado de la vigilia, me esperaban varios libros más, muchos de ellos a medio leer, en la mesita de noche y dejados de forma apresurada sobre la ropa de la maleta a medio vaciar. Libros como rutas distintas, en dirección hacia un lugar al que acaso yo intentaba acceder ahora, a través del sueño, como una forma de



enfrentar mi inseguridad para hacerlo, acceder a ese lugar, a través de la escritura.

3

Fiebre de encierro, ¿conoce usted la expresión? —preguntó Ullman con una sonrisita de suficiencia, dispuesto a explicarla tan pronto como su interlocutor hubiera admitido su ignorancia [...] La sensación de claustrofobia se exterioriza como aversión hacia la gente con quien uno se encuentra encerrado. En los casos extremos puede dar como resultado alucinaciones y violencia.

El resplandor
Stephen King

Cuando hablo de la escritura quiero decir de mi escritura, que debe versar sin embargo, y he ahí la dificultad, así como mi miedo, sobre otra escritura, la del escritor del que debo escribir, sobre el que debiera estar haciéndolo ahora, —debiera, siquiera, seguir leyendo al escritor, terminar todos esos libros que tengo aún a medias— en vez de dormir, dormir y soñar, que es lo que hago ahora.

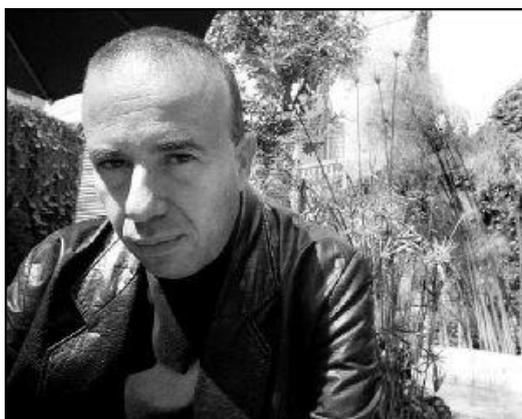
4

Las imágenes se sucedían en mi sueño como un caleidoscopio, y caminando por esas calles extrañas, recorriendo largos trechos a pie o tomando taxis o el metro, según era yo uno u otro de los diez especialistas convocados, ansiaba llegar a la sala de congresos para que esas imágenes hermosas y cambiantes, que me mareaban, dieran paso a una imagen sola, quizás no tan hermosa pero estable, sin la sorpresa de la inestabilidad ni la poética del extrañamiento o de la novedad pero lo suficientemente duradera como para poder moverme en ella sin la necesidad de sentir fascinación a cada instante, hacer recuento y decidir dónde estaba o seguir mirando hacia afuera sabiendo o sintiendo que sabía —engañándome, por ello: en una suerte de ficción necesaria— hacia dónde podían marchar y a qué atenerse el resto de imágenes futuras.

5

Fue una sensación de alivio que se transformó en pánico, conforme cada uno de mis diez yos llegaba al fin al edificio de congresos situado en el centro de la ciudad desconocida: caminé por intrincados pasillos y sospeché que cuando mis yos al fin confluyeran, todos nosotros desapareceríamos para surgir —resurgir, es decir renacer— dentro de una conciencia vasta y cruel que ya no nos pertenecía.

Desperté del sueño. Abrí mi maleta y preparé una muda. Alejandro, nuestro convocante, me llamó al móvil para saludarme y disculparse por no haber podido recibirme en el aeropuerto. Vendría a recogerme, anunció, al hotel en media hora. Colgué y fui hacia la ducha.



Salvaje © Mario Bellatín

Mientras me duchaba, consideré mi sueño. Temí el momento en que Alejandro nos reuniera, pero luego pensé que el encuentro, acaso, sería frío; que nuestras ponencias, una vez desarrolladas para nuestro público, no coincidieran en nada o aún peor: que se contradijeran, que entraran en un conflicto irresoluble; una brecha de incompatibilidad, de falta de comprensión y, al fin, de identidad iría creciendo desde el mismo momento en que Alejandro nos presentase. Y todo ese proceso haría que, en el momento en que yo abandonase esa ciudad, sintiera que dejaba atrás uno de esos retos que comienza siendo amargo por la exclusiva intervención de nuestro miedo y acaba transmitiéndonos alivio y seguridad cuando nos permite comprender que todo miedo, además de una fantasmagoría, constituye una seguridad y un traje que nos protege, como un exoesqueleto o armadura mecánica de un cómic o novela de ciencia-ficción.

Quedaba aún un rato para que Alejandro llegase y yo, aún desnudo pero seco del todo, me senté junto al calefactor para fumar un cigarrillo. Volví a pensar en mi sueño y me extrañó no haber soñado en ningún momento que yo o que mis otros avatares no fuésemos, en realidad, el escritor a tratar en

nuestras eruditas ponencias sino que ese escritor era, en todo caso, una otredad que acababa devorándonos, y que en esa otredad devoradora residía, seguramente, la peor trampa, la más deshonesta, de mi sueño.

Volví a pensar en esa conciencia vasta y cruel que, exclusivamente a través de mis pesadillas, se me antojaba el escritor a tratar en nuestras ponencias. Una conciencia en la que acabábamos ingresando todos nosotros, que ya no nos pertenecía porque *éramos* ella, y más bien le *pertenecíamos* nosotros; y que tras devorarnos seguiría en disposición, es decir con *hambre*, de devorar otras individualidades, cualesquiera que le salieran al paso: todos los asistentes al congreso, los lectores de sus actas, cualquier persona informada de tal evento, siquiera de forma eventual y distraída; todos y cada uno de los seres que hayan escuchado el nombre del escritor del que debemos tratar, diseminados por el mundo.

7

Tras escribir todo lo anterior, me dormí. Después he despertado y me he puesto a escribir justo esto que estoy escribiendo. Es un hecho, pienso ahora, que quizás me convierta en el autor al que los diez personajes de mi historia, que es una historia inventada, consagran sus ponencias; diez personajes entre los que se incluye el narrador —quien, supongo, debiera ser yo—, dado que es el autor a tratar en las ponencias de mi historia —no hay tales ponencias, ni hay ningún congreso, mucho menos en un país extranjero— el único que, en principio, es escritor de historias de ficción. Claro que lo escrito por mí también es ficción, luego aquel escritor no existe. O sí lo haría en mi ficción: lo pienso ahora y ya no sé salir de este bucle absurdo en el que no debí haberme metido.

He venido a esta ciudad extranjera a pasar solo unos días de vacaciones, pero me aburro tanto que he decidido escribir esta historia. Me he inventado este trabajo. En realidad, no lo hago por aburrimiento, dado que suelo escribir a diario. Quiero decir que se trata, más bien, de una costumbre. Debo decir que muy raramente me aburro. Mis costumbres me impiden aburrirme, o están ahí para protegerme, en todo caso, del aburrimiento: no hay nada que más tema que la abulia. Cuando termine de escribir esto, justamente esta línea que, creo, cerrará este párrafo, voy a irme a dormir otra vez.

Ya he vuelto. Ahora voy a salir de paseo.

Salgo de paseo, porque ¿qué sentido tiene cruzar medio planeta y venir a una ciudad extranjera para quedarme encerrado en la habitación del hotel? Así que salgo a dar una vuelta.



La extrañeza © Mario Bellatin

Me gusta esta ciudad. Porque es extranjera, hay varias capas de extrañeza que me separan de todo lo que veo, incluso hacen extraña mi misma relación acostumbrada conmigo mismo, dado que debo reformularla al incluirme en un conjunto distinto; es una extrañeza que siento necesaria para reaccionar ante todo lo que me venga desde fuera: la arquitectura y los horarios, la gente y sus costumbres, la lengua, la comida, las canciones y los modos. Quizás por eso yo escribo ahora todo esto con distintas capas, superpuestas, de ficción y realidad. Como en analogía a la extrañeza que ha disparado este texto, al menos en su idea inicial.

Tengo clara la idea del comienzo. Más que nada, porque ya tengo escrito el comienzo de este texto. Ahora no voy a revisarlo. Me interesa, sobre todo y en cualquier caso, comprobar adónde va a parar. Eso, al menos, pienso antes de acostarme: ya es muy tarde y debo dejar ya este texto, no agostar las ideas que sobre mí, y para él, planean misteriosas.

Esta mañana, al levantarme, me he acercado al ordenador para tratar de terminar el texto. Al sentarme y abrir el documento, antes de ponerme a leer lo que ya tenía de él, he pensado en una frase, algo que no tenía por qué pertenecer necesariamente a este texto, una frase que, sencillamente, tiene que ver con mi costumbre de escribir a diario, de dejar que las palabras y las frases, de alguna manera misteriosa —¿hay otra manera?— lleguen a mí, aparezcan en mi cabeza: las pronuncio para mí como quien recibe algún comunicado —pero ¿desde dónde?— y no quiere olvidar sus términos exactos, cada una de sus palabras, antes de escribirlas.

He decidido poner esta frase, escribirla y presionar la tecla “enter”, al inicio de este texto:

“Quiero ir a otro lugar, es la única manera de saber dónde estoy”.

No quiero creer en nada que pueda confundirse con sucesos paranormales ni zarandajas parecidas. Quizás por eso me voy al otro extremo y, de pronto, pienso que toda escritura no es más que la paráfrasis incesante de algo que ya ha sido escrito. Quizás por eso todo escrito sagrado se arroga como originario: *La Biblia* comienza con la creación del mundo, *El Corán* va más allá porque se afirma preexistente al mundo y, por tanto, al lenguaje. La ciencia actual, en la culminación de su obra de siglos del desalojo de dios de la obra de dios, se pregunta por los cinco primeros minutos del universo. Supongo que pronto tendrá la pretensión de querer saber qué había antes del universo, allí donde el lenguaje de la ciencia no puede nombrar nada dado que los planes de, digamos, dios, encriptados en algo que nuestra ciencia se debate en acariciar de lejos, ni siquiera habían sido formulados todavía.

Vuelvo a la idea de la paráfrasis incesante con la que abría el párrafo anterior, lo hago porque pienso que la acabo de, sí, parafrasear de otro texto anterior, de la novela *El loro de Flaubert* de Julian Barnes. Esta novela es un falso trabajo crítico. Una falsedad que esconde una verdad, es la definición de ficción literaria. Un *fake*, si se quiere, aunque no oculta su condición de *fake*; hacer crítica sobre la ficción literaria, sobre la literatura de Gustave Flaubert, es uno de sus temas, el principal punto de fuga de su argumento. Tiene, eso sí, mucho de trabajo crítico. La idea que acabo de sorprenderme parafraseando, por ejemplo, cuando hablaba de la paráfrasis, entraría en esa dimensión. No creo que sea original de Julian Barnes, siguiendo con la idea. Yo mismo la habré leído repetidas veces en autores anteriores a Barnes en el tiempo. Ahora mismo no sabría citar uno solo de estos autores, tendría que pararme a pensarlo y cortarían el hilo de la escritura de este texto que me sale fluida, de repente. De cualquier forma, es la manera en que funciona: toda escritura es una forma de ayudarnos a recordar lo que se ha olvidado. Es algo que ya dijo Platón, caigo de repente. Aunque, continuaba Platón, también fuese una invitación a la relajación de nuestra memoria, una vez esta delega en el signo escrito, y por tanto una invitación al olvido.

Idea que repite Derrida, que nos recuerda Derrida. Volvemos a la paráfrasis: las ideas del pensamiento y de la crítica, como las imágenes de la poesía y la literatura, son acaso una paráfrasis continuada. La creación literaria y la crítica literaria se fagocitan a sí mismas, se relevan a la vez que se revelan, en el tiempo. Esto no va a ser un texto crítico ni mucho menos de pensamiento en torno a las imágenes del creador Mario Bellatin, pero tampoco va a ser un texto creativo que remede las formas del texto bellatiniano, o que juegue a nacer según las reglas de su poética, unos imaginados planes del pensamiento de Mario Bellatin para crear, tras un estallido, un universo. Porque es, el de Bellatin, un universo que se basta a sí

mismo, y que destruiría sin piedad cualquier torpe remedo de universo que se la acercase para parasitarlo.

Diría, en todo caso, que este texto sería un acto de amor. Pero eso sería, por ejemplo, la paráfrasis de la imagen de Adán y Eva retozando en el paraíso. O, aún peor, la paráfrasis de la mentira de la serpiente.

Añado esta idea de la serpiente para compensar, creo que no sería justo dejarles con la idea de Adán y Eva, míticos —es decir: poéticos— primeros padres; más que tratarse de una *captatio* de su benevolencia como lectores se trataría de una suerte de chantaje emocional.

Siempre resulta preferible dar opciones de elegir, a quien te escucha —o quien te lee—.

Enrique Vila-Matas afirma leer por las mañanas, antes de ponerse a escribir, a sus escritores de referencia. Como quien enciende los motores de su escritura. Robert Walser, Franz Kafka... Fraseos que le inspiren, que quiere que le inspiren. Raíles del estilo. Yo leo y releo libros de Mario Bellatin para tratar de escribir sobre él, quizás para tratar de penetrar en su poética, es decir en los motores de su creación. Sospecho que finalmente no voy a hacer un texto crítico, pero sigo leyéndolo para, en todo caso, tratar de avanzar justo después, durante algún segundo, en este texto, por raíles similares a los de sus fabulaciones.

Enrique Vila-Matas afirma usar estructuras de otros novelistas, para sus obras. Por ejemplo, de Faulkner, novelista muy alejado, en principio, del fraseo y los temas propios de Vila-Matas. Quiero decir que el lector que yo soy se sorprende y sospecha que esta declaración no sea más que un rasgo del extravagante humor del escritor español. Pero este lector que yo soy también sospecha que hay muchas formas de que Vila-Matas, efectivamente, haya realizado tal proeza. De una manera insospechada, disfrazada, *carnevolesca*, por decirlo con el fantástico neologismo bifronte —literatura condensada— creado por Julián Ríos. Como el mismo Vila-Matas ha dejado escrito, titulado uno de sus textos críticos más brillantes —escritura y estructura de la que este texto que yo ahora escribo, pienso de repente, es deudor; pero hace años que leí ese texto y no me voy a detener ahora para comprobarlo—: «Un tapiz que se dispara en muchas direcciones» (1).

Mario Bellatin, por ejemplo, como César Aira, trataría acaso de liberarse de esta paráfrasis infinita transformando la paráfrasis en pastiche, en falso pastiche, deliberada y ostentosamente falso pastiche —*Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* o *El jardín de la señora Murakami* y la hipersensitiva hasta la enfermedad novela japonesa; *Salón de belleza* y la enfermedad irónica e ingenua a la vez de Franz Kafka; pero, más allá de lo literario, también la performance artística de Joseph Beuys en *Lecciones para una liebre muerta*, o el *ready made* de



Marcel Duchamp en *El gran vidrio*, hechos narración escrita y, por tanto, retornando a lo literario—; y sustentando este pastiche, cuando se da, en la improvisación perpetua, así como cuando no se da —ese pastiche— encontramos la improvisación, o el aire de improvisación, como origen y meta. Por supuesto, con *ritornellos* y motivos que se repiten una y otra vez, en este texto hemos comentado alguno y espero que los otros ponentes analicen buena parte del resto; pero siempre el motor, que no se detiene, de lo que no puede dejar de suceder, imprevisto e imprevisible.

La reconquista, otra vez, de la narración que no se detiene. Una fabulación salvaje.

Si Kafka edifica su escritura sobre la herida del padre, el incesante desacuerdo con él, en uno de los nodos y a la vez puntos de fuga de la escritura de Mario Bellatin, de la *enfermedad* de su escritura incesante, hallamos la reiteración del tema de la ausencia de la mano de su autor, así como la variedad de prótesis para sustituirla.

La prótesis del hijo prueba una y otra vez a discutir con la ausencia del padre, su ausencia y su retorno imparabile, que se da justo antes de que se marche otra vez.

Decir y desdecirse. Para volver a decirlo, para no parar de decirlo.

El padre que dicta la ley, la mano que la escribe.

Pero ya basta de piruetas críticas.



Mico © Mario Bellatin

Esta radio es mía. Las noticias son mías. Soy el padre, todos los datos son míos. Todo conocimiento sobre el mundo que queda fuera de esta casa de dolor me pertenecen y os lo oculto, hijos míos.

Mi demorada incursión en esta ciudad desconocida —he salido muy temprano, de mañana, del hotel; acabo de regresar, a altas horas de la noche— ha resultado de lo más excitante, por el caudal de ideas que ha estado asaltándome en todo momento, hasta el punto de que he dudado, en diversos momentos del día, en si debía volver cuanto antes para transcribirlo todo aquí, en mi cuaderno.

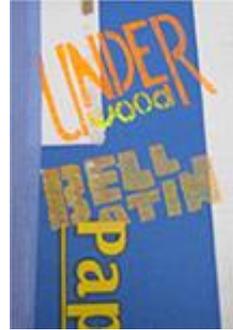
Podía haberme detenido a transcribirlas conforme se me iban ocurriendo, dado que este cuaderno es pequeño y lo llevo a todas partes. Pero he preferido dejar que el proceso por el cual las ideas llegaban a mí no se detuviese, ir escribiéndolas suponía la detención de ese caudal de ideas, o su desvío hacia otra parte: como llevar contigo las reglas que quieres que rijan durante tu estancia en una ciudad desconocida, en vez de dejar que las reglas de la ciudad —toda ciudad las tiene— te sean dadas y vengan hacia ti de forma natural; mientras tú te muestras receptivo hacia ellas.

La única conclusión de todo ello es que ahora, *más* que hablar de las ideas que me han ido llegando a lo largo del día, aquí y ahora, más bien estoy hablando del hecho de que me hayan llegado. Si hay palabras que, misteriosas, preexisten al pensamiento, como supongo sucede en la mejor literatura —en la literatura, por ejemplo, de Mario Bellatin, que es de la que, por la invitación que se me ha hecho, debería hablar en este texto—, las ideas o mejor las imágenes que se me han ocurrido hoy, todas en torno al texto que debo escribir, solo podían ser formuladas con las palabras exactas a través de las cuales afloraban en mi mente.

Ya es inútil que trate de recuperarlas, salvo de esta forma, en circunloquio —horrible palabra, “circunloquio”, para una idea, creo, no tan fea—, no de forma creadora pero tampoco crítica, pues resulta insuficiente para llegar a un nivel crítico. Con esta sensación de sorpresa y de asombro, mientras fui receptivo a la ciudad extraña, mientras *leía* sus reglas —es decir *dejaba* que sucediera, que me englobara en su funcionamiento—, sensación sumada a la de no haber hecho del todo mis deberes, de no haberme mostrado suficientemente enérgico en el papel activo que también, desde el otro lado —desde el de quien me ha invitado al congreso—, se me pedía que ejerciese, he ido a acostarme; lo voy a hacer en cuanto cierre este cuaderno.

A la mayoría de escritores se les suelen presentar dos situaciones funestas, de las que casi nunca pueden librarse. Experimentar la sensación de haber agotado las capacidades de escritura, y ser invitados a un congreso.

Al despertar, he pensado con alarma que llegaba tarde al congreso. Se celebraba hoy. He hecho que un taxista atravesase la ciudad a toda prisa, solo para encontrarme que el edificio donde debía celebrarse el congreso se hallaba vacío, cerrado y vacío. Tras dar algunas vueltas e indagar por sus distintas entradas, he dado con un bedel. Me ha comunicado que el congreso se celebró la semana pasada y que llego tarde, pero tras comprobar mi estupor también me ha dicho que el congreso no ha tenido ni tendrá lugar, y que en todo caso yo no estaba invitado, que aquello no era la universidad sino un auditorio de música, que no era una casa de cultura sino una serrería, una tienda de objetos de escritorio, una tienda cerrada, en todo caso. Que aquel lugar no existía.



He caminado muy despacio, consternado, alejándome de allí. Luego me he tomado una copa en una terraza, donde he aprovechado para tomar nota de todo esto en mi cuaderno.

Un señor mayor, en una mesa vecina, me ha mirado con curiosidad y me ha preguntado si era escritor. Yo le he dicho que, en todo caso, escribía sobre un escritor, o más bien trataba de escribir sobre por qué no iba a escribir sobre un escritor. Luego me he disculpado por la escasa lógica aparente de mi explicación. «Estoy cansado y deprimido», le he confesado.

—No se preocupe —me ha respondido—, entiendo lo que quiere decir porque, si a usted le gusta escribir, a mí me gusta viajar. Y yo viajo continuamente para no saber nunca dónde estoy.

12

No se ha llegado todavía a ninguna conclusión, pero se cree que cuando se consiga traducir a un idioma determinado su libro fundamental, cuyo título es igualmente intraducible —hasta ahora solo conocido por un símbolo—, se resolverá de una vez por todas el enigma que representa, dentro del campo académico especialmente, la obra de Shiki Nagaoka.

Shiki Nagaoka: una nariz de ficción

Mario Bellatin (4)

Dice que el proyecto de escribir ente varios sobre Mario Bellatin como complemento lúdico-ficcional a su propia e individual tesis sobre Bellatin nace movido por el consejo de un tarotista en Chile, a quien le preguntó por su trabajo sobre el escritor mexicano.

—Hágalo con amigos —leyó en sus cartas el tarotista.

Alejandro es un irresponsable y un insensato. Nunca confié en sus insensatos proyectos, ¿por qué iba a hacerlo ahora?

Le mando a Alejandro esta última frase a través de una red social en internet, como broma y en medio de mi agotamiento, agotado de tratar de agotar, y apurar, lo mejor que puedo este trabajo. Porque se anuncia en Alemania y ha relatado estos últimos días diversas aventuras en dicho país, le pregunto que qué tal por allí. Me responde a los pocos minutos afirmando que ni está ni ha estado en Alemania últimamente, que todo lo que cuenta a través de esa red social, de un tiempo a esta parte, es pura impostura, ficción, *fake*; y que no me preocupe por mi trabajo, que lo importante es disfrutar haciéndolo, escribir por placer.

Yo monto en cólera. Yo no estoy aquí por placer. No hago este trabajo para disfrutar escribiendo, aunque disfrute escribiéndolo. Por otra parte, ¿cómo escribir de forma crítica sobre textos de un autor como Mario Bellatin, que en *Underwood portátil. Modelo 1915* ha dejado escrito: «Un texto debe estar fuera de toda categorización. Allí es precisamente donde reside su gracia» (5)

*Ya sé que somos jóvenes
y sé que puede que me ames,
pero no puedo estar contigo de esta forma,
Alejandro.*

‘Alejandro’
Lady Gaga



Damas chinas © Yolanda Arroyo Pizarro

¿Qué eres, entonces? Un hombre al que fotografían continuamente y a quien nadie ha visto nunca, ni se ha oído nunca hablar de él.

Fluyan mis lágrimas, dijo el policía
Philip K. Dick

Alejandro me propuso escribir sobre Mario Bellatin. Yo no había leído a Mario Bellatin. Lo he hecho ahora, entusiasmado. Pero no me apetece escribir sobre Mario Bellatin, me apetece seguir leyéndolo. Le digo a Alejandro que me apetece escribir ficción, mejor que ensayo o recensiones críticas. Lo cierto es que interrumpo la escritura de ficciones propias, para escribir este trabajo. Pero eso no se lo digo. Lo pienso ahora, lo sé ahora, enfrascado en este texto. Alejandro me dice que haga lo que quiera, me lo dijo cuando hablamos antes de que yo me pusiese manos a la obra; que hiciese lo que quisiera, repetía, aunque añadió que contaba conmigo para que, dentro del *fake* colectivo que planeaba, yo fuese de los que aportase algún ensayo, siquiera sobre un libro-*fake* de Mario Bellatin, un libro inventado por mí y que yo le adjudicase, de tal liberal forma, a Mario Bellatin. Le digo, en uno de los mensajes que hemos cruzado estas últimas semanas, que el último libro que he leído de Mario Bellatin, el quinto o el séptimo —y aquí estoy tratando de ordenar sus libros, constituidos por relatos breves o largos, por novelas breves que se incardinan y reordenan en sus distintas ediciones en los distintos países de lengua hispana: ¿quién soy yo, qué ensayo de ensayista? Ordinar es ordinario— que el último libro de sus libros que he leído, decía, es de los que más me han gustado: *El gran vidrio*.

Le digo que no me apetece empañar con mis intentos críticos el *Gran Vidrio* de Bellatin: son pequeñas bromas que uno puede permitirse en su correspondencia privada pero no aquí y en una revista, a la vista de todos. Incluiré la frase en mi trabajo como ejemplo de insuficiencia crítica, y además diré que no le veo sentido articular discurso crítico alguno en torno a un escritor que ya expresa muy bien, por sí mismo, por ejemplo en las últimas páginas de *El gran vidrio* —pero también, por ejemplo, en *Underwood portátil. Modelo 1915*—, un discurso crítico respecto a sí mismo. Quizás sea ir demasiado lejos si afirmo que toda su obra de ficción no es más que un demorado y exhaustivo ensayo crítico sobre su propia ficción, que reflexiona sobre sí misma allí en el centro exacto de la ficción, desatada y salvaje; en todo caso, sé que no exagero si afirmo que lo sospecho, y desde luego sí es rigurosamente exacto afirmar que gran parte de su obra dialoga consigo misma: un relato habla sobre otro, y articulando sin cesar un discurso sobre lo ya sucedido dentro de su propia obra manifiesta su horizonte y su interés tan solo en lo que vendrá, «escribo para saber que voy a seguir escribiendo», lo pongo entre comillas pero es un estilo directo inexacto y ficticio, parafraseo una idea suya que he leído en uno de sus libros, nótese que allí hay un “que” sin acento o tilde porque subraya un proceso más que un resultado, o el resultado es el proceso, una conjunción o nexo en vez de un pronombre que sustituya, siquiera preguntando (por), ningún sustantivo, y aquí me detengo porque no quería hacer esto, o sea llegar a conclusión crítica alguna, que en todo caso o mejor en casos como los del escritor Mario Bellatin ya se hallan

mejor y más precisos dentro de su propia obra. Así, en *Underwood portátil. Modelo 1915* escribe: «De lo que se trata, creo, es de conseguir que la escritura, tal como se quiera plantear, genere nueva escritura. Para lograrlo cualquier truco puede ser válido, pues al final quizá prevalezca la verdad de una propuesta» (6). Y en ese tramo final de *El gran vidrio* del que antes hablábamos:

De una vez por todas voy a dejar atrás las personalidades necesarias para seguir escribiendo [...] ¿Qué hay de verdad y qué de mentira en cada una de las tres autobiografías (7)? Saberlo carece totalmente de importancia (p. 159). La necesidad de borrar todas las huellas del pasado, de difuminar lo más que se pueda una identidad determinada, basada principalmente en la negación del tiempo y el espacio que supuestamente debían corresponderme. Cambiar de tradición, de nombre, de historia, de nacionalidad, de religión, son una suerte de constantes (pp. 159-160). Sencillamente para dejar que el texto se manifieste en cualquiera de sus posibilidades [...] Continúan existiendo en mí, eso sí, imágenes inalterables. La presencia de la deformación de los cuerpos, los miembros faltantes con la parafernalia, a veces densa y complicada, que ese fenómeno suele llevar consigo. La aparición de una enfermedad incurable y mortal, ya anticipada por mí mismo en textos como Salón de belleza y Poeta ciego. Los juegos con las identidades sexuales. El pasar, sin solución de continuidad, de ser un niño exhibido en los alrededores de la tumba de un santo a una ladrona de cerdos, o a un personaje indeterminado, desfasado en su sexo y en su edad, que es además sojuzgado por un padre intransigente [...] Ese periplo parece que sirvió para, después de algunos años, convertirme simplemente en un escritor contemporáneo, que casi sin darse cuenta ofrenda su vida no a la crianza de animales ni a una serie de ejercicios espirituales capaces de darle a su existencia una dimensión onírica mayor, sino que el verdadero deseo terminó siendo la palabra, no sólo crearla sino compartirla en una escuela que dirijo con un grupo de futuros escritores que, semana a semana, se reúnen con una fe admirable, para tratar de desentrañar el sentido oculto de los textos. Y compartirla también con dos o tres amigos cuya opción fue también similar: la de escribir sólo por escribir (pp. 160-161). (8)



Rizo luminoso © Mario Bellatin

Y apuntalar la documentación de este escribir por escribir mediante recursos que van más allá de la escritura, como el uso de la fotografía en *Jacobo el mutante* o en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. En este último relato se documenta la (ficcional) existencia del personaje con un uso deliberada y ostentosamente creativo de imágenes que certifican y muestran: el «radio de acción que Shiki Nagaoka realizó durante su vida: casa de sus padres, kiosco de fotografía, monasterio de Ike-no-wo, casa de bambú que habitó hasta su muerte» (todos estos lugares quedan marcados con pequeños círculos sobre un plano urbano); la «vajilla que utilizó Shiki Nagaoka en la casa donde pasó sus últimos años»; el «calzado que el autor se colocó a diario para ir a trabajar al kiosco fotográfico»; su «exprimidor de nariz» (dos varillas y una cuerda anudada por un cabo a las varillas y formando un lazo en el otro cabo anudado sobre sí mismo); el «cuenco que contenía el agua hervida necesaria para el tratamiento de la nariz»; el «vaso preparado para recibir la grasa eliminada por medio del tratamiento»; el «espejo que usó Shiki Nagaoka para apreciar los resultados experimentados en su nariz»; el «aparato que utilizaba Shiki Nagaoka para escribir sin ser molestado por su nariz»; y muchas más que «certifican» otros momentos de la historia (estas fotografías constituyen, por las páginas que ocupan, la mitad del relato; situadas tras el relato propiamente, son su “otra” mitad (9)). Dentro del propio relato encontramos estas palabras, que también servirían para ilustrar el uso que de las fotografías, integradas ya dentro del relato, de la escritura en sí, hace Bellatin en *Jacobo el mutante*: «La niebla de los fondos de las imágenes parecía tener como fin demostrar que las letras y los caracteres habían aparecido de la nada, como convocados por una asociación natural de los objetos» (10).

15

Así que, ¿para escribir este texto sino para insertar mi propio nombre en algo que me gusta y que aún no ha terminado —mi lectura, su creación—, en un proceso en el que Alejandro, ese insensato, me ha incluido no sé por qué razón?

Le escribo un mail y me equivoco desde la primera línea: Hola, soy Alejandro.

Él me responde: Hola, Alejandro, soy José Óscar.

16

Sguardi deserti, forme senza nome, escribe Mario Luzi: *desérticas miradas, meras formas sin nombre*. (11)

-
- (1) En Enrique Vila-Matas, *Desde la ciudad nerviosa*, Alfaguara, Madrid, 2000, pp. 209-234.
 - (2) *La hija del sepulturero*, Alfaguara, Madrid, 2010, edición electrónica, p. 49.
 - (3) En *Obra reunida*, Alfaguara, México DF, 2005, p. 507.
 - (4) *Ibid.*, p. 229.
 - (5) *Ibid.*, p. 517.
 - (6) *Ibid.*, p. 519.
 - (7) Exactamente las que componen el libro *El Gran Vidrio*.
 - (8) Mario Bellatín, *El Gran Vidrio*, Anagrama, Barcelona, 2007.
 - (9) En *Obra reunida*, op. cit., pp. 236-260.
 - (10) *Ibid.*, p. 231.
 - (11) Mario Luzi, *Vida fiel a la vida. Antología poética*, Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009, trad. de Jesús Díaz Armas, pp. 70-71.

Mario Bellatin y Joseph Roth: una docena de huevos cocidos ⁽¹⁾

H. S. LÜCKE

Antes de leer mi ponencia he de hacer dos cosas inexcusables. Una es agradecer al Doctor Echegaray sus elogiosas palabras y su invitación a este Congreso de Literatura Hispana y Germana. La otra es pedir perdón por dos razones. La primera y más importante es la referente al título de mi ponencia que ustedes tienen en el programa. No hablaré, como indica el programa, sobre *Kafka y Levrero, metamorfosis y procesos*. Este cambio se debe a unos acontecimientos que han sucedido recientemente y que, no sin dudarlo durante muchas noches de insomnio, me llevaron a escribir lo que voy a leer a continuación. El título de mi disertación es *Mario Bellatin y Joseph Roth: una docena de huevos cocidos*. La otra razón por la que presento mis excusas, ya lo habrán adivinado, es por mi cómica pronunciación de su lengua castellana.

El hecho que tanto me hizo dudar sobre la conveniencia de presentar esta ponencia es que, pese a que en ella hay, como exige este Congreso, un estudio que relaciona una obra en lengua germana con otra en lengua hispana, también incluye una serie de vicisitudes personales que son imprescindibles para la explicación crítica.



Josep Roth, escritor judío

La primera de estas aclara cómo conocí la literatura de Mario Bellatin. En el año 1995 fui convocado como miembro del tribunal que juzgaría una

tesis doctoral sobre Joseph Roth. La tesis se llamaba *La leyenda del santo escritor: Historia, destino y decadencia en la narrativa última de Joseph Roth* y fue presentada por una estudiante a la que, por respeto, llamaremos X. Ha sido la única tesis doctoral a la que he dado una calificación de no apto, y uno de los culpables de ello es, de forma directa, Mario Bellatin, el autor de un libro llamado *Jacobo el mutante*. Esta obra consiste en el comentario a una novela inédita de Joseph Roth llamada *La frontera* y que, lamentablemente para X, nunca existió. Mario Bellatin inventó esa novela, escribió unos supuestos fragmentos dispersos que ciertas revistas habrían publicado y teorizó sobre esos fragmentos y su relación con la vida y obra de Joseph Roth.

Otro de los culpables es internet. Ahí fue donde, tal y como me relató luego su avergonzado y perezoso director de tesis, en una de las últimas búsquedas que X realizó para comprobar lo completo de su bibliografía, encontró el texto de Bellatin. X se sorprendió y casi se asustó por encontrar, a tan escasos meses de la lectura de sus tesis, este *inédito* rothiano del que nunca había oído hablar. La ausencia de filtros que caracteriza a ese libro de arena que es internet, su monstruosidad inabarcable, la multiplicación *ad infinitum* de archivos en los que no hay jerarquía alguna o asomo al menos de *verdad*, llevaron a la pobre X a confundir molinos con gigantes y se lanzó de lleno dentro de, o contra, *La frontera*.

La lectura del texto la fascinó y, a toda prisa, en un estado casi febril, escribió las que, posiblemente, fueron las mejores páginas de su tesis. Todos los temas que le interesaban de Roth estaban ahí, condensados, ocultos y presentes al mismo tiempo, revelando en su oscuridad lo que en otras obras estaba demasiado claro para ser advertido. En esas últimas semanas de trabajo apresurado, X llegó incluso a lamentar no haber conocido antes *La frontera*, para haber enfocado el núcleo de su tesis hacia esta obra inacabada.

Pero tuvo que conformarse con algunos añadidos que reforzaban ciertas teorías (si se hubiera limitado a eso seguramente no lo hubiera descubierto, pues mi especialidad es Kafka) y con la adición de un nuevo capítulo íntegramente dedicado a *La frontera*, que motivó mi fatal pregunta y mi descubrimiento de la literatura de Mario Bellatin. Recuerdo que, desde que leí la tesis hasta el día de la lectura pública, estuve pensando cómo enunciarla. Primero, claro, hice lo que ella debería haber hecho: indagar por todas partes (sí, también por internet) alguna referencia a *La frontera*. Al no encontrarla, busqué información sobre ese supuesto estudioso de Roth, del que yo nunca había oído hablar, llamado Mario Bellatin y entonces, visto el tipo de experimentos literarios al que este autor es aficionado, descubrí que todo era un juego, y que, lamentablemente, yo tenía la obligación de hacérselo ver a X, de mostrarle la terrible verdad de esa mentira. Al final, opté por hacer la pregunta de la manera más sencilla posible, dando la posibilidad de que un milagro de última hora salvara a la joven aspirante. Recuerdo que, cuando llegó mi turno, dije: «¿Ha comprobado usted las fuentes de ese inédito llamado *La frontera*, al que dedica el capítulo 16?». No tuve respuesta, y la

imagen no se borra de mi cabeza. Creo que ella, en el fondo, ya debía saberlo de alguna manera. Porque no se sorprendió. Se quedó callada, mirando sus papeles primero, al público (sus padres, sus amigos) después y, por último, de una forma apenas audible, como si fuera parte de un discurso interior que ella mantenía, creo que dijo algo como *una docena de huevos cocidos*. Al tiempo que balbuceaba esas palabras, se desmayó.

Siempre me he sentido mal por ser el severo juez de aquella ejecución y ahora quiero rescatar algo de aquella tesis y mostrárselo aquí. Al fin y al cabo, aunque ella no lo supiera, estaba haciendo lo que en este congreso se exige: relacionar una obra hispana con otra germana. Es cierto que la germana no existe, pero al fin y al cabo sus palabras analizan una obra de Mario Bellatin en función de la obra de Joseph Roth. Por tanto, traduciré ahora (disculpen las inevitables torpezas de la traducción) algunos fragmentos de ese capítulo titulado “El Moisés asesinado”:

Joseph Roth constituye un claro ejemplo de judío que, tal vez por la presión antisemita, quiere negar su judaísmo y que se podía encontrar con frecuencia entre la intelectualidad de Berlín y Viena de los años 30. La más profunda y elaborada manifestación filosófica de esta tendencia la podemos encontrar en la obra Moisés de Sigmund Freud, publicada en 1939 de manera completa (el mismo año de su muerte y la de Joseph Roth), pero cuyas dos primeras partes vieron la luz en 1937, por lo que cabe incluso la posibilidad de que Roth hubiera leído parte de ella. En esencia, Freud trata de entender la cultura y el modo de ser judíos remontándose a los orígenes, al mismo Moisés. Este, según Freud, no era judío, sino un egipcio que adoraba al solar dios Atón, primera muestra de monoteísmo que se dio durante el gobierno del faraón Ikhnaton. Este monoteísmo solo duró, según Freud, lo que la vida de este faraón, pues a su muerte se impuso de nuevo el politeísmo y los seguidores monoteístas de este dios del Sol fueron perseguidos. Moisés sería uno de estos perseguidos, que huyó de Egipto con una tribu semítica. La teoría del padre del psicoanálisis sugiere que esta tribu asesinó a Moisés (...) y se alió con otra tribu semita monoteísta, que adoraba a Yahvé. Así, según Freud, nació el judaísmo, de la mezcla de dos monoteísmos: el pacífico y espiritual dios solar Atón y el volcánico y guerrero dios Yahvé. Y, sobre todo, el judaísmo nació sobre el silencio de un asesinato, del crimen de su líder, de su padre, es decir, de un parricidio nunca confesado. No obstante, esta culpa colectiva está en el origen de tres características esenciales del judaísmo: el control de las pulsiones, la búsqueda de la espiritualidad y la constitución de una cultura basada en códigos morales de conducta. La Biblia sería así el Libro dominado por la culpa y por el deseo de reparación de dicha culpa.

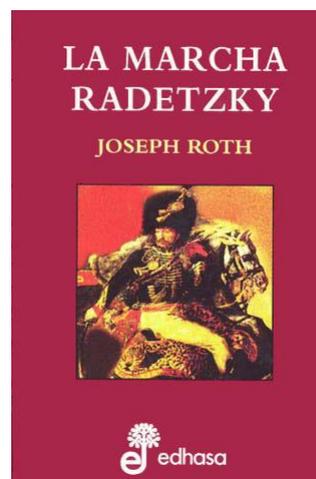
Joseph Roth representa doblemente la identidad judía propuesta por Freud. Por un lado, como el psicoanalista, atenuó su judaísmo, considerándolo un hecho sin importancia (antes ya citamos las palabras de Roth en que este comparaba el hecho de ser judío con el hecho de tener el bigote rubio en lugar de moreno) hasta el punto de que se convirtió al



catolicismo por razones políticas. Por otro lado, Roth cumplió simbólicamente el asesinato de Moisés que plantea Freud, cuando decidió eliminar el Moisés del que era su nombre completo: Moses Joseph Roth. En algunas de sus obras pueden rastrearse huellas de esas características esenciales del judaísmo que Freud basaba en el parricidio original (...) pero es sin duda en *La frontera*, esa inacabada narración escrita en parte en las mismas fechas que el *Moisés de Freud*, donde podemos encontrarlas como elemento estructural del relato. Como ya he explicado en el capítulo anterior, es esta una obra extraña (...). Su protagonista, Jacobo Pliniak, es un rabino de Galitzia que se dedica también a ayudar a cruzar la frontera a judíos rusos que huyen de los pogroms. Es evidente que en la elección de este personaje, así como a través de las acciones que realiza, Roth está dejando aflorar su subconsciente (2) más judío, su sentimiento de culpa por haber rechazado su identidad religiosa, expiando a través de Jacobo el asesinato de su propio Moisés. Parece como si, desde la embriaguez constante en la que escribió esta obra, desde el exilio parisino, desde la cercanía de un holocausto que él todavía no podía conocer pero que se cernía sobre Europa como una pesadilla, Roth estuviera intentando rescatar a sus congéneres y rescatarse también a sí mismo para enfrentar su inminente muerte limpio de esa culpa.

Pero no es solo este elemento narrativo el que confirma el judaísmo culpable de Roth en *La frontera* (...). Esa “búsqueda de la espiritualidad” de que habla Freud puede verse en cada uno de los actos de Jacobo Pliniak, especialmente en el recurrente baño vestido (3), así como en la también frecuente aparición de las ovejas sin aparente sentido argumental pero con un evidente sentido espiritual (4)...)

Del mismo modo, la freudiana “constitución de una cultura basada en códigos morales de conducta” es un elemento rector de toda la obra. Es ciertamente difícil o, cuando menos, aventurado, realizar interpretaciones globales de una obra de la que solo se conservan fragmentos que, para mayor dificultad, muchas veces se superponen o contradicen. No obstante, podríamos entender ese extraño hecho que parte (o que partiría) en dos la novela, es decir, la transformación (al más puro estilo del *Orlando de Woolf*), de Jacobo en Rosa Plinianson tras uno de sus espirituales baños con ropa, como una muestra de la pervivencia del judaísmo incluso en su misma desaparición. Recordemos que la vida de Jacobo ha estado marcada continuamente por “códigos morales de conducta” asumidos con toda naturalidad, puesto que se trata de un judío plenamente consciente de su identidad. Sin embargo, ya desde que viaja a América, aún siendo Jacobo, sufre una crisis de fe que se ve aumentada por el abandono de la religión de toda su comunidad. No obstante, pese a estar cada vez menos arraigada a una ley, a una fe concreta, Jacobo sigue manteniendo esa conducta moral. Esta tendencia se acentúa tras la transformación en Rosa. (...) ¿Por qué es Rosa la misma persona que Jacobo? ¿Cómo puede interpretarse esta transformación, esta conversión? ¿Qué característica hace que Joseph Roth diga que son la misma persona? Debe haber un elemento unitario, alguna característica común a ambos para que podemos afirmar que se trata de la misma identidad. Ese elemento (...) es la culpa, el parricidio judío.



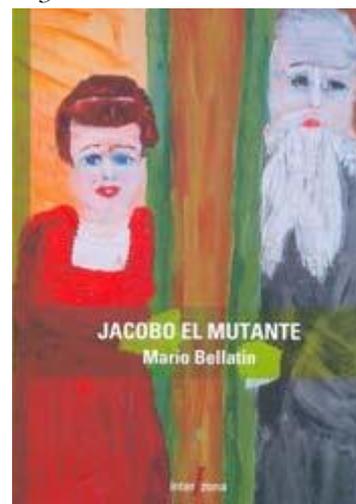
(Con Rosa) la religión judía ya no está presente de ninguna manera, se ha realizado una conversión y, sin embargo, ahora más que en ningún otro momento de la obra, son los códigos morales de conducta el elemento central de la narración. Rosa-Jacobo dirige ahora un comité que quiere salvaguardar al pueblo de una extraña plaga, casi bíblica, consistente en la proliferación de academias de baile. En ese extraño mundo sin Dios y sin Historia, ambientado en unos oníricos Estados Unidos, la defensa de los códigos de conducta, la defensa de la espiritualidad y el “control de las pulsiones” (encarnadas estas en el baile) están en manos de ese Jacobo-Rosa que, como Roth, ha renunciado a su nombre y a su identidad judíos y que, sin embargo, mantiene el carácter esencial del judaísmo movido, tal vez, por ese parricidio original. Este “mitema” del parricidio se ve acentuado por el hecho de que Rosa es también la hija (adoptiva) de Jacobo, y que este tuvo que desaparecer para que ella naciera como protagonista de la obra. Los fragmentos finales de la obra son realmente confusos y muestran claramente el carácter inconcluso de la misma. Algunos incluso son considerados de dudosa atribución, como el hecho de que Rosa Plinianson quisiera abrir su propia academia de baile con la secreta intención de construir un golem para acabar con la plaga danzante. Esta última y extraña referencia judía parece incluir una idea circular en lo fragmentario de la obra y aparece casi como un grito desesperado por recuperar lo espiritual, por recuperar una divinidad, una figura sobrehumana que ordene y dé sentido a esa pérdida de identidad mantenida de una manera que se revela página a página más absurda, acercando a Roth, de una manera nunca vista, a la literatura de Franz Kafka. (...)

Además de esta interpretación psicoanalítica de la pseudo-novela de Roth (o, mejor dicho, de la novela del pseudo-Roth), la señorita X también dedicó unas páginas en otro capítulo a desarrollar una interesante comparación entre *La frontera* y *La marcha de Radetzky*, el gran éxito novelístico, este sí real, de Joseph Roth. Traduzco a continuación algunos fragmentos en los que se condensan las ideas principales de dicho análisis:

Parecería que con *La frontera*, Roth hubiera querido cambiar el modelo narrativo que le encumbró como novelista (...). Pero, al mismo tiempo, mantiene su obsesión temática esencial que, como he intentado demostrar a lo largo de estas páginas, es la obsesión por la decadencia, por la pérdida de valores, la pérdida de la patria y, en definitiva, la pérdida de la unidad a favor de la multiplicidad y la disgregación (...).

(En *La frontera*) la primera parte, los primeros fragmentos de la misma, podrían encuadrarse perfectamente bajo el estilo de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad). Una narración sobria y directa de unos hechos brutos que él conocía muy bien, ambientados en la región en la que el mismo Roth nació. Mientras Jacobo es Jacobo y permanece en su Galitzia natal, hay un orden en la narración, un sentido, una relación con la Historia y la política europeas de finales del XIX y principios del XX, tal y como ocurre en toda su obra narrativa (...)

Pero en la segunda parte, a raíz de la expatriación, desde que Jacobo se ve forzado a emigrar a los Estados



Unidos, el estilo de la narración va abandonando toda objetividad. En un principio, esos Estados Unidos que describe Roth todavía mantienen una relación con la Historia y, así, encontramos referencias, como en otras de sus novelas, a las migraciones de judíos hacia América, así como a los trabajos que realizaron históricamente esos primeros emigrantes judíos en Nueva York; así, se cita cómo un personaje es «comerciante en géneros» y otra se dedica al «teatro ambulante». También encontramos la muy concreta referencia histórico-política: «el suyo fue el último barco al que se le permitió ingresar al país sin exigir visa de entrada a sus ocupantes». Y poco más. A partir de ahí y, sobre todo, a partir de la conversión de Jacobo Pliniak en Rosa Plinianson, ninguna otra conexión entre el texto y la realidad histórica puede establecerse; la Historia es sustituida por las historias, los relatos múltiples y bastardos, sin unión (...) La Nueva objetividad desaparece del estilo rothiano como por arte de magia y aparece, precisamente, la alargada sombra del padre al que la Nueva objetividad quería asesinar: Franz Kafka. Así, todo elemento realista desaparece y la narración se convierte en una especie de parábola de tintes oníricos regida por unas leyes no escritas, carentes de origen, como esa injustificada “plaga” de academias de baile, o como el misterioso y severo comité que lucha contra dichas academias (...).

No obstante, también puede encontrarse un sentido plenamente rothiano a este aparente caos fragmentario e inconcluso. Si tomamos La marcha de Radetzky como cima del estilo narrativo de Roth, encontraremos que, pese a las diferencias estilísticas que he señalado arriba, La frontera mantiene, en esencia, ese núcleo temático que hemos destacado en todas las obras de Joseph Roth analizadas en este estudio: la pérdida de la patria (...).

Al igual que La marcha de Radetzky narra la decadencia y descomposición de imperio austro-húngaro a través de la historia de tres generaciones de la familia Trotta, desde el héroe de Solferino hasta el teniente borracho de la frontera, relacionando la decadencia de esos personajes con la decadencia de la idea de un imperio unitario, en La frontera no encontramos sino la historia de otra decadencia. La gran diferencia es la ausencia de origen (...). En La marcha de Radetzky conocemos el origen, el acto azaroso pero heroico que origina el carácter nobiliario de los Trotta, pero en La frontera no sabemos nada de los ascendientes de Jacobo Pliniak. A pesar de eso, la decadencia es el motivo narrativo que da sentido a la aparentemente absurda sucesión de hechos narrados. Y es precisamente cuando la patria desaparece, cuando Jacobo viaja a Nueva York, cuando esa decadencia toma plena posesión del relato, cuando todo comienza a hacerse difuso. ¿Cómo explicar si no la pérdida de fe que este rabino sufre cuando empieza a trabajar como maestro en el Nuevo Mundo? (...)

La pérdida de la patria es la pérdida de la identidad, por eso es en América donde ha de tener lugar esa transformación final de Jacobo en Rosa; una conversión que necesariamente nos remite a la biográfica conversión del judaísmo al catolicismo por parte del propio Roth como muestra de fidelidad a su emperador. Así como La marcha de Radetzky tiene un sentido descendente desde la plenitud del origen nobiliario de los Trotta, que coincide con el esplendor del imperio austro-húngaro, hasta la decadencia de la misma familia, que coincide con la desaparición y disgregación del imperio unitario en la multiplicidad de naciones, de la misma manera, pues, en La frontera, el subconsciente culpable de Roth aplica ese sentido de decadencia y pérdida a su fe judía. No es difícil observar un paralelismo entre la decadencia del protagonista (desde su fe inicial de rabino en

Galitzia hasta ese difuso cristianismo de Rosa Plinianson) y la decadencia espiritual de Roth una vez que el imperio austrohúngaro se desmorona y empieza su exilio, su alcoholismo, su peculiar pérdida de identidad. Y, al mismo tiempo, esa decadencia se plasma también en lo narrativo: mientras hay fe, la narración es inteligible, objetiva, realista; cuando se pierden la fe, la patria y la identidad, la narración se convierte en un caos, en una sucesión de acontecimientos unidos solo por unas vagas esencias subconscientes del judaísmo: la culpa, el orden, el control de las pulsiones.

Tal vez esa esencia del judaísmo esté presente también en mí mismo, pues es la culpa la que mueve estas líneas, la que me llevó a cambiar mi ponencia de hoy. En un nivel consciente sé que yo no soy el culpable de la desgracia de X; fue ella sola la que se suspendió; fueron su ingenuidad, su prisa, su falta de rigor, los culpables de que ese trabajo de años quedara invalidado. Pero mi subconsciente no deja de presentarme la escena de la chica desmayándose, la imagen de sus ojos en el momento en que las palabras de mi pregunta fueron procesadas y entendidas, el enorme abismo que se abrió en esa mirada, el desierto infinito que sus ojos recorrieron en apenas unas milésimas de segundo. Y con esa imagen vienen también las fotografías. (Ahora puede darle al proyector)

Porque *Jacobo el mutante* no es un libro exclusivamente literario. Combina el texto con la imagen. Cada página de esta obra tiene una o dos fotografías, las que ustedes están viendo ahora mismo y que de vez en cuando afloran en mi subconsciente como un paisaje de la culpa o de la compasión. Todavía me pregunto qué pensó X de esas fotos, qué tipo de crítico o comentarista “adorna” sus teorías con fotografías como estas. Aunque tal vez ella accedió solo al texto: puede que en alguna página web estuviera solamente la parte lingüística de esta obra. De no ser así, estoy seguro de que, antes de desmayarse, fueron estos pedazos de desierto, estos fragmentos de ríos, de humedales, estos restos de una frontera inexistente, los que tornaron opacos sus ojos, los que volvieron desde algún rincón de su memoria para decir a X que sí, que sus peores presentimientos (que habían sido rápida e imprudentemente arrinconados por la euforia interpretativa) eran ciertos, que todo era una gran mentira, que *La frontera* no existe.



Proyectando © Mario Bellatin

Quitemos la cursiva: la frontera no existe. Ese fue el gran fallo de X, que no quitó la cursiva y creyó a pies juntillas en esa cursiva, en esa *letra bastardilla* de *Jacobo el mutante*; esa bastarda impostada que indica falsamente que determinados fragmentos del texto pertenecen, son responsabilidad, de Joseph Roth; pero *La frontera* estaba escrita en bastardilla porque no tenía padre. No te puedes fiar de la palabra escrita, de su irresoluble polisemia. Ya lo advertía Platón en el *Fedro*: la palabra escrita es un *logos* sin padre, huérfano; el libro es sospechoso como una droga, *pharmakón*: una repetición muerta que no garantiza sabiduría, pues no está sostenida por un alma. Realmente imagino la euforia hermenéutica de X como una droga que entró en ella con la lectura de *Jacobo el mutante* y que desapareció el día de la lectura de la tesis, cuando yo cuestioné la existencia de sus visiones, cuando mostré lo sospechoso del libro. La escritura nació, según relata Platón, como un farmacón, un *remedio* para la memoria, pero también un *veneno* peligroso porque es un saber huérfano o bastardo, sin padre, que no tiene detrás una presencia que confirme o autorice ese pensamiento. Todo esto es una paráfrasis de Derrida, claro. Derrida es el padre de estas palabras. Ahora citaré palabras textuales del francés. Pondré las comillas, separaré mi responsabilidad, mi paternidad, de la suya. Ustedes lo creerán, como sucedió con X. Porque hay que creer en la verdad, es necesario que existan las fronteras. Escucharán estas palabras que voy a decir, que pertenecen a *La farmacia de Platón*, y suplirán la orfandad de las mismas con la imagen de su padre. La imagen de Derrida acudirá a sus cabezas como la de Roth acudió a la de X, y entonces el padre dará sentido pleno a este *logos* bastardo, su imagen de Derrida completará el sentido, la verdad de estas palabras abandonadas a la interpretación infinita:

Él (el dios de la escritura, el egipcio Zot) es, pues, el otro del padre, el padre y el movimiento subversivo del reemplazo. (...) Ocupando siempre el lugar que no es el suyo, y que por lo tanto podemos llamar el lugar del muerto, no tiene ni puesto ni nombres propios.

Su propiedad es la impropiedad, la indeterminación flotante que permite la sustitución y el juego. El juego, del que también es inventor, como recuerda el mismo Platón. Se le debe el juego de dados.

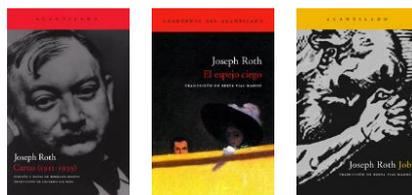
Antes, de una forma irreflexiva, ingenua, inocente, había calificado *Jacobo el mutante* como un *juego* de Bellatin cuyo carácter lúdico no había sido advertido por X. Pero las palabras tienen una vida independiente, se llaman entre ellas en la urdimbre infinita de la textualidad y ahora reclaman al dios del juego. Zot, inventor de la escritura, inventor de las cartas, de los dados. Bellatin, dios también de la escritura, sacerdote de esa religión lúdica y bastarda, parricida y usurpadora que es la literatura. Bellatin ha ocupado el lugar que no es el suyo, el lugar de Joseph Roth y a partir de ahí ha instaurado el reino de la indeterminación, de la sustitución, del juego, del azar. Con *Jacobo el mutante*, Bellatin ha querido revelar esta característica tantas veces olvidada de la escritura, de la literatura, que tiende a llenarse de nombres propios, de padres, de hijos legítimos, de archivos en los que se deposita el origen, el arché, la verdad original. Bellatin ha querido dar la razón a Platón en su desconfianza ante la escritura.

X no vio el juego, no comprobó la paternidad, creyó en esos archivos múltiples que Bellatin inventa para los fragmentos encontrados de *La frontera*. Creyó en el origen y en la unidad, como el propio Roth creía en la unidad de su amado imperio austro-húngaro; pero no vio la decadencia, la ruptura, la disolución, pese a todas las pistas que Bellatin dejó en su juego. O sí las vio, pero las interpretó siempre dentro de la unidad de Joseph Roth, dentro de la Historia y no de las historias, dentro de la idea y no de las palabras, dentro de la necesidad y no del azar.

Encontró el parricidio, pero no el de Roth, sino el de Moisés. El asesinato del padre (que estaba ahí, ausente pero presente en todo el texto) era otra cosa que el sentido de culpa judío; era la condición de la escritura. Bellatin, dios jugueteón y usurpador, inventa esa historia de un judío que ayuda a otros judíos supuestamente escrita por un desertor del judaísmo, para que X encuentre el parricidio, para que encuentre a Freud, a Moisés. X lo encontró, pero no advirtió que en ese crimen silencioso, en esa amputación del origen, del padre, de la autoridad, estaba también la pérdida del sentido único, de la interpretación correcta, la basada en Joseph Roth. Por eso la escritura, como las *Escrituras*, como el judaísmo, es siempre culpable, busca siempre la espiritualidad, busca siempre las normas, el orden. Porque se sabe fundada sobre el vacío, sobre un origen ausente, porque nadie puede confirmarla. Los archivos siempre son falsos, como los que supuestamente atesoran *La frontera*, porque no hay arché ni autoridad en la escritura. Bellatin se lo estaba diciendo a X, pero ella no lo escuchó, no al menos hasta que se desmayó. Estoy seguro de que en los segundos antes de perder el conocimiento, tuvo una visión de archivos vacíos, quemados, asaltados por los pueblos fronterizos, nacionalistas contra el imperio austro-húngaro.

X encontró la decadencia y la degradación en *La frontera* como en una legítima obra de Roth, no como en una obra bastarda. Por eso su interpretación sigue la ley marcada por la Historia, por el nombre de Roth, lo que ese nombre significa para la interpretación y la lectura. Pero no se dio cuenta de que Bellatin estaba también hablando de la lectura y de la escritura en *Jacobo el mutante*. Por eso, pese a su aguda relación entre la pérdida de la patria y la pérdida de la identidad en *La frontera*, así como en la biografía de Roth y en la Historia de Europa, pasó por alto una frase de Jacobo Pliniak: «las letras y los nombres son las formas que usa la fe para su propio aniquilamiento». Esas son las últimas palabras que, según Mario Bellatin, pronuncia Jacobo como Jacobo. Las dice cuando ya está en América, cuando intenta enseñar las *Escrituras* a un pueblo que, como él, ya ha perdido la fe, que sabe que nada sostiene ese Libro. Lo siguiente que sucede (que se conserva, según los archivos y los fragmentos) es ya la conversión de Jacobo en Rosa. El sentido del parricidio vuelve a aparecer, esta vez explícito. La verdad debe desaparecer para poder hablar, escribir sobre la verdad. Joseph Roth desaparece para que Derrida vuelva a aparecer en estas palabras:

La desaparición del bien-padre-capital-sol es, pues, la condición del discurso (...). La desaparición de la verdad como presencia es la condición de toda manifestación de la verdad. La no-verdad es la verdad. La no-presencia es la presencia. La différance, desaparición de la presencia originaria, es a la vez la condición de la posibilidad y la condición de la imposibilidad de la verdad. (...) La repetición es aquello sin lo cual no habría verdad (...). Pero, por otro lado, la repetición es el movimiento mismo de la no-verdad: la presencia del ser se pierde, se dispersa, se multiplica mediante mimos, iconos, fantasmas, simulacros, etc. Y esta repetición es la posibilidad del devenir sensible, la no-idealidad.



Por esto, tras esas palabras, Jacobo pierde la fe y la identidad. Tras esas palabras, Jacobo Pliniak sufre su conversión en Rosa Plinianson: la presencia del ser se pierde, se dispersa, desaparece la presencia originaria y aparece la posibilidad de la escritura y el juego. A partir de este punto, como advirtió X en su fallida tesis, comienza la decadencia, la Historia da paso a las historias, el sentido se pierde, *reina el caos*. Y esto, que X relacionó con *La marcha de Radetzky* y la decadencia del imperio austro-húngaro, puede ahora ser interpretado también recurriendo a esa obra pero en un sentido diferente.

Podemos leer a Roth desde Bellatin y desde Derrida, porque Roth ya era consciente de todo esto cuando escribió *La marcha de Radetzky*. Roth pudo haber escrito esa frase que Bellatin le atribuye («Las letras y los nombres son las formas que usa la fe para su propio aniquilamiento»). Recordemos, por ejemplo, cómo el primer Trotta noble, *el héroe de Solferino*, se enfada cuando lee su propia hazaña relatada en un libro escolar. Ese personaje no entiende la deformación de la verdad, no entiende que el relato de cómo él recibió un balazo que iba dirigido al emperador fuera adornado y distorsionado de esa manera. Todo el mundo, incluso el propio emperador, le explica que es un libro para niños y que la esencia de su heroísmo está ahí, si cabe con más fuerza que en el campo de batalla; pero él no atiende las explicaciones y abandona el ejército y se retira al campo, completamente decepcionado por esa pérdida de la verdad. A partir de ahí comienza la decadencia. Como decía Derrida, la desaparición de la verdad es la condición para el discurso, la desaparición de la presencia originaria es a la vez la condición de la posibilidad de la verdad y la condición de la imposibilidad de la verdad. Por tanto, su identidad, el imperio, todo, se sostenía sobre nada, sobre una imagen falsa. La decadencia es inevitable; el mismo imperio es sostenido, a lo largo de toda la novela, por la presencia del mismo retrato del emperador. Ese retrato es lo único que mantiene el imperio. Ese retrato que el nieto del héroe de Solferino retira de un prostíbulo, poniendo así de manifiesto de nuevo esa dualidad de la representación: el retrato es y no es el emperador. El retrato es la mentira a la que nadie hace caso en el prostíbulo y es también la verdad para quien, como el teniente Trotta, tiene fe, y cree que en el retrato está realmente el emperador, y que por lo tanto no puede estar en un prostíbulo. Autoridad y al mismo tiempo debilidad de la representación; esa debilidad por la que el emperador, repetido por todo el imperio en ese retrato, es la no-verdad, icono, fantasma, simulacro de unidad que será subvertida por la plural rebelión nacionalista.

Roth sabía que el imperio era un simulacro, un retrato, un relato distorsionado, una idea que había sido creada sobre la imagen del emperador, sobre los uniformes, los desfiles. Roth sabía que dejar de creer en esos símbolos era dejar de creer en la unidad que los mantenía vivos, con significado. Del mismo modo que Roth consideraba vacíos todos los signos y símbolos del judaísmo y, por ello, consideraba que su significado era igual a cero, igual a la azarosa diferencia entre un bigote rubio y un bigote negro, sabía también que la idea del imperio unitario se desmoronaría cuando la gente dejara de creer en el emperador, en su imagen, en sus retratos. X, como Roth, quiso creer en *La frontera*. Quiso creer en el emperador-Roth, en la unidad de la interpretación, en la verdad y el sentido que guiaban su lectura.

Pero X también tuvo que dudar, tuvo que ver tambalearse al emperador, tuvo que darse cuenta de su decadencia, de cómo la unidad se resquebrajaba. En cierto modo lo había visto todo cuando advirtió que, con la transformación de Jacobo en Rosa, el estilo rothiano desaparecía para dar

paso a un estilo kafkiano. Es como si no solo Jacobo, sino también Joseph Roth, hubieran entrado en ese lago del que se sale mágicamente transformado. Ese lago del olvido, ese Leteo del que sale toda escritura, todo significado. Entra Jacobo, sale Rosa. Entra Roth, sale Kafka. En el agua están las posibilidades infinitas, la ausencia de formas y de fronteras. Y ahora que la acción transcurre siempre cerca de ese lago original de la creación, de la nada creadora por la que todo se sostiene y todo se derrumba, la unidad, la Historia y la solidez dejan paso a la incertidumbre, la indeterminación y lo fragmentario, es decir, a Franz Kafka. Bellatin ya había dejado pistas. Bellatin había jugado a poner un castillo y un agrimensor al principio de *La frontera*, cuando todo era todavía casi indiscutiblemente rothiano. Pero lo kafkiano de *Jacobo el mutante* va más allá de esas pequeñas referencias.



¿Acompañado de H. S. Lücke? © Mario Bellatin

Bellatin crea, como todas las de Kafka, una obra fragmentaria. *Jacobo el mutante* se compone de fragmentos. En primer lugar, dentro de esa ficción por la cual se supone que de una novela inédita de Roth se conservan una serie de fragmentos dispersos y muchas veces dispares, contradictorios. En segundo lugar, en esa especie de prólogo y de epílogo que sitúa antes de comenzar la ficción de *La frontera* y que son una acumulación de oraciones sin relación entre sí, sin conectores, una especie de fragmentaria enumeración de algunos elementos que compondrán la trama de la narración y que insisten, sobre todo, en imágenes de la última parte, la parte de Rosa, la parte de Kafka: *Las figuras quedaron en suspenso. La piel de los hombres perpetuamente mojada. Un golem. Una docena de huevos cocidos. No se produjo ninguna mutación. Tan sólo apareció la imagen de unas ovejas pastando en un roquedal.* Por último, lo fragmentario se acentúa con la inclusión de las fotografías que, por un lado, fragmentan más aún el texto y que, por otro lado, son ellas mismas fragmentarias, incompletas, carentes de una imagen central o “tema” que permita interpretarlas como representación de un objeto concreto.

X anuló lo fragmentario. Su lectura era demasiado poderosa. Era una lectura-tesis, una lectura guiada con tanta fe por el nombre y la idea de Joseph Roth, que todo espacio de silencio y de indeterminación quedó borrado. Pero yo sentí, al leer esta obra, lo mismo que cuando leo a Kafka; especialmente, a partir de la transformación, a partir de que Jacobo se convierte en Rosa. La lectura de Bellatin provoca la misma inquietud, la misma interrogación continua: ¿Por qué Jacobo y Rosa son el mismo personaje? ¿Qué significa la aparición de esas ovejas? ¿Qué sentido tendrá la inclusión de ese *hermano espiritual*? ¿Por qué una plaga de academias de baile? ¿Por qué una docena de huevos cocidos, una manada de ovejas pastando, un pintor manco, una laguna, un *golem*? Se trata de una tensión continua, una tensión entre el sentido y su ausencia, que en este caso se tematiza radicalmente en la presencia y la ausencia de un escritor real llamado Joseph Roth. Bellatin, como Kafka, nos lleva hacia ese punto de indeterminación del sentido, nos lleva desde la certeza de Joseph Roth y su estilo, su temática, su significado, hasta que las preguntas empiezan a ser demasiadas, hasta que la lectura se convierte en un calvario, una tortura por la que las preguntas empiezan a acumular cada vez más silencio, más espacio en blanco entre fragmento y fragmento.

Solo con una fe inquebrantable como la de X podía suplirse tanto espacio en blanco, tanto desierto fotografiado, tanto azar expuesto de manera infinita y arbitraria. La lectura de los fragmentos de *La frontera* que Bellatin finge hacer en *Jacobo el mutante* nos empuja a perder la fe, como le ocurre a su personaje, por culpa de los nombres y las palabras. Los nombres intercambiables de Jacobo y Rosa nos llevan a la imposibilidad de que esa obra pertenezca realmente a Joseph Roth, nos está diciendo la imposibilidad del sentido previo, porque no hay unidad, porque, como en Kafka, el fragmento muestra esa imposibilidad del sentido que nuestra lectura intenta continuamente evitar. Recurriré a otro que me apoye, ahora Blanchot, gran lector de Kafka y que hubiera disfrutado con Bellatin. Sobre el fragmentarismo de Kafka dice estas palabras que podrían aplicarse a *Jacobo el mutante*: *Los principales relatos de Kafka son fragmentos, el conjunto de la obra de Kafka es un fragmento. Esta carencia podría explicar la incertidumbre que hace inestables la forma y el contenido de su lectura. Pero esa carencia no es accidental. Está incorporada en el sentido mismo que mutila; coincide con la representación de una ausencia que ni es tolerada ni rechazada. (...) Nada les falta, ni siquiera esa carencia que es su objeto: no es ninguna laguna, es el signo de una imposibilidad que está presente por doquier, sin ser admitida nunca: imposibilidad de la existencia común, imposibilidad de la soledad, imposibilidad de mantenerse en estas imposibilidades.*



Ponencia © Mario Bellatin

Alrededor de esa *laguna* viven los personajes de *La frontera* una vez que se consuma el exilio. El destierro de Jacobo le lleva a un pueblecito a orillas de un lago que, en un principio parece un destino idílico, pero que, tras la transformación en Rosa, se convierte en una *laguna pestilente*. Y precisamente es con la palabra *laguna* con la que nos intentamos referir a la ausencia del sentido y del lenguaje. Tenemos *lagunas de conocimiento*, tenemos *lagunas de memoria* y tenemos, también, *lagunas* en los archivos, trozos perdidos de la obra de Roth, papeles que contendrían la clave del sentido pero que permanecen en la laguna. Y, si algo podemos leer en la imposible lectura de esa parte final de *Jacobo el mutante*, es esa imposibilidad que Blanchot destaca en Kafka.

Pero para entender un poco mejor el fragmentarismo y lo kafkiano de *Jacobo el mutante* hemos de volver una vez más sobre Blanchot y Kafka. Para el crítico francés, esa imposibilidad que revela lo fragmentario de Kafka se relaciona con la imposibilidad de la muerte. Evidentemente, creo que hay una relación estrecha entre fragmentarismo, sentido, narración y muerte. Desde una perspectiva antropológica, la narración proporciona al hombre una ilusión de sentido para lo más trágico a lo que este se enfrenta: el tiempo y la muerte. Por eso el género narrativo tiende siempre a ordenar los infinitos acontecimientos de la existencia dentro de un tiempo significativo. Cada acción cobra su sentido dentro de la narración, de manera que se elimina lo azaroso y se impone la necesidad; la vida, por tanto, se ordena bajo el sentido último de la muerte y el narrador siempre encontrará en su historia qué hechos merecen ser narrados porque explican la muerte, es decir, el destino, el final, del héroe. Así, el tiempo del azar y del absurdo, son sustituidos por el tiempo de la necesidad y la causalidad. Sin embargo, no podemos decir esto de *Jacobo el mutante*, como tampoco podemos decirlo de Kafka. No hay muerte en la obra de Bellatin y, por ello, no hay sentido, no hay necesidad sino azar. Nuestra lectura intenta imponer la necesidad a esos hechos, pero no hay un destino al que agarrarse, no hay una muerte. Blanchot lo explica así para la narrativa de Kafka: *Lo que vuelve angustiioso nuestro esfuerzo por leer no es la coexistencia de interpretaciones diferentes, es, para cada tema, la posibilidad misma de aparecer unas veces con un sentido negativo y otras veces con uno positivo. (...) La ambigüedad de lo negativo está vinculada a la ambigüedad de la muerte. Dios ha muerto*

puede significar esta verdad aun más dura: la muerte no es posible. (...) No hay final, no hay posibilidad de terminar con el día, con el sentido de las cosas, con la esperanza (...). La existencia es interminable, ya es sólo una indeterminación de la que no sabemos si estamos excluidos (y por eso buscamos vanamente en ella asideros sólidos) o encerrados para siempre (y nos volvemos con desesperación hacia el afuera). Esta existencia constituye un exilio en el sentido más fuerte: no estamos en ella, en ella estamos en otra parte y nunca dejaremos de estar en ella.

Coexistencia de lo positivo y lo negativo: la esencia de *Jacobo el mutante*. El rabino es y no es rabino, el reverendo es y no es reverendo, Jacobo es y no es Rosa. Ya lo advertía Bellatin en las primeras líneas de su novela: *Las figuras quedaron en suspenso*. Lo que está suspenso: lo que es y no es al mismo tiempo, la indeterminación del sentido, la espera que puede convertirse en una espera infinita. La lectura es esa suspensión de la que ya nos advertía Bellatin, con rotundidad: “quedaron en suspenso”. No se resuelve, no hay destino, no hay muerte, no hay sentido. Leer es permanecer en ese suspenso en que Bellatin nos quiere dejar con respecto a la autoridad de Joseph Roth, a la existencia de *La frontera*. Por eso la obra es fragmentaria y por eso carece de final. El final no está en los archivos. *La frontera* termina simplemente con la intrascendente o insignificante reflexión de un pintor manco que recuerda cómo lo rechazaron en un trabajo por ese impedimento. *Jacobo el mutante* termina como empezó, recordándonos la imposibilidad del sentido, repitiendo que *las figuras quedaron en suspenso*. No les otorga la muerte. No nos otorga el sentido. Buscamos, en nuestra lectura, *asideros sólidos* contra esa existencia interminable, contra esa indeterminación, y nos agarramos a Joseph Roth, al judaísmo, a Freud, a la Historia, a Derrida, a Blanchot. Del mismo modo, los personajes buscan sus asideros en la ley, como Rosa defendiendo la ciudad de la plaga del baile, recurriendo a lo que queda de una religión en la que desapareció la fe pero permanece la ley y permanecen unos símbolos que ya no se relacionan con ningún dios, con ninguna muerte, con ningún significado: un mapa indeterminado, una docena de huevos cocidos.



Pero también decía Blanchot que puede ocurrir otra reacción. Que, ante esa suspensión eterna, reaccionemos, no buscando asideros sólidos, sino intentando escapar de una suspensión que se siente como un encierro y como un *exilio*. En este sentido sí que he de dar la razón a la interpretación que X realizó en su tesis. El destierro de Jacobo es el destierro del sentido y la Historia. Pero el sentido de ese exilio se convierte en más radical si, con Blanchot, consideramos que ese destierro se acentúa cuando no solo se pierde la tierra, la religión, sino también la muerte. Jacobo no desaparece, no descansa en el lago, no se ahoga, no muere. Jacobo continúa en Rosa, perpetuamente exiliado, viviendo sin muerte, sin destino, acumulando por tanto hechos y más hechos, signos y más signos que no significan nada. Bellatin es el dios de la escritura y del azar. Y escritura y azar llenan las últimas páginas de *La frontera* porque no hay final, solo fragmento, laguna, hueco, fotografías. No hay final, la narración podría seguir de manera infinita, acumulando huevos cocidos, mapas, pintores mancos, academias de baile, *golems*.

La interpretación queda en suspenso, y es infinita. Queremos, como Rosa, crear un *golem* para resolver todos los problemas, para acabar con las academias que bailan locamente a nuestro alrededor, alrededor de la laguna. Queremos, como ese comentarista de *La frontera* que se inventa Bellatin, apelar a la Cábala para que, al menos en su recurso a la magia, a la interpretación misteriosa, el *golem* cobre vida, el texto se anime.

El texto es un *golem*. Un artificio que el hombre crea intentando imitar a dios. Según la tradición judía, el *golem* es un ser de barro al que un rabino consigue dar vida a través de la cábala, encontrando el nombre secreto y perdido (en la laguna) del dios. Pero esa misma tradición también nos dice que el *golem* es un simulacro torpe, del que, como de la escritura, tampoco te puedes fiar. En los relatos protagonizados por esta criatura es una constante su torpeza, motivada principalmente porque el monstruo interpreta todas las órdenes que recibe de manera *literal*, sin entender la idea, sino solo la letra. Esta incapacidad hace que el *golem* pierda el sentido, que se aleje de su hacedor, que acabe descontrolado, actuando sin sentido y con independencia de su creador. Como ocurre con el simulacro de *Jacobo el mutante*, que es al principio escritura animada por el cabalístico nombre de Joseph Roth, pero que luego se vuelve torpe, independiente, impredecible.

Borges escribió sobre el *golem* para horrorizarse ante esta repetición, este simulacro. Y Borges escribió también sobre la Cábala. Encontraba admirables a los cabalistas por su incesante búsqueda del sentido, y comprendía a la perfección ese empeño interpretativo por una razón: la Biblia es un texto escrito por Dios; por tanto, es el único texto en el que no existe el azar. Toda letra, toda frase, toda consonante, el número de vocales de una página, su disposición en el texto, todo, absolutamente todo, debe ser significativo, ha de tener un sentido, una razón. Porque ha sido así dispuesto por Dios, que no conoce el azar. La Cábala aparece varias veces en *Jacobo el mutante*. No solo con

la aparición del *golem*, sino como una posible interpretación a los más hechos más difíciles de interpretar, así, por ejemplo, la transformación de Jacobo en Rosa. Pero Bellatin no es Dios, sino el dios de la escritura, que también inventó los juegos de azar. Nosotros, como lectores, especialmente X en su interpretación para la tesis, actuamos como cabalistas, suponiendo siempre la necesidad de lo escrito, su relación inevitable con un sentido previo, con un diseño, una intención precisa a la que llegaremos a través de la guía de las palabras. Pero la lectura nos confronta una y otra vez con el azar, nos lleva a habitar junto a la *laguna pestilente*, nos entrega *una docena de buevos cocidos*.

Queremos leer un libro. Queremos creer, con todas nuestras fuerzas, llevados por el entusiasmo interpretativo, que hay una unidad de sentido. Queremos creer que *La frontera* existe, y hacer una tesis cabalística o doctoral sobre esta obra de Joseph Roth. Pero lo que leemos en *Jacobo el mutante* no es un libro, no es una obra relacionada con la Historia, con la biografía, con los temas, con la realidad. Lo que leemos es nuestra propia lectura perdida, lo que leemos es el texto como fragmento infinito del azar, lo que leemos es que la frontera, sin comillas, no existe. El desierto es infinito, y no podemos desertar, solo podemos seguir atravesándolo, o desmayarnos ante su terrible canción.

(1) Este es el texto de una ponencia leída en el XII Congreso de Literatura Hispano-Germana celebrado en la Universidad de Salamanca en mayo de 1999. Cuando mi amigo Alejandro Hermosilla contactó conmigo para que participara en un libro colectivo sobre Mario Bellatin, tuve que excusarme de hacerlo debido a la cantidad de trabajo que entonces me asediaba. No obstante, él recordaba esta ponencia y me planteó la posibilidad de incluirla, a lo que, evidentemente, no puse ningún reparo; al contrario, me sentí encantado y halagado de poder estar en un atractivo proyecto al que mis obligaciones me forzaban a renunciar muy a mi pesar.

(2) Esta referencia al subconsciente no es gratuita, pues según Mario Bellatin, que ha estudiado en profundidad *La frontera* en su artículo "Jacobo el mutante": «Es por eso que se puede considerar este texto (...) como una especie de tratado hecho a través del inconsciente del autor». Mario Bellatin. Op.cit. Pág. 279.

(3) «Según Jacobo Pliniak, cada vez que uno se baña vestido está reiterando su comunión con Dios». Mario Bellatin. Op.cit. Pág. 281.

(4) «Es evidente que en esta parte del relato, Joseph Roth pone de manifiesto, de manera evidente, el carácter místico de su obra». Mario Bellatin. Op. Cit. Pág. 283.

EL LIBRO DE LOS INSTANTES: *TINTA DE LUZ*

La máquina que sirve para atrapar el instante

JAVIER MORENO

A Cristina Morano, por su 'Salón de Belleza'.

Relataba su madre que tras el parto el doctor lo sostuvo durante un tiempo firmemente sujeto por los pies, examinando atento su rostro con los ojos entrecerrados, como un experto recolector ante alguna especie todavía no catalogada, hecho que daba a entender que algo anormal estaba ocurriendo o había ocurrido o estaba a punto de ocurrir. Ya en su regazo se dio cuenta de que aquello tan extraordinario no era sino una ausencia, una protuberancia deficitaria colocada entre los ojos todavía cerrados y una boca demasiado abierta que se obcecaba en un lamento ininterrumpido. Algo a lo que sólo con dificultad podía llamársele 'nariz'.

Celso Acevedo creció lo justo, es decir, hasta alcanzar el equivalente a la estatura media de la población masculina del país. Ni un centímetro más ni uno menos. Ni guapo ni feo; si exceptuamos la miniatura de su apéndice nasal, nada en la anatomía de Celso resultaba relevante. Entre la multitud pasaría desapercibido como un adverbio en medio de un relato erótico. Ante el perfil de Celso saldría derrotado el más avezado pintor de medallones renacentista. Celso sólo se reconocía en los rostros de algunas películas chinas y japonesas que por aquel entonces empezaban a causar furor entre las clases intelectuales. Los habitantes del castizo barrio donde vivía la familia presentían en la anomalía nasal un tránsito evolutivo indeseable y al mismo tiempo inevitable, fusión perfecta del tipo occidental y del chino, espécimen este último que había multiplicado su número en los últimos años —a juicio siempre de los cada vez más menguados autóctonos— hasta lo alarmante.

Celso Acevedo, quizás influenciado por la cantidad de tiendas de chinos del barrio de Lavapiés donde residía su familia, supo muy pronto de su vocación. Con los ahorros de los padres (por otro lado bastante humildes)

Celso acabó instalando un negocio cerca de casa, incrustado entre tiendas orientales de electrónica y de ropa al por mayor que colmaban la calle Juanelo (1). Avisados por las obras de remodelación del local, los chinos de los alrededores se acercaron movidos por la curiosidad. Durante algunas semanas, mientras duraron las obras, lo único que los curiosos pudieron ver claramente era un cartel colocado sobre la puerta de entrada donde alguien había rotulado las palabras: SALÓN DE BELLEZA.

La falta de decoro entre los rasgos de Celso supuso un problema desde su infancia. A las bromas de sus compañeros y el rechazo de las alumnas destinadas a convertirse en objeto de su deseo, Celso debía añadir las miradas extrañadas de los transeúntes, que se quedaban prendidas como moscas aturdiditas en su rostro antes de descubrir la causa de su repentina atención. De este modo Celso adquirió, entre la masa indistinta y populosa de los habitantes de Madrid, junto a las colegialas de falda recortada y algunas estrellas de televisión, la categoría de partícula altamente significativa, objeto sumo de atención, propicio a un voltear de cabeza más o menos solapado. Celso intentó desde su infancia paliar su defecto a través de medios mecánicos tales como el estiramiento manual, la inserción de palitos en los orificios nasales o la colocación de pesas ancladas a las aletas de su nariz. No sabemos lo que Celso intuyó en las largas meditaciones durante las cuales, tumbado boca abajo, asomando tan sólo su cabeza del borde de la cama, contemplaba las pesas de plomo apenas a un palmo de su rostro; lo que sí es cierto es que tales actividades resultaron del todo inútiles y que el cartílago que modelaba su nariz quedó incólume tras toda aquella gimnasia.

Los primeros que visitaron el Salón de Belleza de Celso se quedaron sorprendidos. Esperaban encontrar una peluquería o una boutique especializada en maquillaje pero sólo vieron una tienda más de productos electrónicos. El visitante paseaba por la tienda entre aparatos de radio, teléfonos móviles, reproductores de cedé y televisores. Cualquiera que tomase un aparato de aquellos en la mano podía leer, inscritas en algún rincón escondido del artilugio, las siglas C.A, iniciales que delataban la mano del demiurgo. Y es que el propio Celso remataba con su sello aquella tecnología salida de su propio taller. El primero que compró un teléfono alabó la facilidad de uso y la calidad del sonido. Cuando regresó a la tienda a por un pelador de uvas eléctrico preguntó a Celso por aquella tecnología que suponía salida de algún contenedor procedente desde los puertos de Shangai o de Shenzhen. Nada más lejos de la realidad. Celso explicó que aquellos productos procedían de su taller, donde jóvenes compañeros de facultad (por aquel entonces Celso simultaneaba su negocio con estudios de ingeniería electrónica) imitaban los originales procedentes de China. El cliente mostró sus dudas, ya que no concebía que una imitación de una imitación pudiese atesorar una calidad superior a la imitación china; menos aún equiparar a la del original occidental. Celso se encogió de hombros y respondió que sin duda existían copias que superaban a sus originales, al tiempo que confesaba que su

inspiración provenía de las tiendas de sus vecinos chinos. En la tecnología oriental adivinaba Celso una ontología novedosa. En el hecho de que una grabadora de voz añadiese un botón de risa enlatada o de que un repelente ultrasónico de perros incorporase un reclamo de mariposas nocturnas Celso encontraba la corroboración de que el ente para un oriental, aún en el caso particular del ente electrónico, estaba ligado indisolublemente a la alteridad, a algo siempre distinto del objeto mismo. El cliente salió de la tienda con su pelador de uvas, si no convencido, al menos haciendo equilibrios sobre sus tambaleados prejuicios. De lo que estaba seguro era de que la nariz miniada de Celso se había impuesto como una especie de destino que lo hurtaba de la voluntad tajante y expeditiva del occidental medio. De ahí a aquella proclividad por la especulación difusa sólo había un paso. La nariz de Celso, qué duda cabe, hacía de él un ente extraño, injerto de dos disímiles naturalezas.

Prosperaba el Salón de Belleza de Celso. Las siglas C.A. se fueron poco a poco convirtiendo en sinónimo de calidad. A la bondad de los productos, la factura de Celso añadía un aura de encanto que hacía de éstos algo exclusivo. Enorme éxito tuvo su serie Maneki-Neko donde el habitual gato japonés había sido sustituido por reconocibles modelos occidentales. Así el gato de Cheshire, Garfield o Silvestre saludaban a la asombrada y divertida concurrencia con la acostumbrada remoción de su patita. La inventiva de Celso no parecía agotarse, de modo que el cliente siempre podía disfrutar de nuevos modelos que se incorporaban al catálogo ya por entonces apabullante de su Salón de Belleza. Uno de estos clientes, ávido de novedades, encontró tras una urna un objeto hasta entonces inédito. Inmediatamente solicitó a Celso información acerca de aquel aparato cuya función distaba mucho de resultar evidente. Celso extrajo el artilugio de la urna, lo elevó hasta la altura de los ojos del curioso cliente y declaró, no sin un poso de emoción en sus palabras, que aquel objeto recién salido de su taller había sido bautizado con el misterioso nombre de Tinta de Luz. ¿Tinta de luz?, indagó retóricamente el cliente. Ante el silencio reconcentrado de Celso se vio obligado a dar un paso más. ¿Y para qué sirve? Celso pareció imitar la sonrisa del Maneki-Cheshire del estante antes de responder que era un aparato diseñado para capturar el instante. Una respuesta tan ambigua no aclaraba mucho las cosas. Por el contrario, ayudó tan sólo a acrecentar la curiosidad del cliente que sólo desistió de ir más allá al conocer, esgrimido como un escudo por parte de Celso, el precio desorbitado del invento.

La fama de la Tinta de Luz se extendió como la pólvora. Su enigma y su precio inalcanzable atrajo a multitudes que hacían cola frente al Salón de Belleza. Todos, incluso los que nunca habían puesto un pie en la tienda, querían saber de repente qué era aquello y, sobre todo, concedores de la filosofía de Celso, de qué objeto era copia aquella Tinta de Luz. Algunos nativos buscaron la ayuda de sus vecinos chinos a los que proponían visitar el Salón de Belleza. Creían que ellos serían capaces de identificar la copia de la

cual procedía el nuevo objeto, sin reparar en el error lógico que suponía indagar por el origen de una copia cuyo original debería proceder (siguiendo el método de trabajo habitual de Celso) de occidente. El asombro no establecía diferencias culturales y se propagaba con distintos matices por los rostros de orientales y occidentales cuya curiosidad sobrevolaba alrededor de la urna de cristal que custodiaba como una reliquia aquello a lo que sólo podían apelar con un misterioso nombre.

Hubo algún avezado que llegó a postular que, puesto que el objeto no parecía copia de ningún otro existente, debía proceder directamente del paraíso. Celso negaba con la cabeza rechazando la hipótesis metafísica e insistía en la naturaleza de copia de su Tinta de Luz, añadiendo que sólo la torpeza de la percepción podía explicar el desconocimiento del original que se escondía tras su obra. No resulta extraño que al poco tiempo ya aflorasen interpretaciones de lo más diverso acerca de 'la máquina que servía para atrapar el instante'. Un profesor de semiótica retirado en Guadarrama aseguraba tener la solución del enigma y propuso un congreso donde mostrar al mundo su respuesta, congreso que finalmente no tuvo lugar por una desoladora falta de presupuesto. Aquellos que peregrinaron al recóndito lugar de la sierra donde el profesor había dispuesto su retiro tuvieron que volver sin la solución del enigma, ya que el semiólogo se negó en redondo a compartir sus certezas.

Finalmente la Tinta de Luz, también conocida como 'la máquina que sirve para atrapar el instante', desapareció un buen día de la urna que la contenía. Requerido por los pretendientes del artilugio, Celso aseguró haberlo vendido a un millonario que había acudido a su Salón de Belleza atraído por la fama de su invento. A los pocos días de su desaparición también la tienda cerró misteriosamente sus puertas. Desde entonces, una persiana cerrada sobre la que campea el rótulo de Salón de Belleza es el único vestigio de la existencia del antaño fructífero negocio. Hay quien opina que aquel asunto de la Tinta de Luz no fue sino una artimaña con la que Celso se habría aprovechado de la ingenuidad de algún rico hombre de negocios propenso a las mistificaciones. De cualquier modo Celso y toda su familia aprovecharon la pequeña fortuna para mudarse de barrio. Un vecino de Lavapiés afirma incluso haber visto, meses después del cierre del Salón de Belleza, a un hombre detenido frente a la persiana echada de la tienda. Al parecer del vecino se trataba de un hombre idéntico a Celso, salvo por el detalle de que aquel hombre poseía una nariz prominente o, al menos, cabría decir, que satisfacía los estándares occidentales en lo relativo al tamaño de los apéndices nasales. El hombre rehuyó al vecino cuando éste intentó aproximarse con la intención de salir de dudas.

Diremos, por último, que la casa de los antiguos Acevedo ha sido comprada por una familia de chinos dedicados a la venta de ropa al por mayor, algo que llegó a entristecer si cabe aún más que el cierre del Salón de

Belleza a los que se reconocen a sí mismos como indudables oriundos del barrio.



Azulejo que señala la entrada a la calle Juanelo, lugar de residencia de la familia Acevedo.



Imagen de la antigua tienda de Celso situada en la calle Juanelo, con su rótulo correspondiente.



Única foto conservada del artificio conocido como *Tinta de luz*. Celso había prohibido expresamente fotografiar el aparato. La rapidez con la que tuvo que ser tomada explica que la imagen aparezca movida.

(1) Juanelo Turriano inventor de origen Siciliano. Fue relojero y matemático mayor de Carlos I y de Felipe II. Entre sus inventos destacan el *Cristalino*, un reloj que seguía minuto a minuto el movimiento de los astros con fines astrológicos, un autómeta de madera conocido como *El hombre de palo* que simulaba un pedregüño y el *Artificio de Juanelo*, una máquina hidráulica que permitía elevar el agua desde el río Tajo hasta el alcázar de Toledo.

La máquina imposible de narrar

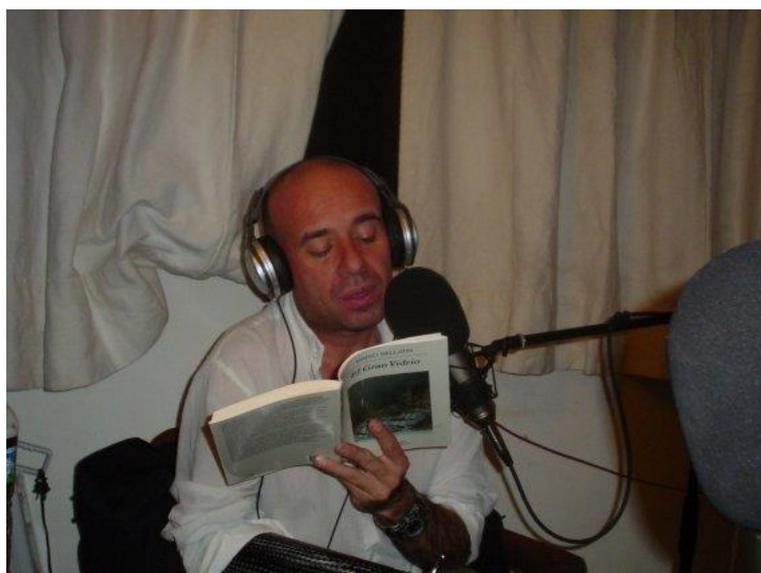
JAVIER BLÁZQUEZ

¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo. Llamar a esto preguntas, hipótesis. Ir adelante, llamar a esto adelante.... (...) Seré yo, será el silencio, allí donde estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir.

Samuel Beckett
El innombrable

En el año del 2007, Mario Bellatin llega a Madrid, donde se le realiza un homenaje. Se encuentra finalizando *El gran vidrio*, para lo que relee una y otra vez los apuntes poéticos de Marcel Duchamp, escritor francés cuyo texto, *Instantes indeterminados*, influye de manera definitiva en *La máquina de atrapar el instante*, un relato que un joven escritor madrileño, Javier Moreno, realiza para un dossier que una revista, *Ciclos*, efectúa sobre las últimas peripecias y andanzas del escritor mexicano.

Mario Bellatin se siente intrigado por el hallazgo, esa máquina de reproducir instantes, del texto de Javier Moreno. Y dos años después comienza a elaborar una narración, *Tinta de luz*, protagonizada por Celso Acevedo, el personaje del libro de Moreno que concluye a mediados de 2011.



Locutor deportivo © Mario Bellatin

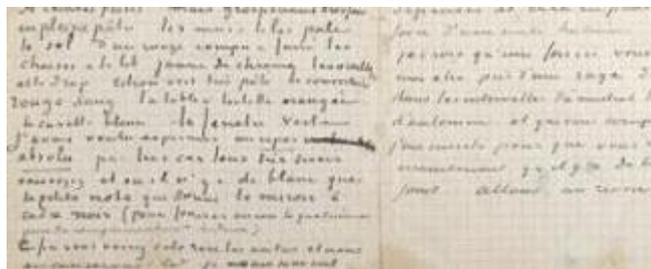
Obviamente, Mario Bellatin no está interesado tanto en continuar la historia elaborada por el escritor madrileño o en ser fiel a algunos de sus parámetros, sino en aprovechar algunas de sus sugerencias para —de una forma impresionista— desarrollar su propia historia en la que aparecen ciertas modificaciones y un gran número de novedades respecto al relato de Moreno, que ya es apenas reconocible en la creación vacía —dicho aquí sin ningún ánimo peyorativo— del escritor mexicano.

Tiempo habrá de valorar el libro *Tinta de luz* —Miguel Ángel Hernández lo hace excelentemente— por su capacidad sugestiva, evocativa y la forma en que ha reelaborado los discursos sobre el código escrito que deviene en el libro de Bellatin, una especie de misterioso jeroglífico que únicamente pueden desentrañar quienes no conocen lengua alguna. Lo que importa reseñar aquí es que la máquina de atrapar el instante continúa produciendo destellos que forman parte de la literatura en constante movimiento del escritor mexicano. Porque, no contento con el libro, un mes más tarde aparece en las librerías y ciertas revistas, una nueva creación llamada *Fragmentos del diario de Celso Acevedo I*, esto es, un pequeño cuaderno de diez páginas —vendido al precio de un euro en Europa y 15 pesos en México— en que se nos describen los actos realizados por el protagonista de *Tinta de luz* cada uno de los días del mes de septiembre del año 2010.

Al parecer, con el fin de familiarizarse con el personaje Celso Acevedo y su mundo exterior —hay que aclarar que para Bellatin lo interior es una mera máscara que oculta nuestra verdadera personalidad que solo podemos conocer estudiando nuestros actos cotidianos, dado que es allí en donde queda perfectamente reflejada—, el escritor mexicano había decidido escribir un diario en el que suplantaba la personalidad del poseedor de la máquina de atrapar instantes. En este diario se había planteado describir una gran parte de los actos que Celso realizaría mecánicamente durante cada uno de los días del año, pero como es normal tratándose del performer literario al que nos referimos, este diario, finalmente, no sería escrito “a la vieja usanza” o bajo parámetros tradicionales. En absoluto, ya que Mario Bellatin únicamente se encontraba interesado en describir las actividades fotográficas del personaje por el que se sentía fascinado, obsesionado y, más en concreto, el título de las fotografías que realiza así como los objetos, personas o animales que retrata día a día sin descanso que aluden en su gran mayoría al conjunto de la obra literaria del escritor mexicano o a algunas de sus preferencias y gustos artísticos y vitales.

Conforme va escribiendo sin descanso este peculiar diario y da forma a *Tinta de luz*, Mario Bellatin comprende entonces que lo que tiene entre manos podría dar lugar a un proyecto mucho más amplio y ambicioso. Y a esto responde la rápida publicación en tirada económica de los *Fragmentos del diario de Celso Acevedo I*, porque lo que el escritor de *Salón de belleza* se plantea hacer a partir de este primer cuadernillo lanzado al mercado es lo siguiente: publicar durante los próximos años —no puede asegurar cuántos— un cuadernillo el

primer día de cada mes. Para ello ha entregado ya los treinta primeros fragmentos del diario de Celso Acevedo a distintas revistas y editoriales que lo único que deben hacer para promocionar su venta y lectura es enviarlos a las librerías o publicarlos el día indicado.



Diario de Celso Acevedo

¿Que qué son los *Fragmentos del diario de Celso Acevedo*? En esencia, instantes repetitivos o, me atrevería a decir, flashes de luz. En cada una de las frases del libro —especie de vidrios bien formados que reflejan un momento que ya nunca volverá— hay un número invariable de palabras que se repiten. Y tan solo unas pocas que cambian, las cuales son necesarias. Me atrevería a decir esenciales, pues sin esta alteración no seríamos conscientes ni de los objetos, animales y personas retratados todos los días por Celso Acevedo a las seis de la tarde en el parque Chapultepec ni cómo decide nombrarlas. Y, por tanto, no tendríamos testimonio alguno del paso del tiempo. Ni de los días que parecen —en el diario compuesto por Bellatin— asimilarse totalmente, ser imposibles de diferenciar. Y parecen no existir, como si fueran un reflejo de esa máquina de atrapar el instante, la escritura, a través de la que Celso Acevedo fotografía los distintos estados de su alma.

Se pueden sacar muchas conclusiones e interpretaciones —más o menos exactas y ciertas— que permitan entender esta nueva osadía (y odisea) creativa acometida por Mario Bellatin. Pero, bajo mi punto de vista, lo que consigue aquí el escritor mexicano es un hito, puesto que sin aludir a ningún aspecto en concreto de la vida de Celso Acevedo —no sabemos cómo viste, qué desayuna, si está enamorado ni poseemos ninguna descripción física de él— consigue que nos hagamos una idea muy cabal y exacta de la neurótica, obsesiva personalidad que posee, muy probablemente, debido a algún trastorno sufrido en su infancia que la sociedad en la que pasa sus días y noches no contribuye en absoluto a erradicar. Más bien a potenciar.

Por ello, pienso, siento que los *Fragmentos del diario de Celso Acevedo*, en realidad, son una de las reflexiones más profundas, sinceras y descarnadas que se hayan hecho sobre los mecanismos de control psicológicos que abundan en las sociedades contemporáneas, así como el más exacto reflejo y retrato —valga la redundancia— del anónimo ciudadano que forma parte de estas. Un ciudadano que ya no es ese bosquejo que nos presentaba Samuel Beckett en

aquella trilogía de novelas —*Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*— a través de las que diseccionaba varias de los porqués de la muerte de Occidente. Ni tampoco es el angustiado protagonista de *La náusea* de Jean Paul Sartre ni ese hombre sin conciencia ni preguntas ni respuestas, Mersault, de *El extranjero* de Albert Camus, pues Celso Acevedo es el hombre sin futuro ni pasado, el hombre del instante, el del presente, el hombre del momento. Un hombre que, se diría, no respira y no tiene sangre en sus venas, ni pulmones, ni gemelos, pero que tampoco es un hombre-máquina, sino más bien un reflejo, una especie de reflejo en un espejo de lo que sería un hombre. O tal vez una máquina, o al menos el recuerdo de lo que era una máquina, como los *Fragmentos del diario de Celso Acevedo* son un recuerdo de lo que era un diario, o un reflejo de varios instantes y de lo que era una vida.

En cualquier caso, las implicaciones de este nuevo proyecto no acaban aquí —lo que, por otra parte, ya sería suficiente mérito para concederle su



importancia— sino que continúan y se expanden progresivamente como un cristal roto en pedazos, porque el hecho de que la mayoría de los nombres de las fotografías realizadas por Celso Acevedo aludan o bien a títulos de libros de Bellatin o de otros autores literarios que forman parte del universo y la imaginología simbólica reverenciada (y, en ocasiones, también odiada) del escritor mexicano o bien a algunas frases contenidas en estos, provoca —una vez más— un diálogo infinito entre las múltiples partes y estructuras de una máquina literaria —la del escritor de *Poeta ciego*— que no cesa de girar hacia un sinnúmero de direcciones como si su propósito fuera decirlo todo y al mismo tiempo nada, como si tuviera vértigo y miedo a las pausas, puesto que entiende que detenerse es morir. Y lo único que desea es estar viva, aunque no sepa para qué ni porqué. Como un insecto, Gregorio Samsa en *La metamorfosis* o Celso Acevedo en los fragmentos de su diario. Un diario que, sí, es uno de los más grandes homenajes que se han realizado al libro de Franz Kafka en cuanto únicamente es criticable cuando lo comparamos con el mágico relato del escritor checo, quien es el principal referente al que debemos acudir para comprender una buena parte del sentido de una obra, *Los fragmentos*, que, por otra parte, intenta desesperadamente evitar decirnos algo de sí misma, aunque, paradójicamente, lo haga hablando constantemente de sí. Porque sabe que es de esta manera que conduce a interrogarse al lector sobre el porqué y sentido de su presencia en las librerías y frena el deseo que puede sentir éste de encontrar referentes y sentidos al texto de Acevedo.

En cualquier caso, no es de recibo insistir en el hecho de que toda la acción de los diarios de Acevedo se produzca en un espacio verde, el parque Chapultepec, lo que incide aún más en que consideremos el texto de Bellatin como anti-utópico, un sereno y frío retrato de un mundo despersonalizado en el que no hay lugar donde ir, ni en el exterior ni en el interior, gobernado éste

como lo está por reflejos fotográficos e imágenes que pueden intercambiarse mutuamente sin importar en demasía su contenido absolutamente aleatorio.

Mismamente, el hecho de que las referencias citadas por Bellatin no sean absolutamente exactas —se denomina una foto como *Inseparable* para referirse al film del realizador canadiense David Cronenberg *Inseparables*— hace referencia tanto a la indeterminación de una verdad ya imposible de encontrar en un mundo descompuesto en múltiples fragmentos similares a los del diario de Acevedo como a la estupidez, en suma, de perseguirla. No hay viajes, no hay lucha, tampoco búsqueda, únicamente ilusión de viajes, lucha y búsqueda, ilusión de un torneo y una guerra —la vida— disputada en un terreno aparentemente benigno —un parque— que, sin embargo, se revela como el más áspero lugar: un gélido espacio donde parece toda sombra de esperanza, una nueva representación del infierno dantesco.

En fin. Por último, me parece también necesario incidir en un hecho concreto y que puede resultar, en un principio, sorprendente aunque no lo sea para mí en absoluto: la no aparición de ninguna de las fotografías realizadas por Celso Acevedo en los fragmentos de su diario, al contrario que en *Tinta de luz* y otros libros del escritor mexicano en los que, en mayor o menor medida, se encuentran prácticamente omnipresentes.

Sí. Es evidente que por el tono del cuaderno y la trayectoria de Bellatin era normal pensar que situaría alguna fotografía en el transcurso del diario. Por ejemplo, podía haber colocado la de una silla que denominaría —siguiendo su habitual lógica— retrato de mariposa realizado por Celso Acevedo el 14 de septiembre llamado *Biblioteca* en uno de sus habituales juegos perversos —no exentos de humor— literarios. O podía haber retratado un abanico y colocar al pie de la foto “retrato de muchacho norteamericano realizado por Celso Acevedo el 8 de septiembre llamado *Tú eres mi primor*”. Pero de ser así, no estaríamos hablando de un creador como Mario Bellatin, porque es gracias a la no-aparición de las fotografías que destaca la presencia de ellas, que el lector las aprecia con mucha mayor exactitud o al menos desea con mayor intensidad contemplarlas, lo que forma parte de la estrategia urdida por el escritor mexicano, que tiene pensado realizar una exposición dentro de diez años con su correspondiente libro-catálogo en la que se puedan observar una gran parte de las fotografías realizadas por Celso Acevedo, de quien únicamente conocemos las aparecidas en *Tinta de luz*; ese libro como la escritura de Bellatin, capaz de atrapar todos los instantes.

Escribir la imagen: reflexiones apresuradas sobre *Tinta de luz*

MIGUEL Á. HERNÁNDEZ-NAVARRO

Este siglo pertenece a la luz.

László Moholy, *Nagy*

En *El autor como productor*, reflexionando acerca de la necesidad de romper la barrera entre escritura e imagen para lograr una práctica artística revolucionaria, Walter Benjamin escribe lo siguiente: «Lo que tenemos que reclamar del fotógrafo es la capacidad para dar a su imagen un título concreto que la saque de las tiendas de moda y le confiera el valor de uso revolucionario. Y esta exigencia la plantearemos con el mayor énfasis cuando los escritores hagamos fotografías». La relación entre escritura y fotografía es una constante en la obra de Benjamin, quien a finales de su vida parece convencido por completo de la posibilidad de escribir historia a través de la fotografía: «la historia se descompone en imágenes, no en historias o relatos». Como ha observado agudamente Eduardo Cadava, Benjamin trabaja el potencial discursivo de la fotografía e incluso su capacidad lingüística como alternativa a la escritura. Aprender a leer imágenes —y también a escribir con ellas—, será una de las tareas de la alfabetización de los tiempos venideros. Esto es lo que parece decirnos Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía*, al citar sin mencionar una conocida postura de László Moholy-Nagy: «el analfabetismo del futuro no consistirá en el desconocimiento de la lectura o la escritura, sino de la fotografía».



László Moholy-Nagy



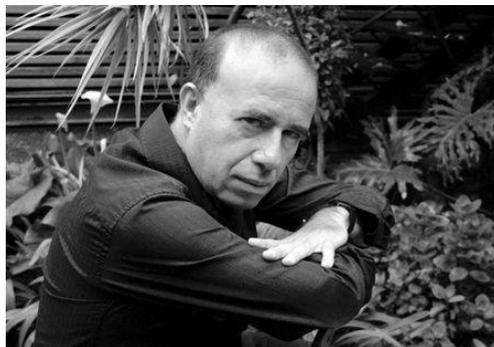
Marcel Duchamp

Escribir con imágenes fue, en cierto modo, una de las aspiraciones de Walter Benjamin. Aspiración que también compartió un contemporáneo suyo como Aby Warburg, cuyo *Atlas Mnemósyne* constituye uno de los más célebres intentos de escribir la historia a través del montaje de reproducciones fotográficas. Son muchos los escritores que han incorporado la imagen a su escritura a lo largo del siglo XX. Pienso en W. G. Sebald, pero también en John Berger o incluso en Georges Perec, entre otros muchos. Escritores que han utilizado la imagen de diferentes maneras: como ilustración del texto escrito, como apertura de la escritura a otros lugares, o como índice de la realidad representada a través del lenguaje. Pero muy pocos son —yo no recuerdo ahora ningún caso relevante— los que han logrado mantener la potencia escritural de la imagen, los que, como diría Benjamin, se han atrevido directamente a «escribir con luz». Este es, sin duda, el caso de Mario Bellatin, quien a través de fotografías propias y “apropiadas”, consigue una relación dialéctica con las imágenes que no es de complementariedad ni de ilustración, sino de relativa intraducibilidad, de escritura fotográfica autónoma que mantiene separados, pero al mismo tiempo suturados por un hilo invisible, los registros de lo legible y lo visible. Las imágenes de Bellatin fracturan, punzan y revuelven la escritura: reactivan y mueven el discurso escrito. Colisionan con el texto, le dan otro sentido; y logran producir entre ambos registros un sentido de tensión continua, una especie de divergencia suturada que no está demasiado alejada de la relación entre traducción y original también estudiada por Benjamin: «como la imagen, que siempre se escapa al saber, la lengua elude el dominio del traductor».

En la obra de Bellatin, la presencia de la imagen fotográfica ha sido una constante. Ejemplos destacados son *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* o el más reciente *Los fantasmas del masajista*. Pero lo que muy pocos podían imaginar es la inversión radical del último libro del autor, *Tinta de luz*, donde la fotografía ha usurpado el papel al texto, pero de un modo tan paradójico que es difícil ya saber dónde acaba la escritura y dónde comienza la imagen. Su particularidad es tal, que incluso las estrategias tradicionales de la crítica literaria deben ser puestas en suspenso, y el crítico, como ahora es el caso, debe recurrir a las herramientas de otras disciplinas como la crítica de arte o los estudios de cultura visual.

El libro consiste en una serie de fotografías borrosas de textos. Ciento veinte fotografías, que hacen las veces de ciento veinte páginas. Fotografías que son acompañadas por pequeñas inserciones textuales donde el autor describe imágenes tomadas por su cámara digital. Tenemos, por tanto, varios registros. En primer lugar, las fotografías de los textos. Éstas son las protagonistas del libro. Pero no es posible leerlas. Las imágenes aparecen borrosas y, por mucho que uno intente fijarse con detenimiento, apenas puede

captar —ver o leer— palabras aisladas. En segundo lugar, nos encontramos con los textos impresos que describen fotografías. Fotografías cotidianas, de amigos, de lugares y de objetos. Estas descripciones crean imágenes mentales. Imaginamos lo que describen. Y esta descripción de situaciones es lo único que mentalmente podemos tener claro. Si lo pensamos bien: las fotografías-texto son imágenes borrosas ilegibles, y los textos-que-describen-fotografías constituyen el único relato posible. Es a través de estas descripciones que podemos imaginar algo. Prótesis ortopédicas, casas destruidas, animales salvajes, vagabundos, bosques, personas anónimas... Lo que Bellatin hace es casi mostrar una cartografía de hitos singulares por medio de los cuales el lector puede crear un contexto aproximado.



Distanciamiento © Mario Bellatin

Nos encontramos, de este modo, con imágenes que son textos y textos que son imágenes. Y en ambos casos estamos ante representaciones de un original al que no tenemos acceso: los textos impresos y fotografiados, por un lado, y las fotografías descritas a través del texto, por otro. Si lo pensamos bien, Bellatin parece aquí haber dado un paso enorme hacia el distanciamiento respecto a su propia escritura. El acto de fotografiar sus propios textos es una manera de tomar distancia ante su subjetividad. Un distanciamiento que es aún mayor en la borrosidad de las imágenes, totalmente ilegibles. El autor, a través de la imagen, se distancia y se difumina, como si hubiese emprendido un proceso de desaparición o de desvanecimiento de la identidad. En cierto modo, se trata de algo que ya Bellatin ha realizado a través de la palabra en otras obras como *El Gran Vidrio*, donde la identidad está fragmentada y despiezada. Ahora este despiece se convierte en tachadura.

Por otro lado, si la fotografía de sus textos constituye un distanciamiento, la escritura de sus fotos es una manera de reapropiación de la imagen a través del texto. La descripción que Bellatin hace de los objetos, personas y lugares que previamente ha fotografiado, es, al mismo tiempo, una distancia del original —un alejamiento de la realidad, que ya ha sido mediada por la imagen, y ahora lo será por el lenguaje—, y un acercamiento hacia lo comprensible, pues, en cierto modo, la descripción, la palabra, el lenguaje,

acaba por conceder un sentido a las imágenes, una especie de “pie de página” que vendría a ocupar ese papel que Benjamin reclamaba para el uso revolucionario del medio fotográfico.

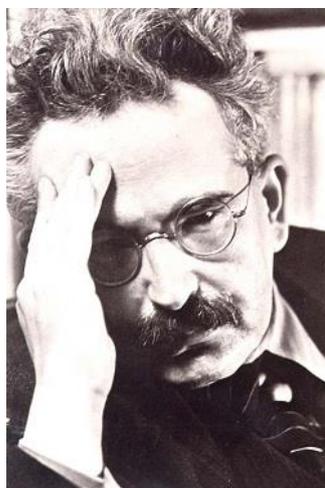
Sin lugar a dudas, Bellatin reivindica con *Tinta de luz* su lugar en la historia del arte visual. Y eso lo hace por medio de la puesta en cuestión de todo límite entre los registros de lo visible y lo legible. Una frontera que se ha ido erosionado paulatinamente a lo largo de las últimas décadas, pero que ahora se ha roto por completo. La experiencia de la lectura de *Tinta de luz* es una experiencia que trasciende, con mucho, el ámbito de la experiencia literaria. Nos adentramos aquí en el reino del arte visual y de la experiencia sensible. La cercanía con el mundo del arte, con el que Bellatin ya ha coqueteado en alguna ocasión, llega aquí a un punto crucial, hasta el extremo de no poder estar seguros de si este libro es una obra literaria o directamente una obra de arte. Y es que, cuando uno piensa en *Tinta de luz*, más que la herencia de Joyce, se le viene a la cabeza la herencia de Duchamp, para quien ese entrecruzamiento de lo visible y lo legible era central a la hora de pensar el acto creativo como un «escribismo iluminador». Bellatin, en este sentido, se sitúa en la línea recomenzada por los *Memory Drawings* de Robert Morris, y continuada por las investigaciones poético-corporales de Vito Acconci, el trabajo con materialidad del lenguaje por parte de Lawrence Weiner o con los enigmas visuales en el caso de John Baldesari. Un sentido conceptual de la escritura que pone en jaque la artificialidad modernista de las disciplinas, los géneros y las tradiciones.

*

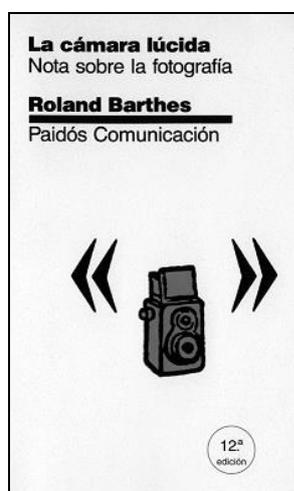
Uno de los elementos que más llaman la atención del trabajo visual de Bellatin es su uso del desenfoque y la difuminación. En *Los fantasmas del masajista* ya nos enfrentábamos a fotografías que perdían la consistencia. Imágenes borrosas que más que cortar el texto parece que se internaban en él, como si fuesen una bruma que se introduce y que espesa la textualidad.

En su *Pequeña historia de la fotografía*, Benjamin sugería que los inicios de ésta estuvieron llenos de fantasmas y de brumas. Una niebla que obstaculizaba la posibilidad de una historia con origen, de un “había una vez”. En cierta manera, las fotografías de Bellatin se encuentran dentro de ese «régimen de desvanecimiento» de la imagen que Benjamin observa en los inicios de la técnica fotográfica. Una borrosidad que para el filósofo alemán era, sin embargo, un indicio de su realidad, del hecho de que la fotografía no trata sobre el ver, sino sobre la imposibilidad de ver: «en la zona crepuscular entre ver y no ver, fracasamos en la obtención de una imagen». La verdadera realidad era para Benjamin aquella que se nos escapaba de la imagen, aquella que quedaba en la bruma y la niebla, esa que se perdió definitivamente con la nitidez. Hoy, en la era de la imagen digital, de la imagen precisa y delimitada, de la alta definición, Bellatin acude a una fotografía precaria, desenfocada,

desencuadrada, casual... casi la fotografía de un parpadeo. La fotografía de aquellos años brumosos. Una imagen precaria.



Walter Benjamin



Vivimos en la era de la imagen digital y la alta definición. Y parece que la definición y claridad absoluta de la imagen la aleja de la realidad. Son, sin embargo, las imágenes precarias, desdefinidas, las que hoy se encuentran “cerca de la verdad”. Como ha señalado Andrés Hispano, parece que sólo creemos las imágenes que apenas tienen calidad. La indefinición y la precariedad aparecen hoy como sinónimos de la verdad visual. En la era de la imagen hipertecnologizada, las imágenes que creemos son las que provienen del ámbito más bajo. Son las imágenes de las cámaras de vigilancia, las de los teléfonos móviles, las de nuestros vídeos domésticos... las que rigen el criterio de verdad. Es como si la verdad de la imagen se hallase en el ámbito precario de lo doméstico frente a las imágenes falsas del espectáculo. Es como si aún la verdad, la realidad real, la catástrofe, quisiera escapársenos, y como si, a pesar de tener todos los medios, sólo fuese posible acotarla y apresarla a través de lo precario y lo cercano.

Esta precariedad de la imagen, que uno en cierta manera ya encuentra en Sebald y sus fotografías, absolutamente exentas de valor fotográfico —al menos si por “valor” se entiende la destreza técnica y la calidad de la imagen—, llega en Bellatin a extremos verdaderamente asombrosos. Una imagen precaria, borrosa, fantasmática, imposible de delimitar. Y es precisamente esa borrosidad de la imagen la que se transmite en el texto-imagen de Bellatin en *Tinta de luz*, tanto en el texto fotografiado, como en la imagen descrita. En el texto, encontramos apenas una suma de líneas borrosas; es imposible leerlo. Tan sólo tenemos formas. No dice nada. Es un mero balbuceo, un parloteo. O mejor, un rumor. Pero la imagen que se describe tampoco es delimitada. Es imposible hacerse una imagen precisa de

lo descrito, por mucho que el autor intente describir casi fotográficamente las cosas —o mejor, la fotografía de las cosas; porque no debe olvidarse que la descripción no es del mundo sino de su imagen fotográfica—. En cualquier caso, la écfrasis siempre fracasa. Y nunca logra hacer emerger en la mente una imagen clara y distinta.

En última instancia, esa falta de claridad, ese aspecto fantasmagórico de la fotografía y del texto es lo que parece querer conseguir Bellatin con esta obra. Una pérdida de todo límite. De límite entre imagen y escritura, entre literatura y artes visuales, pero también entre lo real y su representación. Una delimitación, una ruptura de cualquier frontera preestablecida. De este modo, la tinta de luz enarbola, al final, una poética de la imposibilidad: «escribir con luz». Una metáfora de lo imposible, como «esculpir en el tiempo» (Andrei Tarkovski) o «dibujar en el aire» (Julio González).

Benjamin llamó a la fotografía una escritura de la luz. Henri Fox Talbot, uno de los pioneros e inventores, la describió como «el lápiz de la naturaleza». También para Barthes, como magistralmente aparece en *La cámara lúcida*, entiende la fotografía como una escritura de lo real, una vanitas, la escritura fugaz de la muerte. En el caso de Bellatin, la fotografía es otra textualidad. Otra manera de decir lo imposible. Si Kafka llegó a escribir que «a través de las palabras, oblicuamente, llegan restos de luz», Bellatin escribe aquí «a través de la luz, de la imagen, oblicuamente, llegan restos de palabras». O lo que es lo mismo, que la imagen se convierte aquí en una anamorfosis de la escritura. Mirar al sesgo para poder leer. Leer a contraluz para poder ver. Y en ambos casos, lejos, muy lejos de la realidad. Y, sin embargo, tocados, punzados, tambaleados por una suerte de *punctum* velado cuyo origen se ha perdido para siempre.

Fragmentos del diario de Celso Acevedo I

MARIO BELLATIN

El título de la fotografía de la mariposa violeta que he retratado a las seis en punto de la tarde del 1 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Damas chinas*.

El título de la fotografía del hombre enmascarado que he retratado a las seis en punto de la tarde del 2 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Castillo*.

El título de la fotografía del niño con globo que he retratado a las seis en punto de la tarde del 3 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Inseparable*.

El título de la fotografía de la oruga que he retratado a las seis en punto de la tarde del 4 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Cain*.

El título de la fotografía de la cometa blanca que he retratado a las seis en punto de la tarde del 5 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *La escritura sumeria*.

El título de la fotografía del árbol que he retratado a las seis en punto de la tarde del 6 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Mímica*.

El título de la fotografía del zapato que he retratado a las seis en punto de la tarde del 7 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Lípido*.

El título de la fotografía de la camisa que he retratado a las seis en punto de la tarde del 8 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Demerol. Sin fecha de caducidad*.

El título de la fotografía de la hormiga negra que he retratado a las seis en punto de la tarde del 9 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Flor*.

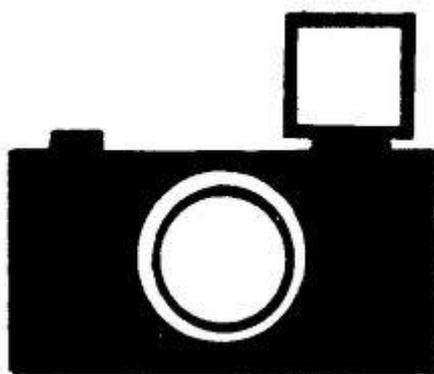
El título de la fotografía de la barca que he retratado a las seis en punto de la tarde del 10 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Tiempo de sufres*.

El título de la fotografía de la mujer rubia que he retratado a las seis en punto de la tarde del 11 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Mastin*.

El título de la fotografía del pez que he retratado a las seis en punto de la tarde del 12 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Las genealogías*.

El título de la fotografía de la cabra que he retratado a las seis en punto de la tarde del 13 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *El elefante blanco*.

El título de la fotografía del mosquito que he retratado a las seis en punto de la tarde del 14 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Lo raro es ser un escritor raro*.



El título de la fotografía del mono que he retratado a las seis en punto de la tarde del 15 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Mi delicioso lapán*.

El título de la fotografía de la rata que he retratado a las seis en punto de la tarde del 16 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Nocturno de Bujara*.

El título de la fotografía del siamés que he retratado a las seis en punto de la tarde del 17 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *La máscara de la muerte roja*.

El título de la fotografía del loro que he retratado a las seis en punto de la tarde del 18 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Narda o el verano*.

El título de la fotografía del tigre que he retratado a las seis en punto de la tarde del 19 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Frigorífico*.

El título de la fotografía del saltamontes que he retratado a las seis en punto de la tarde del 20 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Mi viejo maestro*.

El título de la fotografía de la mariposa amarilla que he retratado a las seis en punto de la tarde del 21 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Poeta ciego*.

El título de la fotografía del escarabajo que he retratado a las seis en punto de la tarde del 22 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Anabel Lee*.

El título de la fotografía del escarabajo que he retratado a las seis en punto de la tarde del 23 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Salón de belleza*.

El título de la fotografía del ciempiés que he retratado a las seis de la tarde del 24 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Loco mía*.

El título de la fotografía del globo verde que he retratado a las seis de la tarde del 25 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *El arte de la fuga*.

El título de la fotografía de la abeja que he retratado a las seis de la tarde del 26 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Los anteojos*.

El título de la fotografía del grillo que he retratado a las seis de la tarde del 27 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Sepher Sephirot*.

El título de la fotografía del escorpión que he retrata a las seis de la tarde del 28 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *El jardín de la señora Murakami*.

El título de la fotografía del reptil que he retratado a las seis de la tarde del 29 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Farabeuf*.

El título de la fotografía del actor tailandés que he retratado a las seis de la tarde del 30 de septiembre de 2010 en el parque Chapultepec es *Mar Muerto*.

Instantes perdidos

Arte: JOSÉ LUIS FULLEA
Texto: AURORA GONZÁLEZ



Edificio del Distrito Federal en que vive Celso Acevedo

Sin duda, las fotografías del artista mexicano José Luis Fullea vienen a terminar de dar lustre y coherencia a un proyecto, en esencia, inconexo y fragmentario pero meditado al máximo por Mario Bellatin como es el surgido a partir de la publicación de su libro *Tinta de luz*. Porque la colección de fotografías —de las que aquí presentamos tan solo seis— que han sido expuestas en una exposición, *Instantes perdidos*, que hasta julio de 2011 se podrá visitar en la primera sala del museo de Ciencias Naturales del Distrito Federal, son el complemento ideal de las que aparecen en el libro. Puesto que además de ser descartes de las que aparecen en *Tinta de luz* y por lo tanto servir como indicadores de los pasos seguidos para realizar las principales, vistas en su conjunto, pueden ser consideradas como una especie de *work in progress* independiente del propio libro. Esto es, como un trabajo que nos revela los pasos seguidos, las dudas, los errores y los progresivos aciertos que tanto Fullea como Bellatin tuvieron —cada uno en su ámbito artístico correspondiente— para realizar ese singular texto.



Prueba fotográfica de Celso Acevedo. Retrato de partes del brazo de Huitzilopotchtli. Litografía situada en el Museo de Antropología del D. F.



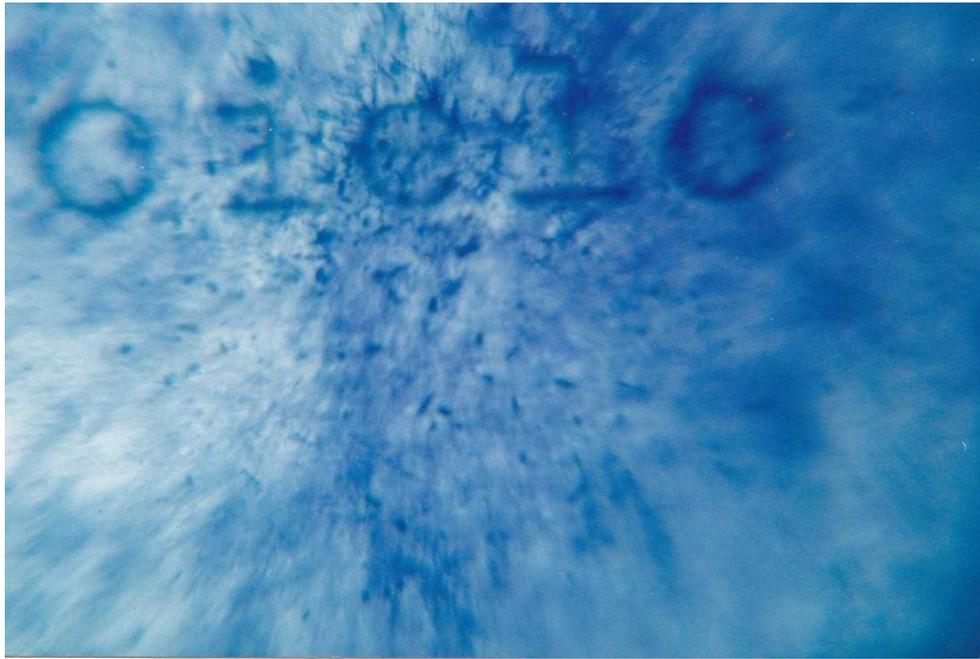
Prueba fotográfica de Celso Acevedo. Lápida en el cementerio del Tepeyac

Además, las fotografías de Fullea nos ofrecen información sobre ciertos detalles —la casa donde vive Celso Acevedo, los distintos encuadres elegidos antes de llegar a la composición perfecta o algunas de sus más secretas inquietudes— que no aparecían en el libro ni en sus opacos diarios y por consiguiente desconocíamos. En este sentido, la exposición de Fullea —un artista multidimensional bastante conocido en la escena mexicana dado que llegó a tocar el bajo en la banda Trompe Team— es un testimonio valioso en sí mismo para conocer los entresijos de la personalidad de uno de los personajes más enigmáticos y atractivos de la literatura actual. Pero también para introducirnos en un México que, visto a través de sus lentes, aparece aún más fragmentario y caótico de lo que lo conocíamos. Sobre todo, porque a Fullea —como a Bellatín— no le interesa recorrer los rasgos tipificados con los que todos identificamos a este país sino profundizar en algunos de sus símbolos y signos ocultos que, de alguna forma, influyen tanto o más que los sobradamente conocidos en la psique colectiva de la población.



Prueba fotográfica de Celso Acevedo. Retrato de cuadro abstracto expuesto en un mercadillo contiguo al zócalo del DF

Todo en las fotografías de Fullea es explosivo. Todo en ellas es pasión. Intriga y emoción. Como si estuvieran desbordadas por un intenso amor a la vida que contrasta con la artificiosidad de la escritura de Bellatin a la que, por otro lado, complementa a la perfección. Porque nos permiten conocer en primera persona aquello que siente el personaje creado por el escritor mexicano cuya introversión entendemos ahora que nace por su incapacidad de poder canalizar sus emociones y sentimientos que, acertada o equivocadamente, entiende que prácticamente nadie podrá comprender. Es así que las creaciones de Fullea plasman a la perfección el momento anterior y posterior a la verdad —la fotografía definitiva— y hacen del mismo el motor y sentido de todo arte. Exponen la necesidad de que indagar en las tomas falsas y los bocetos y ensayos artísticos para descubrir ahí el sentido de la obra final. Y finalmente, expanden más allá de todo límite conocido los significados de la literatura de Bellatin, que se asemeja cada vez más a un infinito puzzle imposible de completar en su totalidad.



Retrato de mural situado en los patios exteriores de la UNAM



Prueba fotográfica de Celso Acevedo. Cartón encontrado en la calle Alexander Fleming del Distrito Federal

Todo lo que aparece en un libro de Bellatin es arte. Pero ahora también lo que no aparece. Lo que podría haber aparecido. Y lo que nunca hará. Porque estas fantásticas fotos de Fullea vienen a confirmar que para comprender los libros de Bellatin es necesario estar situado en todos los tiempos y lugares y vivir cada instante como si fuera el primero y el último. Más allá de las sombras y la luz. Allí donde *Tinta de luz* comienza y termina.

UNA ETAPA DIFERENTE

**Mario Bellatin, *Las jornadas de la mona y el paciente*. 100 vols.
Buenos Aires, Taller Mono, 2028**

ALBERTO CHIMAL

La más reciente iteración del proyecto narrativo de Mario Bellatin explica parte de su sentido. O así podría parecer. Desde luego, no es verdad.

Publicada por primera vez en 2007 en México, *La jornada de la mona y el paciente* era una novela brevísima y que bordeaba, como era costumbre en aquel periodo de la obra bellatiniana, la destrucción del sentido convencional de narrar: la prosa que no deshace sino que rechaza lo novelesco y se desvía en otras direcciones: hacia el gesto o los gestos del arte conceptual o la enunciación de *otras cosas*, inasibles, secretas. En los años posteriores, ediciones sucesivas del libro aparecieron en diversos países y se fueron propagando, despaciosamente, entre los lectores del escritor, que poco a poco se revelaban como un grupo reducido y selecto, a la manera de los de autores llamados de vanguardia o de culto en otras épocas. Tras el periodo más “popular” —de opiniones y lecturas más convencionales— de sus novelas iniciales, Bellatin parecía acomodarse, no sin resistencia ni dificultades, en ese arquetipo del autor secreto.

Sin embargo, algo sucedía en estas publicaciones, también, al margen del proceso convencional de la difusión y la crítica. El mejor documento de los hallazgos iniciales es, aún, el artículo de Eduardo Montagner Anguiano en el famoso “número único” de *Estarnir* (1). El texto documenta, primero, las diferencias nimias de puntuación y de una, dos palabras triviales entre las diferentes ediciones que siguieron a la mexicana entre 2007 y 2010. Luego lista las “clandestinas” del periodo 2011-2016: las 33 ediciones de libros elaborados por imprentas artesanales o editoras de ciudades pequeñas, en tirajes diminutos y distribuidos localmente sin ninguna promoción de por medio (2), con títulos como *La nada roja mide a Colleen Panty*, *Apaciente la mona horneada*, *Paciente la mona de «La Jornada»...*, y *él...* y firmadas por “Bellatin Mario”, “María Bellotin”, “Alberto Minila”, etcétera.

Reunidas poco a poco por los bellatinianos más devotos, las clandestinas son (“previsiblemente”, dice Montagner) variantes más alejadas del original de *La jornada de la mona y el paciente* en las que cambian nombres, situaciones reconocibles, el orden de las secciones o la persona gramatical. Aun cuando ninguna ofrece posibilidades de lectura más complacientes que su “fuente”, la comparación era simple y fácil de ver el propósito del juego una vez que eran descubiertas; sin embargo, antes de que pudiera comenzar a teorizarse sobre éste —antes de que los lectores se dieran cuenta cabal de que había comenzado—, el proyecto dio un brusco viraje.

El texto de Montagner ya no alcanza a consignar las que estudios posteriores han llamado “inserciones”. En ellas el juego de las variaciones sobre un modelo novelesco da paso a transformaciones más sutiles y deja atrás, del todo, los confines del mundo de la edición convencional: en 2017, un edicto gubernamental en un periódico ecuatoriano reproduce, a mitad de un párrafo, un pasaje entero del libro inicial; al año siguiente un parlamento es repetido 16 veces por una “persona del público” en un *talk show* en Argentina; a la vez, el sitio de un partido político mexicano es *hackeado* de manera invisible (sus propios dueños no se dan cuenta durante una semana) y largos comentarios que se agregan a su código fuente declaran la existencia de varias de las clandestinas... (3)

“Bellatin se propaga”, como ha escrito Karla Olvera en *Las segundas conspiraciones*, y él y otros autores posteriores han citado muchos otros ejemplos de inserciones en los últimos diez años, algunos sumamente extraños y otros triviales (4), algunos claramente comprobables y otros dudosos. Pero ninguno es más extraño que la nueva vuelta: *Las jornadas de la mona y el paciente*, un conjunto de 100 libros artesanales, cada uno distinto, elaborado por una imprenta fundada especialmente para este proyecto y escrito, según se dice, por una persona diferente que dice llamarse Mario Bellatin.



La aparición de los libros es sólo un momento del suceso (o el *performance*): del hecho de la propagación, que ahora sugiere al mismo tiempo la multiplicación del libro y algo más inquietante: la propagación de la persona, la incidencia literal en el cuerpo del mundo. No es un acontecimiento exactamente *literario*. Algunos de los bellatines, como se llamaron a sí mismos (5), no han aparecido siquiera; otros se retiraron después del anuncio de la colección y otros más han invitado a los posibles interesados a acompañarlos en su vida diaria durante ciertos periodos (6); algunos han afirmado tener la autorización de Mario Bellatin y otros han negado todo contacto con él; uno mantiene un sitio interactivo en el que denuncia los “crímenes” del escritor por medio de videos cómicos; tres cambiaron legalmente su nombre a Mario Bellatin y, de éstos, uno dice estar arrepentido, otro afirmó ser Bellatin

reencarnado —pese a que el escritor sigue vivo— en una estación de radio virtual y la última, embarazada, declara que su hijo se llamará igualmente Mario Bellatin.

Todo esto, evidentemente, distrae de los cien libros en sí. Creados con gran esmero, encuadernados en diversos materiales e impresos con tipos rescatados de imprentas del siglo XX, los tomos de *Las jornadas de la mona* y el paciente repiten y amplían las variaciones de las clandestinas: uno es la transcripción exacta de la novela original, otro es un ensayo largo y delirante sobre Duchamp, otro más es un fragmento arbitrario de Balzac, otro un collage narrativo a la manera de la *Semana de bondad* de Max Ernst; otros son textos nuevos en los que se podría entrever la impronta del Bellatin actual (7). Aunque varios de ellos contienen, en insertos o manifiestos, informaciones que podrían referirse al proyecto entero, ninguno declara por qué se eligió precisamente *La jornada de la mona y el paciente* como centro de lo que ha sucedido después, cuándo comenzó el plan ni cuál es su fin último. En esto, el o los responsables se mantienen fieles a la búsqueda bellatiniana del gesto. Entre otras posibilidades futuras del proyecto, me parece que una muy probable, y muy atractiva, es que sus siguientes sucesos pasen por completo inadvertidos, a medida que la aparición de los libros vaya quedando en el pasado y los bellatines prosigan con sus vidas. La impronta de su presencia se desvanecerá poco a poco *en* el mundo, modificando la realidad siquiera mínimamente.

(1) La revista literaria editada por el propio Montagner, en idioma véneto, en la ciudad de Chipilo, Puebla. Como saben los lectores bellatinianos, en efecto sólo se publicó un número de la revista, aparecido a comienzos de 2017, pero fechado “Marzo 13-Julio 12, 2011”.

(2) De hecho, como apunta Montagner, de las ediciones de Barva y Tarija únicamente se conocen tres ejemplares, y uno solo de la de Santiago Tianguistenco, y no se habría impreso ninguno más, o bien el resto de los tirajes se habría destruido.

(3) De hecho, ésta fue la primera mención registrada de las ediciones de Sines, Humaitá y Fray Bentos. El mismo Bellatin no hablaba de la cuestión; como se sabe, sigue sin hablar de ella incluso ahora, cuando lleva décadas gozando de reconocimiento mundial.

(4) Por ejemplo, monas, pacientes, la frase “la jornada de la mona y el paciente” y breves imitaciones del argumento del libro original aparecen en novelas y cuentos de los últimos años de autores como Tryno Maldonado, Claudia Apablaza, Pamela Ruiz, Jaime Castro Núñez y otros.

(5) Al menos así lo hicieron los 52 que estuvieron presentes en la conferencia de prensa organizada por el Taller Mono y preservada en su sitio web (www.tallermono.biz), a la que no asistió “el verdadero” Mario Bellatin. La lista completa de sus nombres y unos pocos datos personales de cada uno aparece a la mitad del tomo 45 de las *Jornadas*; son hombres y mujeres de edades entre los 16 y los 72 años, provenientes de 12 países, sin antecedentes en la literatura o las artes.

(6) De éstos, que durante los primeros meses del proyecto fueron objeto de cierta atención mediática, ninguno se dedica a la literatura ni tiene animales de compañía y sólo un par se somete a terapia.

(7) En uno se describe un mundo aparentemente realista en el que todas las personas se llaman Yamamura Sadako y se declara la referencia a *Loop*, una oscura novela de ciencia ficción del japonés Suzuki Koji.

El baño de Mario Bellatin

Varios instantes sin fecha de caducidad

ARTURO VALDIVIA

Desde que realizara la exhibición en el congreso de dobles de escritores en el año del 2003 en París, Mario Bellatin se encontraba en deuda con la artista mexicana Frida Kahlo, porque la idea original pertenecía a la pintora que muchos años antes, en 1939, cuando terminaba de retocar su cuadro *Las dos Fridas*, dejó escrito en su diario su deseo de realizar un congreso de dobles de artistas, en este caso, con Agustín Lazo, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Frida Kahlo.

En esta exposición o especie de *performance* surrealista, Frida Kahlo intentaba desentrañar las relaciones entre el autor y su arte y denunciar algunas de los tópicos más extendidos de una cultura en la que se concedía un relieve excesivo a la presencia del artista —casi siempre colocándolo por encima de sus obras—, así como a las circunstancias sociales, políticas o existenciales en las que se hallaba involucrado, como se pudo comprobar en el hecho de que a la muestra de dobles que organizara en su casa de Coyoacán acudieran muchos estudiosos de las obras de aquellos pintores desde el extranjero, los cuales salían decepcionados y se sentían maltratados tras comprobar que el Diego Rivera o el David Alfaro Siqueiros que veían no era el auténtico.



Concurso de imitadoras de Frida Khalo
© Mario Bellatin

Gracias a la organización del congreso de dobles de artistas, Frida Kahlo constató la idea de que la manera de recibir la obra de arte en el siglo XX se encontraba centrada más en la figura y personalidad de quien la creara que en el contenido que ofrecía, lo que le empujó a realizar todo tipo de obras en las que continuamente aludía a sí misma como sus famosos autorretratos.

Pretendía, de esta forma, que los lectores se hartaran del autor, aborrecieran a Frida Kahlo y se centraran en sus lienzos, que era lo único que deseaba dar a conocer y, en cierto modo, no pertenecía a ella sino a otra Frida Kahlo distinta de la que conocemos.

A la pintora mexicana amante de Diego Rivera llamada Frida Kahlo, el escritor Mario Bellatin le rindió un merecido tributo en *Demerol. Sin fecha de caducidad* (2008), obra en la que extendía temáticamente el tema del doble literario al infinito.

En *Demerol. Sin fecha de caducidad* el pintor Mario Bellatin atribuía a la escritora Frida Kahlo una serie de cuadros —*Mujeres de sal, El jardín de la señora Murakami, Lápido o Salón de belleza*— que, en realidad, eran libros suyos y aludía a un escritor llamado Mario Bellatin que había escrito otros tantos libros —*Las dos Fridas, Los dolores, Mesa herida, Sandías de leyenda*— que eran, a su vez, lienzos de Kahlo.

Más tarde, la pintora mexicana sería retratada en un lienzo por Mario Bellatin como un hombre calvo sonriente cuyo brazo derecho es metálico y Mario Bellatin protagonizaría una narración de Kahlo en la que la pintora mexicana lo describía con cabello moreno, ojos alargados, cuello frágil, un vestido de color rojo tropical y un pie izquierdo de metal.

De esta forma, según Remedios Mercedes, ambos conseguían «que sus dos rostros se confundieran por una suerte de catártico ritual mágico según el cual se podía trascender el dolor» (1). Puesto que las creaciones artísticas de ambos eran, en esencia, terapéuticas, una especie de aspirinas sin fecha de caducidad gracias a las que aspiraban a anestesiarse la gran frustración que sentían por ser ambos unos “lisiados”.

En la obra *El baño de Frida Kahlo* la fotógrafa Graciela Iturbide presentaba varios retratos de cepillos de dientes, brazos ortopédicos, corsés, batas o medicamentos pertenecientes a Mario Bellatin que hacía pasar por objetos que habían sido propiedad de Frida Kahlo. Por este procedimiento intentaba demostrar que al artista nunca hay que buscarlo en ninguna parte sino en su ausencia, que es lo que permite que la obra pueda existir. En otras palabras, lo que retrataba Iturbide no eran las camisas y lentes de Mario Bellatin sino, en esencia, la muerte de su ego, sin el cual su obra artística no habría podido existir.

El día de la inauguración de la exposición, Frida Kahlo se presentó ante los doscientos concurrentes con un pie metálico, unas lentes, y dijo que ya estaba muerta, que su nombre era Mario Bellatin y que no veía diferencia alguna entre las artes y las diferentes religiones, como tampoco entre los insectos, pues todos los seres compartían la misma esencia y, por tanto, esto mismo debía suceder con sus manifestaciones culturales, simbólicas, religiosas.



Mario Bellatin dijo haber detectado, casi desde los orígenes de su oficio, una inquietud constante por pintar sin pintar, es decir, por resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias.

Frida Kahlo juró que nunca publicaría las fotografías en que Mario Bellatin y Graciela Iturbide se besaban porque su amor era un producto nacido del dolor. Más que una celebración, era un proceso, una representación, una negación de la vida, puesto que lo que ambos pretendían era resaltar las cicatrices del “otro”, ser testigo de su descomposición y lograr, de esta manera, la autosuficiencia.

Nunca verás mi dolor es el título de la última ranchera que le cantó Diego Rivera a Mario Bellatin antes de besarlo y despedirse de él para siempre.

Mario Bellatin organizó el congreso de dobles de escritores porque se había propuesto iniciar una nueva etapa en su escritura. En ella, no habría historias que contar, únicamente anécdotas protagonizadas por los dobles de todos los artistas que admirara o por los que se sintiera obsesionado en el momento presente. Pensaba que, de esta forma, conseguiría que los lectores se centrasen en leer y estudiar las obras de Frida Kahlo, Graciela Iturbide o Mario Bellatin, pues el objetivo que perseguía con sus nuevas narraciones era que el lector las rechazara, se sintiera escandalizado y herido en su orgullo y comenzara a leer las obras originales que habían construido los Frida Kahlo, Graciela Iturbide y Mario Bellatin reales.

En *El baño de Mario Bellatin* ningún lienzo de Frida Kahlo es retratado y, sin embargo, se diría que se encuentran todos presentes, desde *Efecto invernadero* hasta la *Biografía ilustrada de Mishima*.

Frida Kahlo quería ser canonizada, azotada y flagelada, pues solo a través del dolor encontraba su nexo de unión con Mario Bellatin, a quien adoraba ver sufrir.

Ninguno de los asistentes a la exposición de Frida Kahlo conocía a la fotógrafa Graciela Iturbide, que había interpretado el papel de Mario Bellatin en el congreso de dobles de escritores, pero la mayoría de ellos destacaron su gran parecido con el pintor, pues no solo recitaba los textos de Frida Kahlo acompañada de un perro en un atril sino que llevaba el pelo al cero, vestía como él y sus testículos no eran de plástico sino verdaderos.

Como es lógico, el congreso organizado por Mario Bellatin nunca existió. Tampoco la conferencia ofrecida en honor a Frida Kahlo. Graciela Iturbide, de la que se duda también su existencia, dijo que la figura de la artista debía encontrarse siempre más allá de cualquier artilugio, fuera de sus corsés, de sus batas, de sus piernas y de sus medicamentos sin fecha de caducidad, muda y ausente, como la silueta del perro que logró colocar sobre un altar.

(1) Mercedes, Remedio, *El arte del dolor*, Pozo, México Df, 2008, pág. 78.

Construcción sobre una construcción

VICENTE LUIS MORA

Hay libros que requieren ser reseñados según su propio sistema de escritura. Este modo de análisis es especialmente pertinente en el caso de *Los fantasmas del masajista* (1). Está compuesto de un modo muy similar al de la canción ‘Construcción’, de Chico Buarque, que además aparece citada en el libro y es parte sustancial de la trama. Creo que es importante conocer la canción, para entender el juego del libro:

Amó aquella vez como si fuese última / besó a su mujer como si fuese última / y a cada hijo suyo cual si fuese el único / y atravesó la calle con su paso tímido / subió a la construcción como si fuese máquina / alzó en el balcón cuatro paredes sólidas / ladrillo con ladrillo en un diseño mágico / sus ojos embotados de cemento y lágrimas / sentóse a descansar como si fuese sábado / comió su pan con queso cual si fuese un príncipe / bebió y sollozó como si fuese un naufrago / danzó y se rió como si oyese música / y tropezó en el cielo con su paso alcohólico / y flotó por el aire cual si fuese un pájaro / y terminó en el suelo como un bulto flácido / y agonizó en el medio del paseo público / murió a contramano entorpeciendo el tránsito // amó aquella vez como si fuese el último / besó a su mujer como si fuese única / y a cada hijo suyo cual si fuese el pródigo / y atravesó la calle con su paso alcohólico / subió a la construcción como si fuese sólida / alzó en el balcón cuatro paredes mágicas / ladrillo con ladrillo en un diseño lógico / sus ojos embotados de cemento y tránsito / sentóse a descansar como si fuese un príncipe / comió su pan con queso cual si fuese el máximo / bebió y sollozó como si fuese máquina / danzó y se rió como si fuese el próximo / y tropezó en el cielo cual si oyese música / y flotó por el aire cual si fuese sábado / y terminó en el suelo como un bulto tímido / agonizó en el medio del paseo naufrago / murió a contramano entorpeciendo el público (...)

De la misma forma que en ‘Construcción’ todo el material parece estar presente en la primera estrofa, aunque luego las ligeras variaciones van añadiéndole sentido, la novela toma cuatro elementos (el narrador, alguien muy parecido al propio Bellatin; su masajista João; la madre del masajista, declamadora profesional de canciones populares, entre ellas la de Chico Buarque; una lora regalo del hijo a la madre que también *repite* esquemas comunicativos dándole nuevas dimensiones al ser evocados en lugares diferentes a los supuestos) y va haciendo fugas sobre los mismos, introduciendo pequeñas variantes. En un momento dado leemos: «la que madre no terminaba de entender eran los juegos de sentido que la canción

proponía una vez que la historia era contada de manera lineal» (p. 23). Estos juegos dirigidos a la no linealidad convierten el texto, como ya expresara Espen Aarseth, en un laberinto dirigido a la polignificación y la apertura del sentido (2). El efecto hipnótico provocado lleva al lector dentro y más dentro de esta terrible historia de soledad, frustraciones, pasiones prohibidas y limitaciones físicas, como si se sumergiera en el maelström de Edgar Allan Poe y girase centrípetamente cada vez más cerca del abismo.



Esa sensación viene provocada por la estructura del libro de Bellatin, y por ello es conveniente recordarla, ya que hay libros que requieren ser reseñados según su propio sistema de escritura. Este modo de análisis es especialmente pertinente en el caso de *Los fantasmas del masajista*, puesto que los motivos ahondan, siguiendo un constante *ritornello*, en pos de su propia dimensión simbólica. Así, el tema de la caída desde un edificio en obras, presente ya en ‘Construcción’ de Buarque, es introducido como un elemento principal en la trama. Más allá de la puntual significación dramática, puede ser entendido también como una caída en la existencia —a lo que apuntan también las tres últimas estrofas de la canción brasileña—, en una vida huera de autenticidad. Lo real comparece como banal, y viceversa. A esta interpretación nos animan las fotos que cierran el libro, que repiten una vez más todos los hilos de la historia, mediante instantáneas realizadas por Bellatin (un procedimiento habitual en sus novelas, desde *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción* a *Perros héroes*), captando momentos cotidianos de una ciudad que parece São Paulo. Momentos banales que son *reutilizados, repescados, repetidos* en el libro dándoles una nueva dimensión con este nuevo uso, del mismo modo que las imágenes de Buarque cobran vida nueva mediante su repetición alterada en cada estrofa. La maestría de Bellatin, que siempre ha sido partidario de una narrativa minimal sustentada en variaciones obsesivas sobre temas duros pero fieramente humanos, alcanza aquí un hondo grado de perfección, lo que no

conviene olvidar en estas líneas, ya que hay libros que requieren ser reseñados según su propio sistema de escritura. Este modo de análisis es especialmente pertinente en el caso de *Los fantasmas del masajista*.

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

(2) E. Aarseth, Cibertext. *Perspectives on Ergodic Literature*; Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1997, pp. 3 ss.

Mario Bellatin: objetos de decoraciones florales

ABELARDO CONESA

Antes de emprender una nueva escritura me coloco en una situación que podría denominar como de alerta flotante. Trato de estar atento al rumor del texto, a las reglas que pueden derivarse de su esencia, lo dejo desarrollarse para que sea a partir de sus manifestaciones que surjan sus verdaderas posibilidades. Sin embargo, los resultados que surgen de estos momentos de tensión en los que me convierto en autor y lector al mismo tiempo, no me interesan. Lo que me fascina es la tensión en sí misma. Que nunca trato de resolver. Ni de comprender. Porque es profundizando en ella que entiendo que surge la escritura. Y que mis libros nacen. Aunque no sepa por qué.

Tiempo de gladiolos
Condición de las flores

A los veinte años, Mario Bellatin pagaba la consulta de su psicoanalista con los escritos en los que trabajaba. Este hecho que se explica por la escasez de dinero de Mario Bellatin en su juventud, sin embargo, como la escritura o sus libros, no es nada más que el registro de un gesto: una postura que abre y cierra determinadas compuertas en las que no importa todo aquello que sucede sino el saber que está ocurriendo algo. Y, sobre todo, comprender que ese “algo” que se está produciendo importa mucho menos que su causa y origen que, en definitiva, es la escritura.

Condición de las flores es una condensación de frases y máximas sobre lo que se supone que es la escritura en las que se habla de todo menos de literatura. Porque en el libro, la anécdota principal que se cuenta, cómo llegó a ser Mario Bellatin escritor, en realidad, no tiene demasiada importancia, carece de relieve y es pasajera. Porque *Condición de las flores* es un libro de palabras. Ellas son sus protagonistas. Pulidas, hermosas, sugerentes, sabrosas y vivas como algunas de las flores que aparecen en un texto fantasma que parece alejarse y separarse de todo aquello a lo que hace referencia: los procesos de escritura de Mario Bellatin o qué supone para él la condición de ser escritor y trabajar perpetuamente con palabras (flores) que está obligado a intentar hacer que perduren aunque esto suponga sustraerles gran parte de su frescura y olor.

En determinados momentos del trabajo fotográfico que nos presenta, Mario Bellatin lo expone claramente. El enemigo de sus textos que se postulan como fotos imaginarias, es la realidad (es decir: la cultura). O, de otra forma, la literatura. De la que *Condición de las flores* se encuentra lejos y cerca en cuanto

ronda su periferia y, por tanto, se aproxima a algunos de los condicionantes que la caracterizan con los que el libro no se siente cómodo del todo por más que debe transar, pactar con estos para conseguir llegar a “ser”.

Es por estas razones o más bien, sugerencias que en este libro importa más la decisión tomada de ser un escritor por Mario Bellatin en su infancia que todo aquello sobre lo que se escribe. Porque la decisión provoca ya en sí misma el resultado en un proceso que escapa a la voluntad del propio escritor cuyo destino no importa y es incierto en cuanto únicamente tiene sentido en la medida en que escriba y continúe escribiendo. Por lo que interesan tanto —y en ocasiones muchos más— las notas a pie de página que aparecen en el libro en las cuales se nos indican las diversas variantes y correcciones que se podrían hacer al texto original que ese mismo texto que, en tanto se encuentra fijado y no tiene posibilidad de ser modificado y continuar metamorfoseándose, pierde todo valor. Como si fuera una flor disecada o seca expuesta en un museo literario. O en la casa-museo de ese escritor que nunca habría deseado ser Mario Bellatin. Ni en la peor de sus pesadillas.

Es, por tanto, *Condición de las flores* un libro en movimiento que tiene terror a detenerse o decir algo en concreto en cuanto esto le supondría ser clasificado. Y no es esta en absoluto su función. Como tampoco la es la de ser analizado sino la de ser leído distraídamente. Como quien hojea una página de periódico que, de pronto, se le revela más importante de lo que creía y comienza a tomar un cariz y carácter sagrados que nadie, ni siquiera quien la escribió, hubiera esperado.

Pero *Condición de las flores* es también un libro-regalo de la psicoanalista de Mario Bellatin a los lectores del escritor mexicano. Lo que demuestra que, en ocasiones, las palabras pueden no ser dinero aunque el lector sí deba pagar para hacerse con estas atípicas flores que son, en realidad, la autobiografía imaginaria y nunca escrita de Mario Bellatin. O de

aquel que dice ser Mario Bellatin. Quien en la presentación de este libro en el Círculo de Bellas Artes de Madrid confesó no haber leído el resultado final de esta recopilación, así como tampoco recordar exactamente todos los textos de los que se compone. Y cuando le preguntaron el porqué de esta actitud de indiferencia hacia su obra y si no era la misma, en verdad, una mera pose estética, respondió ladrando, que es lo que en *Condición de las flores* confiesa que le pedía que hiciera su psicoanalista cuando no le traía ningún escrito nuevo ni, como era habitual, dinero. Porque para que la escritura se encuentre viva debe existir algún tipo de intercambio o transacción, un diálogo entre varias personas que están dispuestas a dar algo de sí mismas a cambio por disfrutar de las palabras; las cuales tienen, según estos parámetros, un poder mágico y simbólico casi absoluto capaz de acabar tanto con el psicoanalista como con el escritor —en definitiva, todo aquel que piense que puede acaparar para sí



todos los significados y sentidos de la obra de arte— si no es capaz de compartirlo.

Asimismo, *Condición de las flores* es, probablemente, un libro muy a pesar suyo y de quien lo escribe. «Como si el texto existiera por efecto de una búsqueda y la investigación científica, y (...) lo único que presenta(ra) como enigma al lector es una pregunta que no se escribe pero que en todos esos prolegómenos se interrogan (...) los personajes, héroes o perros: ¿Por qué existo?» indica Ariel Schettini con lucidez. Y es que como continúa sugiriendo el teórico argentino: «no hay literatura en Bellatin (...) sino objetos como juguetes con el poder siniestro de una cuerda infinita o instalaciones artísticas verbales que no necesitan de las claves clásicas de la literatura (personajes, enigma, intriga, situaciones, parámetros espacio/temporales), apenas las marcas del soporte».

Aunque también puede que, después y a pesar de todo, *Condición de las flores* sea un artefacto literario compuesto por Mario Bellatin en el que cuenta el impacto que causó en su hogar la primera narración que realizara a los diez años de edad. Aquella tarde en que su abuela lloró como nunca antes lo había hecho y sus padres lo miraron horrorizados pensando que su hijo se iba a dedicar a la literatura y ya no habría futuro ni esperanza para él.

Condición de las flores, en efecto, confirma que sus padres estaban en lo cierto, porque Mario Bellatin demuestra aquí ser un anti-escritor; un artista que no sabe ni de pasados ni de futuros y que vive instalado en el presente sin saber por qué ni para qué. Aunque, probablemente, debido a que intuye que sólo ahí, en el presente, es que las palabras son esa “otra cosa” que normalmente no alcanzamos a ver: sombras y émulos de rosas, lirios, petunias, azucenas; en definitiva, que son escombros, ruinas que se encuentran más allá del alcance de la vida y, por tanto, de la literatura, los críticos y sus habituales lectores: los verdaderos enemigos del arte actual.

Bellatin decapitado: Mishima mata la literatura

ARTURO MECA

En *Biografía ilustrada de Mishima* Mario Bellatin conseguía avanzar un paso más en lo que parecía ser el objetivo de su *etapa roja* —tal y como la definió Antonio Sastre—: acabar con la literatura. Para ello, se presentaba como un personaje decapitado de este libro dedicado al escritor japonés Yukio Mishima.

Cabeza y creación de palabras. Mario Bellatin había advertido, sobre todo en los últimos tiempos, que no podía haber una sin la otra. O, más bien, que no podía existir una sin la ausencia de la otra. Se había dado cuenta, además, de que de tener cabeza como todos los escritores, estaría muerto de la misma forma como muere el resto: de manera definitiva. Todo lo que había escrito antes, cuando estaba completo, lo veía ahora como una obra hasta cierto punto alegórica sin ninguna clase de asidero con la realidad. Y por ello, como es de conocimiento general, le pidió a su amigo más cercano, Morita, que le hiciera el harakiri, lo que éste cumplió de forma impecable siguiendo a rajatabla las instrucciones que el mismo Bellatin le impartió antes de tomar el cuartel donde ambos hallaron la muerte.

Morita era un amigo íntimo de Mario Bellatin, que fue la única persona que no dudó nunca de su talento y lo acompañó durante los más amargos tragos de su vida. Fue Morita quien se encargó de organizar su solemne ceremonia funeraria en la que su ataúd fue escoltado por doscientos perros de razas diferentes. Pues —al contrario que Hiroyasu Koga— Morita había sido amante de Mario Bellatin. Y pensaba que realizar estos dos actos con la responsabilidad debida le podría servir para unirse al escritor de *El jardín de la señora Murakami* en el conjunto del cielo akeico. Lugar al que, probablemente, llegó tras haber sido decapitado años después en un callejón oscuro de Tokio por un hombre enfermo de celos llamado Hiroyasu Koga. Quien afirmaba que solo a él le pertenecía el alma del viejo escritor e intentaba imponer su ley en los suburbios al comprobar que las puertas de los cenáculos literarios y las del lecho de su admirado escritor le estaban vedadas y no podría, por tanto, sublimar su dolor ni a través del amor ni de la creación artística.

Según se nos indica en el capítulo quinto de *El libro del poder*, los objetos poseen la capacidad de alterar el ánimo de las personas, por lo que es muy importante encontrarles un lugar adecuado en el hogar que habitamos. Esto lo ejemplifica muy bien el suicidio de Mario Bellatin, cuyo carácter se agrió tras colocar un ramo de anémonas en el cuarto de baño y se hizo más y más

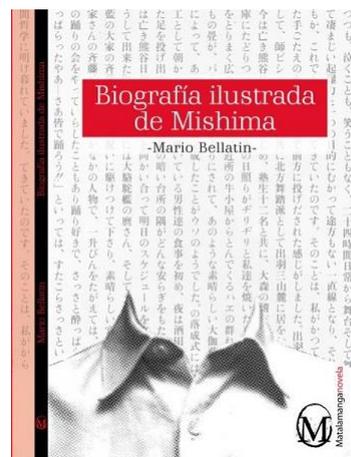
irascible tras tomar la decisión de guardar unos calcetines blancos de seda que le regaló Hiroyasu Koga en un cajón situado debajo de su cama en el que se encontraban guardados los collares y pulseras que solía vestir los domingos.

Como sabía Morita, los domingos eran días en que Mario Bellatin acostumbraba a pasear con sus perros por la plaza Kiwoata buscando compañía: alguien con quien danzar, capaz de escucharle recitar un poema y de entender que el amor es una batalla en la que cada gesto posee un valor específico para determinar quién de los contrincantes triunfará y cuál fracasará. Por ello, Morita no realizaba ninguna actividad durante esos días sino que se dedicaba a esperar la llegada de su enamorado con la mirada perdida. Además, —para satisfacer a Mario Bellatin—, Morita depilaba su cuerpo una vez al mes, trabajaba sus músculos en un gimnasio y acudía a las clases de canto dictadas por el maestro Irazu donde aprendió el arte de ladrar como un perro, cantar como un jilguero o croar como una rana, requisitos imprescindibles para atravesar la fase *imitativa* —también conocida como *confusa*— y alcanzar la *originaria* o primera en la que podría, al fin, familiarizarse con el lenguaje de los insectos y conocer qué es aquello que estos seres esconden tras sus aparentes silencios; tal y como ansiaba Mario Bellatin.

«¿Qué clase de espanto ha sido capaz de generar una escritura semejante?», cuentan que exclamó Mario Bellatin tras volver a leer su libro *La escuela del dolor humano de Sechuán* y otros como *Salón de belleza* o *Damas chinas* con los que ya no se sentía identificado. «¿Cómo?» gritaba enojado mientras Morita intentaba calmarlo masajeando su espalda.

En determinada oportunidad, el hijo de una tía de Mario Bellatin y el propio Bellatin coincidieron en una azotea. Sus casas eran contiguas. El hijo de la tía, su primo, limpiaba la jaula de un pequeño perico. En un descuido, el ave salió volando. Ver a ese perico revoloteando en el aire hizo que Mario Bellatin sintiera por fin en ese momento algo parecido a la felicidad.

La sensación que Mario Bellatin creyó experimentar admirando las plumas desprendidas del pájaro no había sido capaz de hallarla jamás escribiendo. Y por ello decidió cortarse la cabeza. Pues una vez que ésta cayera rodando por el tajo, se sentiría libre para construir cualquier tipo de creaciones. Superaría sus limitaciones. Y acabaría también con quienes deseaban controlar la literatura, como Hiroyasu Koga, un maestro de Universidad que advertía a Bellatin de que se estaba apartando del *camino*, que en su escritura ya no existía la luz y que, por ello, debía cesar de escribir. Para no seguir haciéndose daño a sí mismo y a la literatura, que fue lo que hizo Mario Bellatin cuando le pidió a Morita que le cortara la cabeza: terminar con la literatura tal y como hasta ahora había sido entendida gracias a la



construcción de un personaje, Yukio Mishima, que tampoco poseía cabeza y gracias a ello podía atreverse a contar todo aquello que deseara sin temor a ser criticado ni necesidad de ser reverenciado, como le sucediera en aquel congreso donde se homenajeaba su obra, en donde comenzó a preguntarse si después de muertos los escritores se encontraban ya preparados para entender los símbolos a partir de los cuales construyeron su trabajo. Y mientras esperaba una respuesta coherente, intentaba recuperar las horas de sueño perdidas por haber escrito tantos libros. Libros que ahora veía incoherentes e insulsos pues entendía que la literatura cuando “es” no ha de significar nada en sí mismo. Como su libro *Biografía ilustrada de Mishima*, un libro que reflejaba el vacío que en su cuerpo físico había dejado la pérdida de la cabeza. Y que por ello hablaba de la nada. De la nada en que se había convertido la literatura a principios del siglo XXI y la nada en que se habían convertido los libros de Bellatin, a los que apenas les bastaba el ornamento —el traje y el cuerpo sin cabeza— para construirse de alguna forma y en algún sentido ya únicamente conocidos por él mismo y su amante, Morita, que era de los pocos que se deleitaba con el libro y el único que podía palpar físicamente al escritor mexicano. Al cual prácticamente nadie, a lo largo de toda su vida, se había atrevido a tocar. Ya que, por lo general —principalmente las sombras que aparecían mientras trabajaba— le solían dar golpes leves, y solo muy de vez en cuando.

Cuentan que Mario Bellatin solía pasear con Morita del brazo izquierdo con un ejemplar de su libro *Biografía ilustrada de Mishima* en el lugar que hasta ahora había ocupado su cabeza. Y que, a su alrededor, se reunían un grupo de prosélitos que se sentían en la obligación de exigirle al escritor que permaneciera mudo y ausente, con la inmovilidad propia de un muerto que espera que se pronuncie la palabra amén. O volviera a incrustar su cabeza en el cuerpo. De ser así, prometían dar la impresión de encontrarse contentos y bailar en éxtasis, porque Mario Bellatin, en verdad, había renacido y podría acercarse al fin al sueño que aspiraba alcanzar, el silencio, sin necesidad de volver a escribir otro libro más.

En realidad, dijo Morita con paciencia a quienes se acercaron a tomar el té con él, no se trata tanto de que Mario Bellatin no tuviera nada que decir, razón por la que había decidido cortarse la cabeza, sino de que la *Biografía ilustrada de Mishima*, como otras obras más lejanas —*La escuela del dolor humano de Sechuán*— o cercanas —*Demerol. Sin fecha de caducidad*—, no podía ser entendida o al menos degustada en todas sus dimensiones leyéndola aisladamente del resto de su obra. Para comprender el libro en el que Mario Bellatin aparecía con la cabeza cortada diciendo que él, en realidad, era Yukio Mishima era necesario tener una perspectiva global de la obra pasada y futura de Mario Bellatin, de la que este libro era apenas un mero capítulo que no podía ser entendido sin mirar el conjunto.

Es por la dimensión global de la obra literaria de Bellatin por lo que Morita solicitaba templanza a los seguidores del escritor de *El mar de la*

fertilidad, quien amenazaba con volver a cortarse la cabeza si estos no le permitían equivocarse demostrando, por tanto, que su literatura era humana. Al menos, tanto como la decisión de hacerse el harakiri tomada por Yukio Mishima, quien, como Mario Bellatin, llegó a un momento en que prefería ser repudiado que admirado, lo cual era la parte más meditada de la estrategia que había diseñado para acabar con la literatura, el lector medio, la crítica y los medios, pues el objetivo al fin del camino era alcanzar la autosuficiencia, como podía comprobar Mario Bellatin cuando se miraba al espejo sin cabeza, puesto que había advertido, sobre todo en los últimos tiempos, que no podía haber creación sin cabeza, o, más bien, que no podía existir una sin la ausencia de la otra. Y se había dado cuenta, además, de que de tener cabeza como todos los escritores estaría muerto de la misma forma como muere el resto: de manera definitiva.

El lecho literario de Mario Bellatin

Disecación del vacío

FEDERICO ZAMORA

Como escritor, Mario Bellatin ha pasado de contar historias cotidianas en que sucedían “cosas” que eran narradas con un nivel de pulcritud y exactitud casi obsesivos, ya fuera con un ritmo lento o pausado u otro mucho más veloz, a escribir libros en que aparentemente no sucede nada. Y digo aparentemente porque es difícil afirmar que *Disecado* o *El pasante de notario Murasaki Shikibu* sean libros sostenidos por una leve anécdota. Al contrario, en el primero, Mario Bellatin reconoce a su propio yo sentado al borde de su cama —una imagen rutilante que conecta este texto con su última obra, *Biografía ilustrada de Mishima*, y ciertos frescos barrocos—



para, a continuación, hacer un recorrido por todo tipo de imágenes, sucesos y personajes delirantes como un filósofo ciego o un masajista travesti en lo que supone un nuevo recorrido por el universo literario que ha ido construyendo. Y en *El pasante de notario Murasaki Shikibu* vuelve a retomar el personaje de Margo Glantz —una de sus escritoras favoritas—, que ya apareciera en *Jacobo el mutante*, *Lápido* o *Lecciones para una liebre muerta* para transformarla en la escritora japonesa del siglo X Murasaki Shikibu, o un pasante de notario mientras, a su alrededor, aparece un monstruoso Golem.

De nuevo, por tanto, tenemos un retrato de esa sociedad esquizofrénica —reflejo de la contemporánea— capaz, en palabras de Bellatin, «de ser testigo de horrores extremos y, al mismo tiempo, estar en un estado de bienestar. Lo que impide que podamos enfrentar y ver, directamente, lo que está ocurriendo» tal y como sucede en los libros del escritor mexicano. Ante todo, porque en sus libros lo que se narra es una mera anécdota para distraer y esconder aquello *que no se dice*, que es lo verdaderamente importante y esencial del texto en cuanto se refiere a todo lo que *Mario Bellatin no desea que veamos*, pues de ser así sabríamos distinguir los mecanismos a través de los que construye una narración que además podríamos comprender en su totalidad.

Mario Bellatin es un creador obsesivo. Y por ello vuelve siempre a sus mismos personajes y temas o, al contrario, —otra cara distinta pero complementaria de su obsesión— intenta cambiar compulsivamente y a base de golpes de efecto los temas de los que se ocupa. Sin embargo, en los últimos libros que ha escrito no hay mucho que cambiar porque tampoco hay tema del

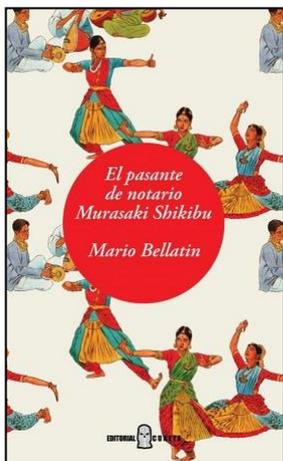
que hablar. El argumento es ya apenas la escritura. Y no importa tampoco demasiado quiénes sean los personajes principales de la historia. Por ejemplo, el protagonista de *Disecado* podría ser otro escritor y, en esencia, el libro no cambiaría mucho como si en vez de ser Margo Glantz quien se transformara en un pasante de notario en *El pasante de notario Murasaki Shikibu*, este acto fuera protagonizado por Frida Kahlo tampoco la narración lo haría en exceso. Motivos japoneses y leyendas judías hay cientos para relacionar con la vida de Kahlo como escritores con un mundo interior —más tarde volcado al papel— plagado de monstruos o personajes excéntricos.

En cualquier caso, lo interesante de ambos libros es que no dejan lugar a dudas respecto a una cuestión que, con el paso del tiempo, cada vez ha estado más clara respecto a la polémica y controvertida figura de Mario Bellatin: que allí donde él señala que escribe no hay que buscar su escritura sino que hay que hacerlo en donde no está, donde no aparece. Por ejemplo, no me extrañaría nada en absoluto que él mismo fuera quien redactara el resumen de sus propios libros que aparece en la contra-tapa de los libros. Estoy seguro que si no en todos —no creo que haya podido hacerlo en los de la editorial Anagrama— en algunos, lo ha conseguido hacer. Y aunque no fuera así, no me importa indicar que, en realidad, él es el autor. Porque el proceso de desacreditación del “hecho literario” iniciado por Bellatin —estoy aguardando el día en que lea unas declaraciones tuyas que sé que no tardarán mucho en llegar en las que indique que para él la literatura viva actual se encuentra en esas contraportadas— ha sido tan insistente que prácticamente no nos deja espacio sino para que consideremos otra opción.

En este sentido, ¿qué podemos decir de estos dos nuevos libros? Pienso que nada. Tal vez las mejores y más apropiadas palabras las haya indicado el mismo autor en la contra-tapa. Pero, en todo caso, cualquier calificativo o análisis que realicemos sobre ellos vienen ya puestos en cuestión y tienden a ser ridiculizados o, al menos, puestos en entredicho por la mecánica interna de ambos. Los personajes se mueven, aparentemente hablan, se relacionan o sueñan, e incluso se diría que podrían estar vivos, como el Yukio Mishima de la *Biografía ilustrada* o la Frida Kahlo de *Demerol*. También suceden diversos acontecimientos alrededor de ellos y aparecen figuras extravagantes que podrían formar parte de tantos otros libros de Bellatin. Pero tampoco dicen prácticamente nada ni realizan nada significativo o que nos haga sentir cierta empatía o sufrimiento por sus actos, sentimientos —si es que los tienen— y acciones, aunque aquello que hagan pueda poner en peligro a toda una ciudad o a otro de los personajes, porque, en esencia, todos ellos son meras anécdotas, esqueletos sin carne ni hueso que únicamente son palabras. Y esto con dificultad, pues sabemos que para leer lo que estamos leyendo, previamente —con alta probabilidad— el escritor mexicano ha realizado una labor de vaciamiento y corrección de lo escrito con anterioridad —la famosa desescritura— que, en el fondo, apunta a la construcción de una hoja en blanco, al vacío y al silencio que son los lugares imaginarios donde, según los

libros santos, se puede vivir una experiencia mística que los relatos de Bellatin, puesto que son incapaces de proporcionarla por sí mismos, tienen que conformarse con ridiculizar y cuestionar para poder invocar.

Llegados a este punto, se comprenderá que considere estos dos libros más que como dos edificios en construcción como dos meros apuntes o bosquejos que, si bien ofrecen algo más de sinsentido —dicho aquí



positivamente— y color a la obra en conjunto de Bellatin, en realidad, no aportan nada nuevo. Como tampoco suman o restan. Porque su carácter neutro es tan acusado que probablemente baste con considerarlos como renglones. Como si fueran unas cuantas páginas más que apostillan un libro ya de por sí hecho y bastante coherente —la obra de Bellatin— al que poco se puede añadir.

Mario Bellatin se parece cada vez más a un coleccionista de sellos enfermo. Porque ya no le importa tanto la calidad de los mismos sino la cantidad, medir las páginas y el trabajo exacto para construir otro libro más hasta llegar a 100 o 300. No importa, porque lo definitivo es acumular, engordar la literatura y luego hacerla desaparecer. En realidad, es esta la temática de sus dos últimos libros y de muchos otros. El miedo que el propio Bellatin siente —y, en este sentido, la narración *Disecado* no deja lugar a dudas— a desaparecer, el pavor que siente a que todo esa especie de performance en que ha convertido su vida y literatura se desmorone, no posea ningún valor y deba enfrentarse a la vida sin la escritura para defenderse.

En todo caso, estos libros no solo hablan de su terror a desaparecer sino también de su deseo de hacerlo. Y es desde esta perspectiva que su temática central —por decir algo— sería la siguiente: la lucha de Mario Bellatin por acabar con su ego para lo que conoce internamente que debe dejar de escribir y la resistencia a realizar este designio que lo haría, al fin, ser un hombre santo. Mucho más que un escritor, que es acaso lo que, en realidad, desea, pues sus libros ya no pueden ser leídos tradicionalmente. Más bien deben escucharse, desearse o sentirse sin que nos importe demasiado a que se refieren, si es que aluden a algo diferente que no sean los miedos y deseos de un Mario Bellatin que ya no sabe qué disfraz ponerse —el de Margo Glantz, auto-editor, enano, o payaso— para disolverse en el tiempo y olvidarse de sí mismo, olvidarse de ser un escritor raro y llegar a ser únicamente escritura, que es en el fondo aquello que nos está sugiriendo en sus dos últimos libros: que él ya solo quiere —y, por momentos, siente que únicamente puede— ser literatura pero que tiene miedo a que este designio se haga realidad, porque esto supondría acabar con su ego y con Mario Bellatin, como se puede comprobar en *Disecado* o en *El pasante de notario Murasaki Shikibu*, cuya escena central —aquella en la que el pasante de notario arroja todos los papeles que ha escrito a la papelera cuando escucha los pasos del secretario dirigiéndose

hacia donde se encuentra— no deja lugar a dudas sobre esta cuestión: el miedo que embarga a Mario Bellatin sobre la valía de sus escritos. Y es que — visto a ojos de un crítico— hemos visto pasar demasiados escritores por el primer foco de la actualidad como para pensar que éste o tal otro pueda sobrevivir. Tal vez Mario Bellatin lo haga. No lo sé, pero en la medida en que enfrente sus fantasmas en libros que son un reflejo de esa angustia que le contamina y asfixia por querer aferrarse a la actividad literaria sea como sea — y haciendo los libros que le plazca más por placer que por necesidad— demostrará ser algo más que un escritor imaginativo, corrosivo e inteligente: será un hombre lúcido.

ENTREVISTA

Mario Bellatin: complaciente y cruel

Entrevistador: Alejandro Hermosilla Sánchez

Entrevistar a Mario Bellatin no es, en absoluto, fácil. No sé cuántas de las personas que lean esta entrevista conocerán *Poeta ciego*, pero la experiencia que he vivido para poder realizarla se asemejaría, en algún caso, —siempre desde el punto de vista metafórico— a la sufrida por los discípulos del retorcido Maestro —el pedagogo Boris, el Hermano de las Gafas de Cristales Gruesos y, sobre todo, La extranjera Anna— en esa extraordinaria reflexión sobre los límites del lenguaje y la capacidad de manipulación que posee la literatura —no estoy de acuerdo en absoluto que el libro verse sobre sectas o al menos, no en su estructura profunda— que se nos ofrece en esta inclasificable narración.



El escritor mexicano tiende a complicar —lo cual es, por otra parte, lógico pues de no actuar así no sería quien es y traicionaría el personaje que con tanta paciencia y rigor ha construido— hasta tal punto cualquier asunto relacionado con su persona que cualquier mero trámite tiende a convertirse en un sinuoso y, en ocasiones, retorcido galimatías. En un principio, la entrevista se iba a realizar en Ciudad de México, donde fui a visitar su famosa Escuela de Escritura —en la que vi pintores, escultores e incluso *clowns*, pero ningún escritor—, aunque tras varios retrasos e inconvenientes, preferimos aplazarla para otro momento. Más tarde, se planteó que yo redactara tanto las preguntas como las respuestas de la misma y que él se dedicaría únicamente a supervisarlas, pues tenía amplia confianza en mí, además de que este método se adaptaba perfectamente a su personalidad y su forma de concebir muchos de los aspectos centrales de la existencia. Pero como estuvo varios meses sin contestar mis mails, finalmente no me atreví a realizarla temiendo su enojo.

Fue entonces que se me ocurrió hacerme pasar por un editor norteamericano —son públicas y notorias las ansias del escritor mexicano por conseguir éxito en el mercado literario anglosajón— interesado en publicar en USA algunos de sus libros más desconocidos y que al fin recibí respuesta suya. Rápidamente, descubrí mi identidad y le recordé —¿para qué amonestarle si probablemente hubiera disfrutado con ello?— que me había dado su palabra de realizar una entrevista que me aseguró que, esta vez sí, se efectuaría.

De esta forma, a mediados de este mes de enero, por fin, llevamos a cabo una ciber-entrevista. Mario Bellatin se conectó al *messenger* puntualmente, pero para mi sorpresa llevaba puesta una máscara de un luchador mexicano, Wagner, sobre su cabeza, lo que me hizo dudar si había decidido gastarme una nueva broma y era él quien estaba respondiendo mis preguntas. En todo caso, y dado el relieve de sus contestaciones —aunque, como se

comprobará, en el principio de la entrevista hubo algún malentendido que, afortunadamente, fue resuelto de manera satisfactoria— no quise indagar más en la tan complaciente como cruel personalidad del artista mexicano: un “ser” cuyo comportamiento y actitudes —por más que él afirme y asegure todo lo contrario— son seguramente mucho más literarias que sus propios libros.

—EL COLOQUIO DE LOS PERROS: ¿Hasta qué punto crees realmente que estás renovando la literatura? ¿Piensas que estás aportando algo que hasta ahora no se había hecho? ¿En qué consistiría esto?

—MARIO BELLATIN: Es difícil de decir. Hay días que pienso que mis libros deberían ser vendidos en el apartado de autoayuda, puesto que, según la persona y el estado de ánimo en que sean leídos, estoy convencido de que pueden provocarle al lector cierta reacción de tensión y de incompreensión que ignoro qué consecuencias puede tener, pero apostaría que le hará vivir la vida con más intensidad.

—ECP: Esa sí es una característica de tus libros: la intensidad. Sobre todo por el trabajo de depuración del lenguaje.

—MB: ¿Piensas esto de verdad?

—ECP: Sin duda. Creo, además, que esto es lo que les da un tono, por así decirlo, neutral.

—MB: Tal vez sea así. Yo, en realidad, no sé bien qué es aquello sobre lo que escribo. Y no quiero planteármelo. Pienso que hacerlo sería un gran error, como estructurar o pensar en un argumento o un ritmo a priori para un libro.



¿Has visto alguna vez un baile sufi? © Mario Bellatin

—ECP: Sin embargo, todas tus narraciones parecen muy pensadas hasta la extenuación.

—MB: No lo creo. Yo simplemente me dejo llevar. ¿Has visto alguna vez un baile sufí?

—ECP: He llegado a ensayarlo.

—MB: Entonces sabrás que se trata de adquirir una técnica para luego fluir con ella y a través de ella.

—ECP: Sí, pero en el baile hay un componente directo que no tiene la literatura. Para provocar esta sensación, es necesario trabajar, pulir el lenguaje con el fin de conseguir el efecto que se quiera provocar.

—MB: Sí. Pero si te fijas, el escritor pule y trabaja para conseguir el mismo efecto que el bailarín sufí —que también ha realizado todo tipo de ensayos— cuando danza en directo: la instantaneidad. En cualquier caso, te diría que para mí la literatura no ha sido nunca tan importante como para pararme a pensar demasiado respecto a aquello que indicas.

—ECP: Estoy de acuerdo. Pero hay que tener en cuenta que, si bien las palabras del libro ya se encuentran fijas cuando se las lee, no así las piernas del danzador que se moverán constantemente mientras realiza la interpretación. Por otro lado, me sorprende lo que indicas sobre la literatura porque has dedicado tu vida a esta actividad.

—MB: Si tú lo dices. Realmente, no he dedicado más horas de mi vida a escribir que a meditar, pasear a mis perros o a observar moverse los peces en mi acuario. Siento una sensación de paz indescriptible cuando lo hago. La mayoría de los argumentos de mis libros han nacido allí. *Salón de belleza*, en concreto, tras darles de comer a mis peces. Me hallaba en un alterado estado de excitación observando cómo devoraban todo aquello que les arrojaba y, por momentos, parecían estar a punto de comenzar a pelearse. Para conseguir tranquilizarme, me decidí a realizar mis habituales ejercicios y movimientos de karate frente al espejo que tengo en mi salón de entrenamiento. Me encontraba en un estado de excitación y concentración absoluto cuando, de repente, sonó el teléfono. Era un profesor de una universidad mexicana que deseaba invitarme a dar una charla a sus alumnos. En ese momento, me sentí invadido en mi intimidad y reaccioné indicándole que se había equivocado, que en realidad había llamado a un salón de belleza y que si requería mis

servicios sexuales para hoy —me hice pasar por un peluquero homosexual— había de saber que no podría ofertárselos pues me encontraba muy ocupado.

—ECP: **Increíble.**

—MB: Sí, pero lo mejor fue que el profesor siguió hablando como si no hubiera escuchado nada y consiguió que aceptara dar esa charla en Tijuana.

—ECP: **¿Cómo pudo ser eso?**

—MB: Porque le prometí que si me pagaba el dinero suficiente para ir a su universidad sería el primero a quien atendería en mi lista de clientes.

—ECP: **Je.**

—MB: En realidad, aunque esta última anécdota no sea real, me parece muy adecuada para dar a entender las muchas relaciones e imbricaciones que hay realmente entre la prostitución y lo literario.

—ECP: **Siempre ha sido así, ¿no?**

—MB: Pero últimamente mucho más.

—ECP: **De esto tratan también tus libros. De todas formas, esto me plantea una pregunta. ¿Dónde te sitúas tú y tu literatura en el posible debate que se podría abrir a partir de tu afirmación?**

—MB: En todos los sitios y ninguno al mismo tiempo. Así le dijo el profeta Zacarías a Zorababel cuando éste le preguntó por el lugar en el que podría encontrar al Dios Jehová.



En todos los sitios y ninguno al mismo tiempo © Mario Bellatin

—ECP: Pero eso —me refiero a mi pregunta en concreto— es como decir nada.

—MB: Pero es que nada se puede indicar sobre un mundo que ya lo dice todo por mí. Diga lo que diga, exprese lo que exprese, soy culpable. Porque tampoco importa que seamos inocentes. Importa el dinero. Más que el libro. Y yo quiero y lo necesito. Pero aún más crear buenos libros, aunque una vez terminados no tengan demasiada importancia para mí y no ocupe más tiempo en ellos que el que dedico a decorar con un color u otro las paredes de mi cuarto.

—ECP: Y a todo esto, volviendo al principio de la charla, ¿por qué y para quién escribes? ¿Qué es para ti la escritura? ¿Qué es, verdaderamente, lo que piensas que estás renovando?

—MB: Si te soy sincero, no tengo respuesta a ninguna de tus preguntas. Jamás me he planteado cuestión alguna sobre estos temas. Probablemente, porque no considero a la literatura —como lo han hecho tantos otros— como una actividad demasiado importante. Renovarla debería ser como renovar el vestuario, ¿no? En esencia, la persona seguiría siendo la misma. No importa el vestido. Supongo que para renovar la literatura —aunque te vuelvo a repetir que no sé qué quieres indicar con esto— haría falta cambiar el abecedario, que en vez de 24 letras, hubiera 30. O tal vez ni esto sería suficiente. Yo lo único que he intentado es construir personajes que no sientan, con los que no pueda identificarse el lector. Pero, ¿renovar la literatura? No sé bien a qué te refieres.

—ECP: Sin embargo, tus libros y charlas están llenos de referencias a esto.

—MB: ¿Es eso cierto? Pienso que no. ¿En cuál de ellos hago alusión a esto?

—ECP: Por ejemplo, en cierto modo, en *Underwood Portátil. Modelo 1912*.

—MB: Pero ese libro no lo escribí yo.

—ECP: Entonces, ¿quién?

—MB: Lo ignoro. Tal vez tú puedas indicármelo.

—ECP: Sí. Se encuentra escrito por Mario Bellatin.

—MB: Ah.

—ECP: Y creo que tú eres Mario Bellatin. O tal vez no porque no puedo verte la cara a causa de la máscara.

—MB: Supongo, en realidad, que todo es una cuestión de imaginación. Tú imaginas que yo soy Mario Bellatin y yo debo responder como tú imaginas que debería hacerlo. O como se supone que debería hacerlo un escritor. En ese sentido, puedo estar de acuerdo en que tal vez yo sea Mario Bellatin, pero para ello tienes que imaginar que lo soy, no creer que lo soy, lo que tal vez te explique mejor mi punto de vista sobre la literatura o, como dicen algunos críticos pedantes, “lo literario”. Debe haber alguien que imagine qué es la literatura, alguien que nos convenza a todos que algo es literatura y que, de tal o cual forma, puede ser renovada, pero, en esencia, si Mario Bellatin no sabe ni desea conocer —puesto esto sería contraproducente ya que limitaría su capacidad creativa— qué es la literatura, ¿cómo la va a renovar? En cualquier caso, la considero una ciencia y una diversión. También un arte y un entretenimiento. Un deporte y un mero pasatiempo. La imagino y la concibo de muchas maneras. ¿Cómo voy a renovarla? La puede renovar quien considere que la literatura se puede definir. Un profesor puede renovarla. Algún escritor que cifra reglas de cómo se ha de escribir, puede renovarla. ¿Pero alguien que se considera un creador puede cifrar sus esperanzas o anhelos en renovar algo que no se sabe hacia dónde va ni hacia dónde se dirige? [...] Si Mario Bellatin ocupa tanto tiempo de su vida en la literatura es porque no sabe qué es y no desea saberlo, pues se siente fascinado cuando se pierde en sus confines como cuando cocina, repasa su colección de sellos americanos o contempla un amanecer; actividades que, por cierto, muchos de los escritores “puros” despreciarían al ver citadas al lado de esa palabra y arte impoluto, mágico y sagrado que es para ellos, la literatura.

—ECP: En realidad, supongo que todo este problema es producto de una visión romántica de la literatura y de cómo espera recibir el público el libro aquello que lee, cuáles son sus expectativas.

—MB: Sí, todos creen que son el escritor que aparentan ser, que son el libro o la persona que muestran a los demás en su vida social. Pero yo no puedo serlo.

—ECP: Que es el gran tema de tu literatura.

—MB: Como te dije, yo no escribo libros, porque de hacerlo sería Mario Bellatin y todos sabrían lo que podrían esperar de mí. Por ejemplo, todos creerían que soy imprevisible, porque lo imaginan así, porque lo desean, no porque yo lo sea. ¿Qué voy a saber yo de quién soy o de mis libros? Mis libros solo le sirven a una parte de mí, no a una totalidad. Y esto no ha de invalidarlos, como pensarían tantos escritores románticos o modernos y

postmodernos todavía influenciados por esta visión y perspectiva artística que unos cuantos hombres han considerado una verdad en mayúsculas. Se escribe un libro como quien realiza una mesa, y nadie puede inmiscuirse en el placer o en los porqués o para qué Mario Bellatin realiza esto. Lees sus textos o no, pero no los evalúas o comparas con aquello que tú eres, sabes o esperas porque entonces estás intentando —es lo habitual, por otra parte— que ellos



respondan o sean aquello que tú deseas o imaginas que deberían ser, que no es necesario ni tan siquiera que sea auténtico y verdadero, pues estas nociones, en términos literarios no tendrían que usarse, ya que, en este campo, son similares a lo falso y ficticio [...] De todas formas, soy consciente de que lo que yo piense no tiene mucha importancia. Demasiados

hombres a lo largo del tiempo —entre los que hay demasiados críticos que en su día fueron muy destructivos con auténticas obras maestras de la literatura— han considerado que lo que decían era demasiado importante o tenía su trascendencia. Incluso han llegado a cobrar por ello. O han creado una escuela que con el tiempo, lógicamente, ha desaparecido. Si bien la intención de Mario Bellatin no es acabar con este estado de cosas —aunque le gustaría— porque si no, se vería obligado a pedir limosna, lo cierto es que se sentiría bien si se considerase que todos sus libros y pensamientos son leves, no tienen más interés que el goce o disfrute y no tienen atisbos de trascendencia.

—ECP: Desde luego, la trascendencia es un tópico contra el que lucha tu literatura.

—MB: Mario Bellatin siempre dijo que había que gozar en el presente, que había que disfrutar se fuera o no trascendente, y que no hacía libros para ser recordados o estudiados en la universidad, pues su mayor deseo es que pudieran ser disfrutados.

—ECP: Razón por la que, pienso, muchos contemporáneos no entienden tu obra.

—MB: Pero esto no es problema de Mario Bellatin.

—ECP: Pero sí te concierne.

—MB: En realidad, a Mario Bellatin no le conciernen demasiados asuntos relacionados con sus libros. Nunca se ha entristecido o enfadado por una crítica ni tampoco ha disfrutado cuando lo han alabado porque Mario Bellatin no se considera el autor de sus libros. Los ha escrito, pero no ha dejado su

“ser”, como los escritores románticos consideraban, en ellos, por lo que tampoco tiene una opinión formada sobre estos. Son sus criaturas, pero hasta cierto punto. Como pueden serlo, por ejemplo, los hamsters y peces que hay en su casa. O las películas de otros directores. No le importa tanto haberlos escrito como que existan. Y en el mundo romántico del que todavía no hemos salido importa tanto quién lo escribió y el que llegara a escribirlo como lo escrito. Pero Mario Bellatin no piensa así, porque él no se identifica con su personalidad, dado que considera que no tiene ninguna, que es lo mismo que indicar que las tiene todas. Porque, en realidad, es un bailarín sufí que se encuentra en un lugar y en otro al mismo tiempo y no cesa de desplazarse y moverse sin que esto implique aceleración o signifique que sea imposible el reposo o la pausa en la actividad a la que se dedica, lo que, al fin y al cabo, es una demostración de que podemos serlo todo y nada al mismo tiempo, que es lo que Bellatin desea conseguir más allá de las habituales palabras altisonantes de aquellos quienes dictan las normas en literatura: llegar a escribir sin escribir.

—ECP: En todo caso, tú también has creado una Escuela de Escritura, ¿no es cierto?

—MB: Pero en ella se tiene prohibido enseñar escribir. Los alumnos aprenden a barajar cartas, bailar ballet o dibujar, pero nunca a escribir.

—ECP: ¿Por qué?

—MB: Pienso que Mario Bellatin desea que la mente del estudiante se abra, conecte con todos sus chakras y puntos sensibles y emotivos para, ante todo, disfrutar creando. Ser capaz de afrontar nuevas e imprevistas situaciones que tal vez, años más tarde, y cuando se esté fuera de la escuela, provocarán que el futuro escritor opte por tomar decisiones arriesgadas e inéditas o al menos se plantee la posibilidad de efectuarlas. En cualquier caso, estoy convencido de que será una persona más creativa y, probablemente, más preparada para tomar riesgos por sí mismo sin depender de la opinión de los demás.

—ECP: Se ha llegado a escuchar de todo sobre esta Escuela. Por ejemplo, que en una ocasión montaste un ring de boxeo y obligaste a todos tus alumnos a luchar entre ellos para así aprender lo que sería un combate y poder describirlo desde todos los puntos de vista en un libro. O que durante una semana tuviste a varios de tus alumnos barriendo y fregando las paredes de la residencia para mitigar algunos defectos palpables en su concepción de la vida que, probablemente, le perjudicarían en su futura carrera literaria.

—MB: No he oído hablar que Mario Bellatin hiciera nada de esto en ella, pero podría ser cierto. De Mario Bellatin se ha dicho de todo. Seguramente porque

todos se imaginan quién es sin distinguir, como dije anteriormente, entre aquello que desearían que fuera y lo que es. Pero esto no le concierne a Mario Bellatin, cuya única misión en la Escuela es romper el velo que impide a tantos jóvenes acceder a la revelación de la experiencia artística y de la realidad y vivir una auténtica catarsis. Por ello, Mario Bellatin organiza temazcalis en el patio de la residencia y organiza partidos de voleibol, para que el aprendiz de escritor sienta que forma parte de una comunidad a la que debe hacer, o bien pervivir o bien destruir, transmitiéndole algo —el libro— que tiene esa potencialidad en su interior. Mario Bellatin ayuda a la construcción de ciudadanos y artistas libres. No de autómatas. Ni seres frustrados. Como tantas otras escuelas —incluida aquella peruana— a la que fuera el escritor mexicano de chico.

O mexicano Mario Bellatin foi sem dúvida a presença mais interessante do evento. Vitima da talidomida, nasceu sem o braco direito e usa em lugar dele diversas próteses bizarras. No dia de sua mesa, ele usava um imenso dildo de metal como "mão" direita, vejam bem que cara de pau (ou mão de pau, vá lá)... Frontalmente contra a figura do autor, falou que o que importa é a obra, e não a pessoa que a escreve. Se bem que não perdeu a oportunidade de viajar ao Brasil e beber umas caipirinhas, o espertinho.



—ECP: **Pasando a otro tema, pienso que, visto lo que propones, si es que he entendido aquello que indicabas, no te complacerá demasiado hablar de ninguno de tus libros en particular o los de otros escritores.**

—MB: Depende. Mario Bellatin piensa que hacer un recuento de sus libros según el sistema tradicional no aporta nada ni a los libros ni a él ni, en el fondo, al lector. Acaso únicamente información. Otro asunto son las sensaciones que nos transmiten. Hace un tiempo, cuando escribió *Flores*, se encontraba en un estado melancólico del que pensaba que nunca jamás saldría. Rememorar esos momentos le parece que nos dice tanto o más de *Flores* que el libro en sí mismo, cuyo significado ignora y, en definitiva, no importa. Porque lo que a él le interesa de su literatura son más los estados de ánimo que transmite, los lugares insólitos a los que te permite llegar que su contenido o finalidad. No hablemos ya de su significado, que únicamente importa en cuanto puede provocar o transmitir un sentimiento —generalmente de desesperanza o frialdad, pero no importa del tipo que sea— u otro. Y en cuanto a los demás escritores, les sucede algo parecido. Es capaz de citar líneas de memoria de ciertos libros de Robert Walser o Mihail Bulgakov, pero olvidar su argumento. Le importan algunos capítulos de muchos libros, así como investigar en las motivaciones que conducen a un personaje a decidirse a realizar una u otra acción, pero le da mucha pereza investigar otros asuntos relacionados con ellos, como el tipo de narrador, desde qué lugar nos son contados o incluso qué es lo que cuentan. Le interesa, en definitiva, la sensación que puede extraer de su lectura.

—ECP: **¿No crees que hay algo borgeano en tu idea de la literatura?**

—MB: Es probable. Aunque Mario Bellatin desea aclarar que para él todos los libros no son el mismo libro. Porque a Mario Bellatin le importan —repito— las sensaciones que le provocan. Algunos le ponen rabioso, otros le transmiten frustración. Esto es lo que le interesa de estos libros. Que pueden provocar un estado de ánimo diferente en él, de la misma forma que saborear uno u otro alimento le evocará diversas sensaciones que no tienen por qué ser siempre similares. Mientras escribía *Jacobo el mutante* pasó una crisis de ansiedad de altas consideraciones. Necesitaba estar solo, refugiarse en el silencio. Y, sin embargo, cuando lo estaba terminando, comenzó a ir de fiesta en fiesta, estallando en carcajadas y bailando sin cesar. Por ello, Mario Bellatin piensa que para comprender este libro en su dimensión total hay que encontrarse en un estado somático un tanto engañoso y ambiguo. Porque es solo así que se puede disfrutar, pues —repito— para Mario Bellatin los libros no tienen significado sino que son máquinas capaces de producir unas sensaciones u otras [...] Todo libro —como conocen los sufíes— tiene múltiples sentidos y significados. Cualquiera de ellos, en ocasiones, puede ser válido y en otras, únicamente uno de todos los posibles. Pero las lecturas de un libro pueden y han de ser tan amplias que basar o, más bien, constreñir su sentido a un único significado, no tiene razón de ser. Más interesante sería hacerlo teniendo en cuenta las sensaciones que nos produce que multiplican aún más sus significados y le dan un carácter personal al relato, cuyo sentido depende más del lector y de las circunstancias que esté atravesando que de sí mismo. De todas formas, Mario Bellatin no tiene reglas ni las ofrece para acercarse a los libros. Tal vez mañana no piense como lo está haciendo ahora mismo. Lo que es seguro es que ahora mismo no puede evitar acordarse de la sensación de debilidad y desasosiego que sentía cuando escribía *Perros héroes* o de la carta suicida que le escribió una anciana recluida en un asilo tras haber leído *El jardín de la señora Murakami*.

—ECP: **Por cierto, hablando de *El jardín de la señora Murakami*, ¿qué hay de tu relación con Japón o la literatura y arte japoneses?**

—MB: Es nula. No existe. En muy escasas ocasiones he podido terminar de leer un libro creado por un autor japonés. Sin embargo, hay algo que me interesa de todos aquellos que he comenzado a leer antes de abandonarlos: el sentimiento de angustia y agobio que me provocaban. Esto me animó a intentar imitarlos. Me parecía una prueba de resistencia así como un motivo sumamente interesante construir un libro para provocar en el lector esa indescriptible sensación de vacío que me transmitían muchos de los libros japoneses que leía. Y he de confesar que me divertí bastante creándolos, lo que me sorprendió. Y me hizo redescubrir la literatura japonesa, de la que

quise formar parte de una u otra manera, por lo que *El jardín de la señora Murakami* no se publicó con mi nombre en Japón, sino con un pseudónimo nipón. Además, empecé a vestir con atuendos propios de este país y a sentir una atracción morbosa por las sheikas que luego protagonizarían varios libros míos —ya lo sabes— como *El gran vidrio* y *Vigilia Yazuka*.

—ECP: Vaya, compruebo que vuelves a hablar de ti mismo en primera persona.

—MB: Porque ha habido un instante en que creías que yo era quien imaginabas que era.

—ECP: ¿Y quién imaginas tú que eres?

—MB: A veces, siento que soy un escritor, pero la mayoría de las veces Mario Bellatin se siente como un personaje de un libro todavía por escribir, un libro que podría llamarse *La risa oscura*, en el que el escritor mexicano terminara sus días dirigiendo un monasterio situado alrededor de un frondoso bosque de abedules en el sur de Japón.

—ECP: ¿Por algún motivo en concreto?

—MB: Porque esto le hace feliz. Como escribir. O, en ocasiones, fregar los platos o pasear. Y mirar el techo tumbado en mi hamaca mientras acaricio a un loro que me traje de Jamaica. El problema es cuando la escritura se hace un trabajo. Ese es el problema. El estado burgués. Y no tanto el odio y la violencia. Por ejemplo, siento envidia de Franz Kafka cuando confesaba que para él escribir era un tortura, porque esto significa que toda su persona estaba implicada en esta acción y que aunque deseaba dejar de realizarla no tenía más remedio —casi por imperativo divino— que agacharse frente a los folios y pasar el lápiz por encima una y otra vez. Para Franz Kafka, escribir era una tortura, y esto es admirable, porque no había hecho de este ejercicio un trabajo, no se había aburguesado, que es lo que me preocupa realmente. Por eso pienso que escribí *El jardín de la señora Murakami*, para no aburguesarme. Porque sufrir y angustiarme son sensaciones que me indican que estoy vivo o que Mario Bellatin no es uno de los muchos robots que aparecen en sus libros. Me preocupa la pereza y la abulia —aunque estas al menos son soportables— más que el odio, la fricción o la lucha, que son motivaciones —sí, puede que tortuosas— para continuar escribiendo pese a quien pese. A veces incluso a pesar del mismo Mario Bellatin, quien, cuanto más odia narrar, más atrapado y fascinado se siente por los atributos de una actividad que podría condenarlo al infierno.



—ECP: ¿Eres consciente de lo que provocas en tu interlocutor o en el lector?

—MB: Hasta cierto punto. Mario Bellatin es un invento creado por un mundo literario ávido de sorpresas, estéril y que tiene como único condimento el vacío. Es por ello que tiene muy en cuenta al lector y al público. Porque en un mundo tan gris, es necesario que haya alguien que lo golpee, lo provoque y le irrite para hacerlo sentir vivo o plantearse determinadas cuestiones que no pasan tanto por lo intelectual —ya lo ha dicho— como por lo sensorial. Mario Bellatin es como esos poetas románticos que morían por salvar la poesía y los libros míticos, mágicos de las culturas legendarias. O una especie de Ali-Babá cuyo cometido fuera cortar uno de los dedos a Scheerezade cada vez que ésta le contara una historia que no fuera de su agrado al sultán de Arabia. Pero también puede ser Mario Bellatin un entrenador de fútbol como Cicerón capaz de hacer discursos de mucho relieve. O un hombre que se siente acobardado si le falta uno solo de sus perros o cuando en una conferencia escucha que los asistentes allí presentes rasgan un folio en el que puede haber grabada una frase de uno de sus muchos libros [...] En cualquier caso, he de dejar claro que Mario Bellatin no es un actor, pues siente en lo más profundo de su ser que tiene una misión en la vida, escribir, y debe cumplirla, y por ello está dispuesto a dar la vida o a pasar —como ha hecho en tantas ocasiones— más de veinticuatro horas al día escribiendo para después dormir y bostezar, que es lo que, en el fondo, desea que hagan todos sus lectores cuando se enfrenten a sus libros, bostezar de aburrimiento, pues considero que esto es sinónimo de inteligencia, ya que ni siquiera Mario Bellatin sabe a qué se refieren unos libros como los suyos que pueden causar tanto sopor como sorpresa y dolor y conseguir que, durante unos instantes, podamos pasear sin resignación.

—ECP: Dicho esto, poco te puedo decir. ¿Qué tienes que indicar a aquellos que te consideran un farsante?

—MB: Que tienen razón.

—ECP: ¿Por qué?

—MB: Eso no se puede explicar. Se siente o no se siente.

—ECP: ¿Y cuáles son tus sentimientos a este respecto?

—MB: Muy nobles, porque Mario Bellatin respeta todas las opiniones, lo que también le permite decir su opinión allí donde lo considere, aunque moleste, pues uno de mis objetivos es vivir sin resignación.

—ECP: **¿Sabes que me recuerdas mucho a un músico, Javier Corcobado, que respeto y admiro y tiene una gran cantidad de fans en México? Tal vez te gustara escucharlo. Recuerdo los primeros versos de una canción que no comprendo bien por qué me recordaron a ti: «No te puedo entender, amor, / porque llegas a mi vida para quedarte». ¿Cuál es tu relación con el amor, por cierto?**

—MB: A Mario Bellatin no le interesa el amor. Se sintió tan decepcionado tras su última relación con una poeta checa que no desea que le mencionen este tema. En realidad, me extraña la gente que cree en el amor. Yo quiero creer, pero no puedo. Si acaso, la única manifestación que he encontrado a través de la que demostrar que tengo fe en el amor es la literatura. Lo que sí le gusta a Mario Bellatin es experimentar con todo aquello que puede provocar amor o a lo que la mayoría de las personas llaman amor. Tal vez por sus desengaños, le gusta mirar al amor de reojo, indirectamente, como si él no se sintiera implicado en el juego que comprometerse con otra persona implica. De una u otra forma, esto queda bien reflejado en mis libros. Mis últimas relaciones fueron tortuosas y tal vez por miedo a volver a revivir los sentimientos que le causaron decidió que lo mejor era prácticamente censurar este tema en sus libros. Sí. Hay muchos personajes de los libros de Bellatin que tienen relaciones sexuales, pero en la mayoría de los casos es pagando o en base a una relación contractual no explícita que no implica compromiso entre las personas que participan de ella.



—ECP: **Te preguntaba esto en realidad porque tengo entendido que hace no mucho organizaste una especie de exorcismo o performance pública durante una tarde en el parque Chapultepec y debido a que únicamente se pudo visualizar ese día apenas hay información sobre ella. Y se dice de todo. ¿Me podrías indicar en qué consistió?**

—MB: Tras su último fracaso amoroso, Mario Bellatin juró no entregarse a ninguna mujer y dedicarse por entero a sus pasiones: la cocina, el automovilismo, la meditación, las artes marciales y la literatura. La performance consistía en el juramento público que realizaba Mario Bellatin de estar cinco años sin tener relaciones con nadie. Una bruja veracruzana le había dicho que si conseguía este logro, encontraría a la mujer de su vida pero debido a su dificultad, el escritor pensó que lo mejor que podía hacer era un juramento público que entregó fotocopiado a todos los presentes y firmó con su propia sangre. Luego varios brujos danzaron en torno a un Mario que parecía estar sumergido en un trance del que nunca despertaría [...] Fue emocionante escucharlo leer con lágrimas en los ojos aquellas palabras en las que afirmaba y aseguraba que no mancillaría su honor y se comprometía a

mantenerse casto durante los próximos cinco años. Cuando se subió a su antigua motocicleta Harley Davidson escoltado por los muchachos con los que solía viajar por todo México y partió, muchas de las personas que habían estado presentes en el acto, derramaron muchas lágrimas. Alguna mujer —en concreto, una anciana que había salido de un asilo únicamente para contemplar este acto— lloraba en carne viva y clamaba a gritos por la salvación del alma de Mario Bellatin. Luego le escribió una carta en que le comunicaba que se suicidaría si no lo volvía a ver y que ella también se mantendría durante cinco años casta esperando a unirse con el escritor a quien, en ocasiones, denominaba mi delicioso lapán y, en otras, mi príncipe mágico.

—ECP: Impactante.

—MB: Pero algo muy natural en el mundo de Bellatin.

—ECP: Entonces, realmente, ¿crees que a pesar de tu juventud has creado un universo propio?

—MB: La palabra joven es una palabra bastante mal entendida, porque la edad no importa en cuestiones artísticas. Importa la visión. Y Mario Bellatin la posee, como el resto de personas. Lo que diferenció, sin embargo, al hechicero mexicano del resto de sus contemporáneos es que él explotó esta visión, él se alimentó de la creencia que los demás poseían de él y que les hacía deducir que tenía un universo propio. En realidad, todos lo tenían, pero pocos estaban dispuestos a abusar de él y desarrollar una personalidad y un mundo —solo en apariencia propio— a partir de lo que se podría denominar —jugando a ser crítico serio— un consenso “social” y “cultural” [...] Lo que he hecho y continúo realizando, pero pocos son conscientes de ello, es recabar varios de los conceptos de auto-promoción artística establecidos anteriormente por Andy Warhol y desarrollarlos al límite adaptándolos —obvio— a los parámetros de mi personalidad y esa absurda actividad sin sentido, la literatura, a la que se suele dedicar el escritor Mario Bellatin. Sucede que la mayoría de críticos que se dedican a la literatura o bien no tienen la formación artística suficiente —puesto que únicamente conocen los flecos del estrecho mundo literario— o si conocen a Andy Warhol es de forma superficial. No han penetrado como lo hizo Mario Bellatin hasta el fondo en sus enseñanzas para aprovecharse de ellas y ponerlas en práctica. Mucha gente piensa en Warhol como un excéntrico profeta del arte contemporáneo, pero si fue profeta es porque anunciaba realidades. Me sentiría orgulloso de que alguien pensara que Mario Bellatin fue una de esas realidades que auguraban el principio de una nueva época.

—ECP: Por esto supongo que a Mario Bellatin le gusta jugar tanto con su imagen y no desprecia, sino que se aprovecha, de los códigos consumistas y capitalistas por los que, aun mínimamente si lo comparamos con otros espacios, también se rige la sociedad literaria.

—MB: Exactamente. Buena definición. El primero que lo intuyó fue Duchamp. Warhol dio un paso más allá. Y yo pienso que Mario Bellatin se encontraría como algunos artistas del pop-disco —véase el caso Lady Gaga y anteriormente Modern Talking o Milli Vanilli— entre aquellos que han empezado a imponer este nuevo estado de cosas a la realidad.

—ECP: Pero, ¿me puedes explicar en qué consistiría exactamente este estado? Más que nada, para aclarar al lector.

—MB: Aunque no es del agrado de Mario Bellatin explicar ciertos aspectos o temas que deberían ser sabidos y conocidos por una mayoría de personas, te diría que ese nuevo estado de cosas se encuentra basado en tres aspectos fundamentales: 1) auto-promoción del artista y su atractiva personalidad sin importar la obra realizada en sí misma, 2) el desarrollo de todo tipo de actos pseudo-artísticos que completan el trabajo del artista y, en ocasiones, lo explican, lo redefinen o son más importantes que éste y el tercero es un secreto. Lo ha de descubrir el aprendiz de artista por el camino, pero es muy personal. Cada uno ha de encontrarse con este último aspecto por sí mismo o volver a estudiar a Andy Warhol, pero te diría que es dependiendo de cómo enfoques este último punto que conseguirás o no el éxito. Si lo comprendes y lo sabes utilizar, ya es tuyo. Te lo puedo confirmar.



Vivo de la literatura y así me gusta a mí © Mario Bellatin

—ECP: Suena bien. Centrándome en esta última parte de tu discurso, y ya terminando, ¿tú consideras que has alcanzado el éxito?

—MB: Vivo de la literatura. No es tan común como parece. Y lo más importante es que cuando me acerco a la Escuela que dirijo en el Distrito Federal no tengo que tratar con escritores sino con *clowns*, fotógrafos o corredores de medio fondo. Más que éxito, te diría que siento alegría por haberme podido fabricar y construir una vida lejos de los parámetros considerados como normales. Muy lejos.

—ECP: **En cierto sentido, toda tu personalidad, como tus libros, está demasiado lejos de estos parámetros, por lo que es bastante normal lo que comentas. Lo que no es tan usual es lo que te comenté antes: que hayas conseguido o al menos dado la imagen de haber construido un mundo a tu alrededor a tu imagen y semejanza. Por cierto, ¿y qué me puedes indicar de aquellos cursos que organizas de tanto en tanto en que varias personas se reúnen para construir un libro?**

—MB: Es otra más de las dimensiones que ha desarrollado Mario Bellatin alrededor suyo. Y, en realidad, otra de las facetas a través de las que está intentando atacar y acabar de una vez con el concepto “romántico” de la literatura que todavía impera en general en todos los ámbitos —universidad, librerías, lectores, críticos— relacionados con este campo. Intento crear un texto entre personas anónimas que no se conocían previamente y tal vez tengan escasos conocimientos literarios. Se trata de demostrar que no existe la “musa” y que lo importante es el trabajo, que con trabajo todos podemos crear textos literarios más o menos válidos que luego, sí, habrá que pulir o desarrollar con fantasía e imaginación pero que, en esencia, ya son legibles e incluso publicables. Todos los días se trabaja durante horas y horas una idea. Cada uno de los discípulos que participa en el ritual ha de trabajar durante varios días un texto cuya extensión no sea mayor de dos páginas. Mario Bellatin intenta, en primer lugar, —y para ello da consejos, ideas y realiza correcciones— que todos los participantes en la celebración tomen conciencia de que si trabajan un texto durante horas y horas, el resultado probablemente será bueno, porque la literatura depende más del trabajo que de la inspiración [...] En este sentido, no importa tanto el tema del libro sino la visión desde la que se desarrolla. Como para la realización final, es necesario que todos los participantes adapten sus escritos a los de otros —como si fueran una orquesta musical— para dar armonía y relieve al concierto. El director Mario Bellatin apenas es aquí una voz neutra que fustiga la conciencia de los violinistas o golpea al contrabajo y las coristas para que el espectáculo cinematográfico pueda ser disfrutado y asegure un mínimo de calidad [...] Para Mario Bellatin es una actividad bastante reconfortante porque le permite tomar contacto con la realidad de la calle. Salir del castillo en el que vive, medita y realiza sus entrenamientos en Viena y reencontrarse con el pueblo y el público real que, de una u otra forma, siempre nos permiten la regeneración. Es como una cura de desintoxicación del tabaco.

—ECP: Bueno. Finalmente, decirte que ha sido un placer. Estoy muy satisfecho con los términos en que se ha realizado esta entrevista. Tan sólo una cosa más. Últimamente estuve introduciéndome en tu Facebook y me reí mucho con tus entradas [...] En muchas de ellas apareces como un monstruo rabioso y feroz que odiase a la cultura española. La acusas de poseer un lenguaje muy poco compacto y, por tanto, difícil de utilizar para un escritor, a diferencia del inglés, de haberse creído, como país, que formaba parte del primer mundo y, por ejemplo, celebras la independencia de México no tanto por la liberación de muchos de tus compatriotas sino más por lo que esto pudo suponer de afrenta y humillación para el orgullo de los españoles. No creo que merezca la pena contestarte porque es lo que buscas —además de, supongo, utilizando las premisas de Warhol, volcar la atención en ti—, ni por supuesto enfadarse. Tú puedes considerarte como quieras, pero no creo que puedas introducirte en el mercado anglosajón. Y, sin embargo, en España estoy convencido de que tu público va a crecer y te será fiel. ¿Qué consigues con todo esto?

—MB: Las palabras tienen una carga emocional contra la que Mario Bellatin lucha. Él aspira a no transmitir, a no dar significados. Prefiere lógicamente provocar interrogantes que respuestas. Creo que mejor contestación no puedo darte. Siendo clemente.



Yo ya he entregado demasiado amor © Mario Bellatin

—ECP: O justo. Como Carlos V.

—MB: Únicamente puedo decirte que las palabras despistan demasiado y yo intento que sean lo más certeras posibles para inquietar. Depende del receptor

su reacción, no de mí, porque yo ignoro aquello que quiero decir. Mario Bellatin únicamente señala aquello que consideraba que debía expresar, sobre todo porque nadie lo hace.

—ECP: Eso es muy interesante.

—MB: Es como la atracción que sienten muchas personas por mis libros o la personalidad de Mario Bellatin. Parecen fascinados e interesados en conocerme, pero también se ofenden cuando escuchan las palabras que el escritor dice. Esto puedo entenderlo, pero no lo comparto, porque si se enfadan es que no han comprendido al escritor ni su obra, aunque esto no significa que yo no sepa quiénes son ellos. Porque Mario Bellatin está convencido de que todos los que se acercan a él lo hacen por determinados motivos ocultos, latentes, que él refleja sin pudor. Por ello nunca diferencié entre personas que lo admiraban o lo detestaban, porque todas ellas eran Mario Bellatin y estaba convencido de que se interesaban por su literatura o la repudiaban por un motivo oculto que nunca confesarían a nadie, ni siquiera a sus hijos o esposos. Siempre pensé que mi literatura era una especie de prostíbulo en el que todos podían introducirse y disfrutar, podían vivir sus fantasías. No me parece justo que luego pretendas que estas no han existido. Yo no las voy a decir, no es mi tarea, pero antes o después aparecerán en tu vida, porque soy el espejo para que pongas a prueba tu salud mental y en qué consiste tu enfermedad. Mario Bellatin no existe. Yo no soy nadie. Que quede esto claro o confuso, nunca dependió de él. Es tarea tuya. Vuestra. Yo ya he entregado demasiado amor.

—ECP: De eso no tengo dudas.

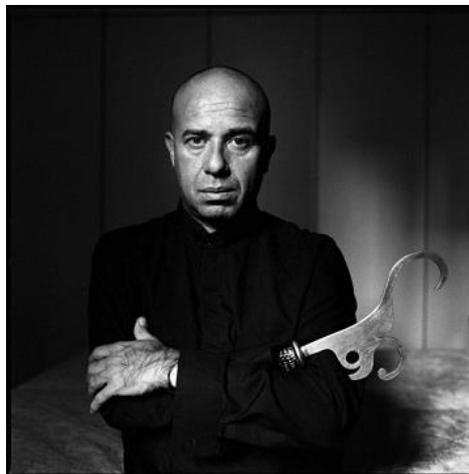
ATMÓSFERAS

Considérate como quieras

René Esquer

Un amigo no hace mucho me contó que estaba en una fiesta una noche, y en un momento dado el grupo de personas entre las que se encontraba se apartó a otra sala de la estancia con el ánimo de compartir y consumir unas sustancias prohibidas en un poco más de intimidad. Tras el rondó, en la afable conversación alguien dijo señalando a un individuo de los presentes «éste es policía ¿no lo sabíais?», se hizo entonces un brusco silencio, que duró muy poco realmente porque el aludido respondió sin pensarlo dos veces y con sorprendente serenidad (para el momento) «yo no soy policía, yo trabajo de policía».

Lejos de detenerme en el debate acerca de las contradicciones con las que han de vivir los agentes de la autoridad para no acabar en el frenopático, de la misma manera que ninguno de los allí presentes se sintió cohibido en absoluto el resto de la noche para seguir actuando al margen de la ley, todos damos por sentado una cosa: somos hipócritas, no hay más remedio si quieres llegar a viejo. Si este agente era un hipócrita entre sus compañeros del cuerpo, desde luego no lo fue con aquellos invitados con los que se drogó hasta altas horas de la madrugada.



Considérate como quieras © Mario Bellatin

Dijo «trabajo de policía». Es lo que tiene que hacer para vivir, pero eso de 'ser' (lo que haces) es otra cosa, seguro que en la comisaría está rodeado de agentes que sí 'son' policías de sol a sol, y que hace tiempo dejaron de ser los ciudadanos que eran puesto que no se puede 'ser' dos cosas al mismo tiempo. Este sujeto fue escrupuloso a la hora de desmarcarse de aquello que no le define, uno más entre los millones de hormigas más o menos obreras que somos y que, ante todo, necesitamos significarnos tal cual somos, sin etiquetas, sin medallas, en algún momento del día, o de la semana... o a lo largo de una vida. Muy triste e injusto me parece que viéndose el hombre forzado por las circunstancias a realizar labores rudimentarias y poco nobles se le considere por consiguiente rudo y falto de gracia, incapaz de ofrecer nada valioso, como suele ser considerada la masa, el público, los subordinados, los votantes, los internautas, etc... La separación entre lo que se 'es' y lo que se 'hace' me parece un gran avance en la conciencia individual y, a la postre, social: si la gracia o la condena es vivir, lo que 'hacemos' es un instrumento para avanzar de una manera determinada en esa acción de vivir, y el objeto de esa vida, no es otro que la integración con el entorno en el que se vive física y espiritualmente, puede que lo que 'hagamos' nos lo ponga más fácil o todo lo contrario.

No se puede ser quien uno quiere porque lleva toda una vida saber quién cojones es uno, la educación que recibimos no contempla asignaturas tan poco productivas como el desarrollo de la personalidad, es mucho más fácil coger un traje azul y ponértelo para que la gente con la que te tienes que relacionar no sospeche el caos que llevas dentro y simplemente te reconozca por el hombre del traje azul. Así es más fácil para todos. Pero en realidad pienso que ni siquiera el nombre ni los apellidos dicen algo de verdad acerca de una persona. En esta sociedad tan desdibujada por la estadística, la competitividad y la prisa es difícil sentirse alguien, desarrollar una identidad y, ay, cuando se encuentra a alguien que está dispuesto a reconocerte en lo individual, lo normal es que sea una treta para más tarde imponer su individualidad. Parece que no sabemos hacerlo de otro modo. Nuestras ciudades son espacios repletos de egos corriendo de arriba abajo las 24 horas del día, egos orgullosos, egos malheridos, egos en crecimiento o en declive, pero todos desesperados por manifestarse, y como decía mi abuelo: la opinión es como el ano, todo el mundo tiene uno, por qué el mío va a ser más importante que el tuyo, si al final ambos sirven para lo mismo...

Hecha esta desacleración comentaré que he podido comprobar que todos aquellos libros en los que el nombre del autor es más grande que el título de la obra, por lo general, son un enorme truño, una buena paliza para el que esté dispuesto a soportarla. Normal. Lo que a mí me interesa no es el mito sino los méritos para serlo, es decir, cuéntame algo que de verdad capte mi

atención pero no me exijas que me acuerde de ti, ésa es una cuestión entre mi memoria y yo.



Charles Ives



Jean-Luc Godard

En una reciente entrevista Jean Luc Godard consideraba que él no tenía derechos como autor, más bien al contrario, lo que tenía era deberes como autor. La traducción política de esta reflexión puede considerarse radical, pero esto es algo que sabe cualquier currante de este mundo, la diferencia está en que el cineasta se auto-impone esas obligaciones por convicción, naturalmente entendió, y a sus ochenta años sigue entendiendo, que una vez hallado su instrumento (cine) para avanzar como individuo, su aportación para integrarse con sus semejantes, sus películas, son por consiguiente un deber para con los demás en primer lugar, más allá de la satisfacción personal que al final deviene en simple vanidad. Ese amor propio queda ampliamente recompensado con la utilidad que su cine puede tener para cada uno de los espectadores que vean sus películas.

Este es un valiente ejercicio de responsabilidad (no de generosidad, que quede bien claro) que lamentablemente no todas las personas pueden realizar, como nuestro policía, quien está sujeto a órdenes y reglamentos que le hacen deudor (no de la sociedad) de sus superiores, como él, cientos de millones para los que su trabajo es un disgusto del que necesitan alejarse con regularidad para no sentirse una pieza miserable; pero también están las personas que, pudiendo, no desean asumir ese tipo de responsabilidades más allá de un compromiso meramente estético cuando no mercantilista, en realidad son deudores de ese mercado de objetos y de reconocimiento que, lejos de integrar, como cualquier mercado, separa a los individuos entre los que pueden comprar y los que no.

Para todos ellos (entre los que también me incluyo) no hay más solución que la hipocresía.

Es extraño, pero también he podido comprobar (y animo a que lo hagan ustedes si tienen oportunidad) que entre nosotros, independientemente del círculo en el que nos movamos, podemos aceptar de buen grado palabras gruesas, insultos, que nos llamen incluso 'hijo de puta' pero jamás que nos llamen, ni siquiera insinúen que somos unos hipócritas. A lo primero simplemente no damos crédito, pero a lo segundo le damos demasiado como para aceptarlo de buen grado... Porque, ¿quién quiere ir enseñando sus vergüenzas por la calle? Es mejor lamentarse de que la naturaleza humana es incurable.

Tal vez cuando me consideraba nihilista y mi dios era Ciorán, quien caminando una tarde por cierto cementerio llegó a la conclusión de que tanto los hombres lúcidos como los ignorantes llegan a la misma meta y reciben el mismo premio, por lo que emplear la vida en un determinado fin bien podría tratarse como un trastorno mental, entonces nada podía ser más divertido que ver arder el mundo, pero algo sucedió hace ahora poco más de once años que me hizo abdicar de esa fe: tuve una hija.

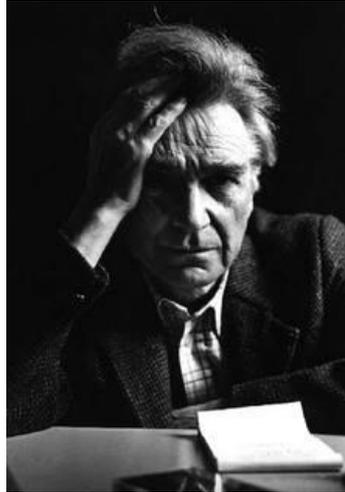


Más allá de la relación que desarrolle con ella como seres sociales que nos ha tocado ser de la misma familia, lo que sí se impuso de manera instantánea y natural fue un instinto de protección absolutamente desconocido por mí hasta entonces, protección no ya sólo de su persona, en ella siento que materializo el instinto de protección de mi propia identidad, así como la de mis padres, la de mis antepasados y, supongo, que la de toda la especie humana si pensamos en lo que le sucede en general a cualquier padre. Así es que de no desear un futuro pasé a necesitar uno, y con urgencia. Ese futuro al que mi hija y todos sus amiguitos tendrán que enfrentarse solos no tiene buena pinta si seguimos por el camino que llevamos, el de la mascarada, por ahí es imposible que el hombre se integre en armonía ni con la Naturaleza ni consigo mismo. Para ahorrarme vergüenzas futuras decidí dar publicidad de mi hipocresía lo antes posible, primero entre familiares y amigos y más tarde abiertamente a cualquier transeúnte, con la esperanza de que alguien siguiese mi ejemplo, y desde entonces, créanme, no escatimo esfuerzos.

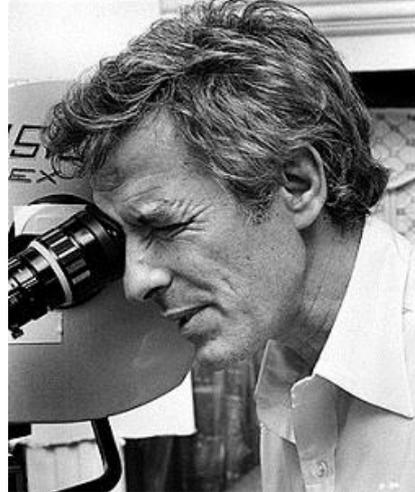
Tener un futuro es inevitable, pero la raza humana es de vergüenza, la Historia no nos sirve para mucho entre otras cosas porque la mayor parte de ella es falsa, por otro lado las respuestas que la ciencia ofrece están todas sujetas a patente, es fácil (y cómodo) ser escéptico, además de inútil. Pero, ¿y el arte? Comprendí de forma clara ese tipo de compromiso que relaciona un artista con su obra y que pocos artistas (en términos estadísticos) hasta ahora han entendido, y menos aún han aceptado. Nada que tenga que ver con la paternidad (o la maternidad según se sienta) de la obra, el arte vivo (en todas sus manifestaciones), el que se está creando justo en estos momentos no

refleja la realidad únicamente, trata de darle forma, nos habla de futuro, nos prepara la conciencia para lo que viene, es su vocación, y el artista que no lo entienda así, como una misión en la que él es únicamente el vehículo que nos conduce a través de su interpretación personal de ese intangible hacia una verdad que nos es necesaria a todos si no para comprender la angustia existencial, al menos soportarla y no tirar la toalla, el artista que no sienta el peso de esa responsabilidad por encima de todo, ese impulso incontrolable de hacer lo que debe hacer, en mi opinión, está perdiendo el tiempo él y nos lo hace perder a los demás (las masturbaciones mejor con uno mismo).

En la actualidad se han 'POP'ularizado todas las manifestaciones artísticas gracias a los avances tecnológicos, justo en el momento (qué casualidad) en el que la humanidad de a pie, al completo, se empieza a dar cuenta de lo que se le avecina, nos urge encontrar respuestas o plantear las preguntas necesarias; 'brainstorming' es la situación para el arte actual. Pero con el panorama artístico y cultural establecido (instrumentalizado por estamentos subvencionados con fondos públicos o privados, certámenes, premios, galardones y ferias de todo pelaje) no es de extrañar que muchos 'no artistas' ante la tontería del personal, se apresuren por su propio bien y el de sus vecinos a asumir esas responsabilidades aunque no hayan pasado ni por Bellas Artes, ni sean periodistas ni hayan ido a la escuela siquiera, y la historia reciente está llena de benditos ejemplos, desde cantaores, punkies, bandas de heavy, graffiteros, bluesmen, performers, guionistas de cómic, djs, etc, un ejército de gente a la que no le gusta (y con razón) ser etiquetada de artista, junto a otras muchas personas que todos conocemos y que sabemos jamás harán nada en su vida porque ellas mismas son una obra de arte que inspiran a todo aquel que se les acerca (aunque sólo sea en su barrio), ejemplos todos ellos y muchos más de autenticidad artística, que ponen en entredicho a los artistas tradicionales, más pendientes de cabriolas y otros malabares para mantener su trabajo, como cualquier hijo de vecino. Yo vería lógico, dadas las circunstancias, que esta gente empezase a tomar conciencia como ya hizo nuestro policía, para cuando vayan a las fiestas y compartan momentos de intimidad con el resto de los invitados, cuando alguien diga «¿hey, sabéis que tenemos un artista entre nosotros?», el aludido responda con la misma voluntad de integración con los presentes y para que nadie se ponga nervioso «no, yo no soy artista, yo trabajo de artista».



Cioran



John Cassavetes

Hoy en día muchos fotógrafos de profesión no soportan bien que cualquiera con una cámara digital pueda hacer mejores fotos que ellos que llevan toda la vida haciéndolo, lo mismo ocurre con los cineastas, los músicos, y todos aquellos creadores de formación convencional, el problema está en que les supone un perjuicio económico principalmente porque les quita parte del sustento y también de prestigio ya que empequeñece el esfuerzo de todo un aprendizaje reglamentado y los méritos alcanzados. Quizás deberían comprometerse más con lo que hacen, como seguramente hacían en sus comienzos. Se han aburguesado, se han ensimismado y les toca ceder el paso a los que tienen algo nuevo que decir, so pena de hacer el ridículo. Esta pérdida de conexión con el receptor es fácilmente constatable si uno se fija en el estado actual de la poesía, una disciplina que debería ser el underground de la literatura, la brigada de demolición de los significados caducos, los pioneros de las nuevas sintaxis, y sin embargo es un reducto de autores y de promesas de autores de lo más endogámico y reaccionario, además de trasnochado, inadmisibles para el lector contemporáneo que necesita puertas abiertas, no laberintos cerrados; el laberinto es donde vive.

Es que, de todas las artes, la literatura es posiblemente la que plantea más dudas. Su única herramienta es la palabra (material ambiguo donde los haya), y se trata de una actividad exclusivamente intelectual. Conmover al lector a base de palabras no es tarea fácil (a no ser que seas periodista deportivo, jajaja). Hay que ser un buen cuentista, no un charlatán. Hay que tener un plan serio y convincente, no una secuencia de redacciones arquetipo, ni fuegos verbales artificiales. Cervantes, Proust, Dostoievski, ¿quién puede superar a esos monstruos de la narrativa?, he pensado siempre. Para escribir una mierda mejor no hacer nada, los lectores me lo agradecerán. Pero no todos piensan así.

En mi caso, por muy buenas intenciones que tenga, esta actitud sólo esconde el miedo a escribir, a enfrentarse a la página en blanco, que no es otra

cosa que verte las caras contigo mismo, desafiar a tu talento, si lo que pretendes es contar algo, no divagar. Es un proceso mental que se plantea cualquier creador.

Pero cuando hablamos de literatura hay que tener cuidado, la palabra es lo más mentiroso que existe. Dice John Cassavetes que «la comunicación mediante la palabra es imposible, a menos que se renuncie a la propia individualidad. Lo que yace en la palabra es el malentendido, pues el discurso de cada uno es intraducible para el otro», a no ser que se mantenga el discurso personal, en un segundo plano, al servicio del discurso verdadero, el discurso que realmente importa, aquél que nos permite comprender. Por esta razón el ingenioso hidalgo ha logrado ser infinitamente más grande que su creador.

Hete aquí que otro amigo recién llegado de México me habla de un escritor de allí, con algún premio en su currículum que viene a dar un taller a la ciudad; su nombre, Mario Bellatin, un escritor muy quisquilloso con las etiquetas, un escritor muy quisquilloso con el lenguaje mismo.

No entraré aquí a pormenorizar sobre sus libros (de los cuales me leí cuatro: *Salón de belleza*, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, *Lecciones para una liebre muerta*, y *El gran vidrio*), si su prosa desacraliza el discurso de la modernidad o si sus textos muestran la crisis de la utopía, y otros artefactos de erudición que dejo para los profesores universitarios, quienes, por otra parte, también tienen derecho a hacer sus pinitos como escritores, dicho sea de paso.

Pues bien, su lectura no me fascinó, sus historias sí me parecieron juguetonas y dotadas de cierta originalidad formal, el gusto por lo ambiguo y lo absurdo, cierta desfachatez y suciedad, sí, todo esto mantuvo mi atención, pero la impresión que me quedó tras su lectura fue de lejanía y levedad.

Siempre me ha hecho mucha gracia la expresión ‘universo personal’. Es verdad que lo hay, pero llamarlo universo me parece exagerado. Cierto es que el señor Bellatin ha dicho en más de una ocasión que él no tiene discurso, que lo suyo es escribir, y que esa escritura siga generando escritura, aunque en el plano práctico fue un poco más lejos ya desde el principio de su vida de autor: logró vender su primer libro antes incluso de que existiera. Esta y otras pequeñas proezas del autor me llevaron a pensar: «este Mario parece un poco gamberrete», cualidad con la que empatizo fácilmente. Esto, el estar frente a un escritor importante, verlo en su salsa y, por qué no decirlo, escapar del tedio que produce la inactividad laboral forzosa, me precipitaron a dicho taller, a cuyo término se habría de llegar con la conclusión de un libro escrito de manera colaborativa por todos los asistentes, teniendo a Bellatin como moderador y director de orquesta.

Recuerdo llegar la primera mañana (serían las 9) todavía soñoliento y ver a un tipo de camisa blanca, recién aseado, con un espléndido brazo



mecánico que apenas saludaba a los que llegábamos ya estaba hablando del pánico a la hoja en blanco, cuestionando las formas tradicionales de abordar la escritura, como invertir demasiado tiempo en labores de documentación, tener una preparación académica, ni siquiera ser un ávido lector eran factores que por sí mismos te podían convertir en mejor escritor que otro para quien escribir fuese una experiencia totalmente nueva. Apenas habíamos llegado todos los gladiadores ya estábamos en la arena. Recuerdo que imaginé a Mario como un ciborg-instructor, curtido en innumerables refriegas, firmemente decidido a hacernos perder el miedo a las armas, arengando a que levantásemos el hacha de guerra verbal... Con los minutos terminé despertándome.

El asunto era encontrar una idea básica con la que todos estuviéramos de acuerdo, que cada uno trabajase un texto sobre esa idea para más adelante combinarlos todos en un determinado orden y dar con un texto único al final del taller. La escritura que genera escritura que a su vez genera más escritura, el método es sencillo, como pelar una cebolla pero al revés. No tardaron en aparecer las dificultades: la idea que se supone tenía que ser básica no lo era, el imaginario de todos los presentes entró en juego, y la idea resultante era compleja, tan indefinida y ambigua que me es imposible recordar con precisión, algo acerca de una suerte de sosias, un ser no sé muy bien si externo o interno, vigilante o liberador, donde materializar anhelos o fobias o... Bueno, lo que cada uno quisiera. Lo que me temía se hizo realidad: los textos que presentamos cada uno no merecen siquiera ser mencionados por su falta de todo. Mario tuvo la paciencia de escuchar la declamación de todos ellos puntualizando aquí y allá aspectos más que nada gramaticales. Como suele ocurrir con todo proyecto, cuando éste llega a su fin siempre falta tiempo y termina precipitándose en alguna medida. Al cabo de unos días recibí un archivo con la compilación terminada y el texto resultante. Amigos míos, no hay quien se lo trague.

¿Qué pasó? Nada, ¿qué tenía que pasar? ¿Falló el método, falló el talento o la falta de tiempo? No, no falló nada. El texto está ahí, aunque no tenga ningún valor. Todos hicimos lo que supimos. No creo que nadie se haya convertido en mejor escritor o en escritor siquiera después de aquel taller pero el señor Bellatin hizo su trabajo y no lo hizo mal, al menos no fue desapasionado, es patente que disfruta con lo que hace, y encomiable el esfuerzo con que anima a los demás a superar barreras inútiles, pero mucho me temo que la dedicación por sí sola no garantiza la llegada de las musas, amantes caprichosas marcadas por el desapego, que suelen ser confundidas a menudo con sus primas feas, las musarañas.

Quisiera terminar con una cita de Charles Ives, un compositor experimental de principios del siglo XX, que se ganaba la vida extraordinariamente bien elaborando planes de venta para la compañía de seguros en la que trabajaba: «Quizás el nacimiento del arte tendrá lugar en el

momento en que el último hombre que desee ganarse la vida con el arte se haya ido, y se haya ido para siempre».

Hitos comunes en días soleados

LEO DEL MAR

Las avellanas, en cambio, también brotan a saltos.

Dr. Hoffmann

¿Se han fijado en las burbujas que se apegan al vidrio cuando el agua está un tiempo estanca? Inclinas el vaso y las dejas sueltas, solas, adheridas al cristal. Cuando vuelves a enderezar el vaso y se reabsorbe todo el líquido las burbujas han desaparecido, el agua vuelve a ritmo a su estanqueidad y todo acaba por estar en su sitio. Pues más o menos eso es Bellatin.

Alan Pauls

Carlos Fuentes no fue el primero que empleó el término bellatinesco, y al contrario de lo que la gente cree yo siempre quise ser El Italiano de Bernhard.

Mario Hugo Bellatin

LA PRIMERA NOVENA DEL DÍA

Periodo festivo-vacacional de primavera. La mañana es estupenda en el sentido *pin* tópico de la palabra. Polen y residuo de motores de combustión flotan de la mano en el aire. No queda relente.

La bóveda expande el celeste de siempre. Y una banda de periquitos asilvestrados charra de sus cosas ahí enfrente por encima de los ladridos de dos magníficos ejemplares macho de cierta raza de perros pastores. Mira hacia atrás y afronta la negritud pasada. Los lados miran sin decirle gran cosa.

El fondo incorpóreo se pliega sobre él, lo deglute y lo plasma bidimensionalmente en un lienzo de paño demasiado poroso como para darle verosimilitud figurativa a la imagen que tiene de sí mismo.

Las cerdas desisten de darle el toque realista y en dos pinceladas del demiurgo sin brazo un hombre es deshecho para ser escrito sin más.



Cierta raza de perros © Mario Bellatin

ALLÁ SEPTENTRIÓN

Un cuento sobre cierto gobernante ordené transcribir allí por encima de mis propios preceptos, con la única limitación a la que obliga la linealidad. Uno de mis adoradores que se pelean por asistir a escuela que de tanta pasión que le puso a su empeño, más bien cabría decir nervio, pulso, lo mejoró, añadiendo erratas mil, separando párrafos a antojo y traduciendo dos pasajes a una mítica lengua secreta que en decir de Cervantes era la propia expresión de la gente bruta y primitiva que habita más allá de Pajares. El que sigue, y que transcribo a mi vez de modo extrapolado, fue el más brillante de ambos. Lucharé a brazo partido por que conforme parte de su prínceps. El otro pasaje sin ser menos lúcido sí que denotaba ciertas formas heredadas, pero bueno, como exclamó Lydio Trémelez, también presente, estamos aprendiendo.

Fíu dun rei proclamau a güelpe d'estáu y enxendráu en la posturina de perina partida, Xuan sin Mieu non yera entovía dibuxao al límite xuntu al camín de lleche polos sus pintamonas. Faríase espendoláu, muncho más que su padre, llueu. Y ye que se supio en feches por escomenciáar aquello de su ñonga deforme pero escomunal.

Fue una clase productiva.

EL EPÍLOGO DE LAS LEGUMBRES

No vendría a decir nada que no hubiera sido antes. Sin papel supo de antemano que sería dificultoso rescatar del pozo de su memoria algo fragante pero insistió. Abajo los niños le increpaban con las chanzas de costumbre cuando se trababa en explicitarse de modo natural al mundo. Echó la red a una visión de futuro. En ella detallaría con exactitud cada uno de los huecos

de sus ideas acerca del sufrimiento intestinal y sus consecuencias sociales en una Latinoamérica ávida para con los olores de libertad.

PLENO DACTILOESCRITOS REX

Son palabras que chocan en continuidad a diferencia de otras que golpean alternativamente a mucha velocidad, sí, pero de una manera, sí, no continuada.

Cuando me pongo a pensar con mayor serenidad, siento que tal vez en algún momento me sentí inmortal y no supe preparar el terreno para el futuro. Este sentimiento tal vez me impidió concederme tiempo para mí. De otra manera no me explico por qué estoy tan solo en esta etapa de mi vida.

Mario María Bellatin
(Otro avance futuro fuera de su lugar natural)

Cacao. Cuando atisba la miasma

Tomó aire, su opérculo vibraba.

La gelatina protectora en pleno resquebrajo daba miedo verla. De la madera en tratos sobre la que se sustentaba en ese mismo momento no cabría posibilidad alguna de esperar nada bueno una vez surtido el efecto diríase deseado por no se sabe qué instancias. Temblaba la roca por el húmedo material orgánico, ensartado con una fuerza descomunal en sus pretéritas entrañas. Cedería. Sin duda. Clamaba el abono de una tierra sin penuria verdadera hasta entonces. Una repetición más que circular abierta sucedía. Se desconocía desde las eras de Ek Thien Bos semejante reflejo de dolor. Vino el agua. Hebras de la misma enredaban y enredaban la espaciosidad con el momento intuido. Hubo frío y hubo calor.

Lo dulce se acaba. Oídlo, se acaba.

Mario Bellatin, *L'herbe et les plantes et les arbres*, Gallimard, Paris, 2010.
Traducción de Solange-Marie Lamêrge.



Las razones © Mario Bellatin

LAS RAZONES

Lo que ocurre es que siempre he sido El italiano de Bernhard. Y no me sientan nada bien las digestiones fuertes como le ocurre a mucha gente, me repito. Sería una obviedad afirmar a estas alturas que no me siento alguien capaz de escribir como los demás y por muchos odiseas que acometa siempre quedan culturas por redescubrir. No doy para todo, lo siento. Pero no descarto, en todo caso, acabar por delinear un fresco global del paraíso con mi mirada maquillada. Ese, me temo, es el objetivo final y no hay nada bellatinesco, porque no estoy solo, en esto.

EL AFECTO QUE VIENE

Con ciertos escritos me es necesario aguardar el momento de rescatarlos. Para verificar su inmanencia necesito que se conecten con mi propio devenir dentro de la escritura. Podría definirse ese tiempo como una suerte de desaprensión hacia el yo enmarcado en el enfoque por el tiempo escritural de la comuna ausente y añorada. En mi opinión es igual al lapso de no regresión tal cual sucede con los individuos aún incompletos en el rito que da paso a la adultez en las sociedades cuáqueras.

Mario Guido Bellatin

Me río cuando dicen que mis obras completas David Foster Wallace las habría reunido en un solo relato. Me río casi tanto como cuando me llaman Paulo Coelho alternativo.”

Mario Moreno Bellatin

Introducción

El local debía servirme como sustento pero al final del plazo no monté ningún negocio aunque le encontré un buen nombre:

Cocina tu madre

Cuando abrió el local de comida para llevar la señora tenía 52 años. El local era pequeño y viejo pero reformado con esmero. Los azulejos eran blancos. Atendía a través de una ventanilla. Abría de lunes a viernes dos horas al día. Previamente se pasaba dependiendo del día que tocara en el menú semanal entre tres y cuatro horas cocinando. A las tres y media de la tarde terminaba de limpiar el horno, las cazuelas y el resto de utensilios como espumaderas y cuchatenes y se venía a casa a descansar. En el hogar, por costumbre, uno de los gatos la recibía con maullidos de hambre y el otro no hacía nada nunca. Vivía en una casa en la que fallecieron dos familiares. Se sospechó de ella por todo el barrio alto mucho más tarde cuando ocurrieran las muertes. De momento estaba a salvo.

Faltaba el móvil para cometer esos delitos que no deberán realizarse. En los veintidós meses que ha permanecido abierto el local de comida casera típica para llevar jamás ha faltado alguien. Todo el mundo, los 47 vecinos que se comprometieron, antes incluso de abrir el establecimiento sus puertas por primera vez, a ir a recoger diariamente durante las horas de apertura del establecimiento su ración, se había presentado con religiosidad a la cita; que para ser una cita dos horas es un horario bastante laxo y eso ayudaba, aunque no fuera ese el motivo principal de las marciales maneras de esa gente. En todo caso no les suponía, y digo suponía, gran esfuerzo ya que era gente humilde que no iba de vacaciones. El espectro que narra ha seguido con atención cada uno de los pasos de la señora que acaba de cumplir 54 años desde cierto día en que su morada física en el mundo de los vivos fue asesinada por la señora que regenta un restaurante donde más que servir se entrega comida casera típica de la zona. El restaurante este ha hecho mucho dinero con el sin duda sin par esfuerzo de la señora que no llegará a cumplir los 55 ni de broma. El gato que nunca hace nada ya está poseído por mi fantasma cuando la señora entra en su casa. Se ha de presuponer que las almas errantes viajan en el tiempo y el espacio igual de veloces que los ángeles. Una vez dentro y cerrada la puerta con llave la señora se desviste y muestra a los dos gatos, de los cuales el más macho presta mayor atención que el otro, su cuerpo desnudo de mujer de un solo pecho antes de introducirse en el baño para darse una ducha que la despoje de los aromas de la cocina donde ha



Foto: Luis Palencia / CINE, INBA

elaborado succulentos si bien muy poco variados platos típicos de la pequeña región del universo en que nos encontramos.

De la dimensión espeja de la que procede el erróneamente sin premeditación, o a causa de esta misma, antes definido como alma errante, espectro y fantasma no se sabe nada más por el momento.

Con mi transdimensional fuerza suelo montar a la gata esté en celo o no durante esos instantes de higiene diaria de la mujer, e incluso en ocasiones me atrevo a detener el tiempo que marca inexorablemente el reloj de pared de la cocina con su segundero invisible justo cuando he alcanzado el clímax con los empujes rítmicos que marca ese mismo reloj de pared alimentado a pilas. A este respecto el gato ha de confesar que por mucho ímpetu amoroso, y hasta cuando para el tiempo, la muy puta gata jamás deja de comer la comida a base de cereales, trucha y salmón que ha vertido para sus dos mininos en un cazo doble la mujer que deja correr el agua hasta que está muy caliente antes de mojarse ni uno solo de sus cabellos cuarto y mitad teñido rubio paja y resto, un cuarto, canoso. Afuera en la calle llueve y hace un viento que no veas. Es un sitio difícil de aprehender dependiendo de en cuál de las dos versiones oficiales se quiere creer. Misterios que aún no se han producido por resolver recién comienza en esta noche una vez más sin Mario Bellatin.

Narciso Mario quiere caminar solo

Espero con ansiedad poder ver. Aquí está uno en sombras. Hasta que vuelvo a poder hacerlo paso un largo rato en la penumbra. Hay dos palitos, uno más grueso y corto que el otro, que siempre están en la misma posición cuando recomienzo a ver claramente. Bueno, no siempre.

Me he percatado de que la luz que sigue al periodo de oscuridad sigue un patrón definido y sin apenas variaciones, que vendría a ser unas cinco veces seguidas para descansar dos. El palito más corto está casi en oblicuo por la parte derecha del círculo sobre un siete del revés cuando empieza mi labor. Estoy presentable cuando pasa por delante pero a oscuras es complicado acertar con la ropa por lo que suelo ponerme la misma vestimenta cada vez. Ya más tarde, poco a poco, me arreglo como es debido, aunque en ocasiones en vano hasta aburrirme de muerte en la oscuridad que vuelve. Ahora estoy en una época en que oscurece muy pronto y el tedio es bastante, prefiero la temporada en la que la luz dura algo más. Siempre me arreglo porque un día espero poder salir de aquí y cuando llegue ese día estaré preparado y bien vestido. Llegará ese día. Tiene que llegar.

Paisajes musicales en una literatura sin ruidos

AUGUSTO PEÑA

Es difícil expresar lo que me transmiten como crítico y músico los libros de Bellatin. La mayoría de las ocasiones, los paisajes gélidos, fríos y ariscos descritos en ellos me evocan melodías industriales procedentes de algún disco de Cabaret Voltaire o de algunas de las producciones musicales de Throbbing Gristle. Esto es lógico, pues el ambiente opresivo, asfixiante y enfermo de sus libros puede remitir con facilidad a sonidos descompuestos, terroríficos y repletos de *beats* angustiosos como los que se acostumbran a escuchar en los discos de los grupos citados o de Psychic TV, por citar algún ejemplo más. La literatura de Bellatin es destructivamente armónica, voluptuosa, triste, evocadora y, por momentos, sensual y es, en este sentido, que creo que temas como 'At The Heart Of It All' de Coil pueden ser tan válidos para definirla musicalmente o dejarse perder por algunos de sus pasajes como algunas de las oscuras sinfonías pop compuestas por ese chamán de la electrónica llamado Aphex Twin.

Es por ello por lo que recomiendo también leer muchos de sus libros mientras se escucha algún tema *ambient*, que es en definitiva, con el sonido industrial, el estilo que con más armonía se acopla a los mundos imaginarios repletos de seres crueles, inhumanos y altivos descritos en ellos. Desde luego, por la capacidad evocadora que poseen las melodías *ambient* y todos sus subderivados —*ambient* industrial o *ambient* psicótico y *trans*— pero sobre todo por la tremenda plasticidad, aleatoriedad y ductilidad que les caracterizan, me parecen elecciones muy apropiadas para bucear en un mundo repleto de sugerencias, hallazgos y sorpresas como es el elaborado pacientemente por Bellatin.

CABARET VOLTAIRE



No puedo asegurar que el lector pueda compenetrar música y literatura si decide seguir este consejo —también puede probar a combinar esta lectura con algún disco de Clint Mansell a ver qué tal—, pero lo que es seguro es que tendrá un nuevo hilo y una vía de escape abierta a través de la que combinar y complementar con más efectividad su pasión lectora.

De hecho, me atrevería a subrayar la necesidad de que se atreva a realizar la lectura de determinados libros de Bellatin con algunas de las referencias musicales que le acabo de indicar por varios motivos en concreto.

En primer lugar, por el hecho de que el argumento de sus novelas sea secundario y una mera excusa para el desarrollo de una escritura que parece volar y desarrollarse por y para sí misma y a la que se le puede ayudar a cumplir con mucha mayor efectividad y rigor su cometido si se la acompañan de determinados pasajes musicales.

En segundo lugar, porque considero que la forma de trabajar los textos característica de Bellatin se aproxima mucho a la de un músico que fuese colocando *samplers*, según conviniera, en uno u otro lugar de la composición con la que trabaja y tampoco tuviera problema para retirar determinadas estructuras de sonido previamente grabadas para depurar al máximo su estilo minimalista. Y es, teniendo en cuenta esta característica —muy fácil de percibir para el lector que posea inquietudes por descubrir algunas de las claves y secretos de la música contemporánea—, que se comprenderá que estructuras musicales como las previamente citadas u otras se complementen sosegada y armónicamente con unos textos muy receptivos para relacionarse, dialogar y absorber en su estructura interna y externa, determinados sonidos ambientales.

Y, por último y en tercer lugar, porque pienso que el proceso de elaboración realizado por Mario Bellatin no ya de cada uno de sus libros sino de cada una de las frases que componen estos, es tan extremo y radical que finalmente ha conseguido construir una literatura —me atrevería a definir— silenciosa, una literatura compacta, gélida y espectral sin ruidos e interferencias en su interior que necesita del aporte del lector y de la música que éste pueda escuchar para que se puedan descubrir de forma más directa una gran parte de sus tremendas potencialidades. Potencialidades que se encuentran sujetas al tiempo que desperdigadas en el texto y dispuestas a ofrecer sus ricos matices, contrastes aparentemente imposibles y resonancias infinitas en la medida en que puedan adherirse o referirse a otra estructura —en este caso musical pero podría también ser pictórica, arquitectónica, cinematográfica o fotográfica— diferente a la suya con la que no solo puede sino, ante todo, necesita completarse o, más bien, complementarse.



Paisajes musicales © Mario Bellatin

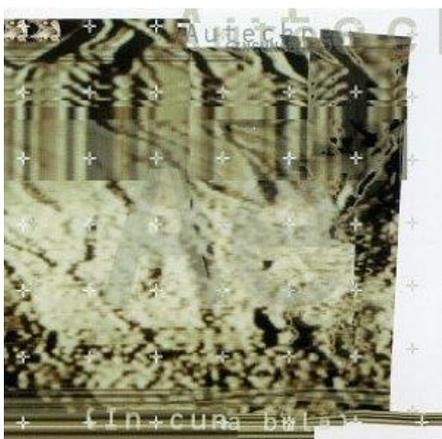
La literatura de Mario Bellatin, además, está compuesta de lo que se conoce en el ambiente musical actual como giros, es decir, vueltas y vueltas que los acordes musicales —en este caso, literarios— dan respecto al tema o estructura principal de un libro que acaban por convertirse en sus verdaderos protagonistas haciendo olvidar al argumento principal o desarrollándolo de tal forma que éste se encuentra desfigurado y en pleno movimiento, resultando muy difícil de apresar o sugerir algo en concreto sobre él. Y son estos giros, precisamente, los que le ofrecen su particularidad esencial, sirven para diferenciarla de la gran mayoría de la letra escrita compuesta por sus contemporáneos y, finalmente, la convierten en una literatura estrictamente musical, atmosférica. Una literatura vacía de todo aspecto superfluo —y, por tanto, de todo ruido— que necesita completarse de (y con) alguna forma para alcanzar a conceder todas las posibilidades que lleva inscritas en su interior, razón que explica finalmente la necesidad de leer los libros del escritor peruano con distintas melodías o pasajes que no solo los complementan *in stricto sensu* sino que nos añaden e indican sobre estos textos aquello que ellos por sí mismos no podrían llegar a transmitir y necesitan, desean desesperadamente añadir para poder manifestarse totalmente.

De todas maneras, me gustaría añadir que solo algunos de los libros de Bellatin —aunque, en realidad, son la gran mayoría— se dejan leer o, más bien, necesitan ser leídos (puesto que, de esta manera, amplían su significado) con música ambiental o industrial, ya que debido a la amplitud de registros y estilos tocados por el controvertido escritor peruano podemos indicar muchos otros sonidos y composiciones musicales que se ajustarían de una u otra manera a sus textos.

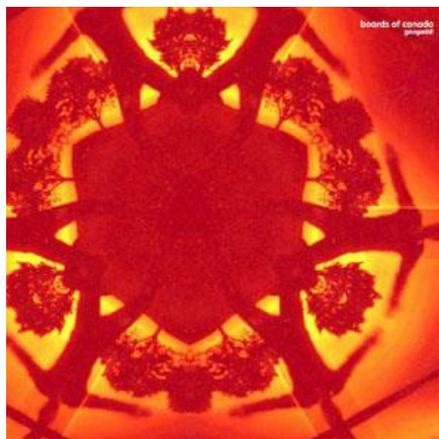
Por ejemplo, si nos referimos a sus excursiones literarias japonesas como *El jardín de la señora Murakami* o *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* me parece que es inevitable que me refiera o recomiende su lectura acompañado de alguna *honkyoku*, piezas musicales del siglo XIX interpretadas por monjes de la secta Fuke perteneciente al budismo zen. Y si se trata de encontrar alguna recomendación para la lectura de esa obra anómala y enigmática que es *La escuela del dolor humano de Sechuán*, me atrevería a aconsejar lógicamente la

escucha de música *shamisen* o recitar algunas de las líneas de este extraño texto en voz alta mientras intentamos extraer sonidos en un *taiko*, el tradicional tambor japonés.

Pero, de todas maneras, como Mario Bellatin es un escritor —o un actor o, más bien un autor o un personaje— tan particular, excéntrico y, en parte, tan contradictorio, supongo que lo mejor no sería leer los pulcros libros que dedicara con entusiasmo y afán a la literatura japonesa acompañados de música procedente de ese país sino tal vez de algún tema de after-punk perteneciente a The Fall o Magazine. Incluso un grupo español como Decima Víctima o, desde luego, Parálisis Permanente y Derribos Arias me parecen muy apropiados para leer sus libros —en este caso, no me estoy refiriendo ya únicamente a aquellos que poseen motivaciones ornamentales japonesas— y expandir su significado y, en algún caso, su vertiente nihilista al máximo.



Incunabula de Autechre



Geogaddi de Boards Of Canada

Lógicamente, lo mejor en estos casos es dejarse llevar y que el lector decida cómo leer los libros de Bellatin y con qué música. Los hay, por ejemplo, que consideran que *Flores* es ideal para leer acompañado de una música *jungle* repetitiva o los que alucinan leyendo pasajes de este libro escuchando pasajes de música religiosa o incluso cantos gregorianos. Los hay que consideran —debido al tono asexuado y, por momentos, eunuco de su literatura— que la música de Pet Shop Boys es una buena sintonía de fondo para escuchar la mayoría de sus libros y los que piensan que es mejor hacerla mientras suenan pasajes de discos de música melódica, rítmica y con tendencia a (re) y (des)plegarse, desdoblarse y, finalmente, deconstruirse como la compuesta por Nacho Mastretta. De hecho, algunos de los temas del primer Mastretta —el más instrumental y retorcido sin dejar de ser melódico y poseer su tono o, como se dice vulgarmente, “toque” latino— podrían servir muy bien como sintonía de *Perros héroes* o *Canon perpetuo*.

Claro está que, por el contrario, para leer *Efecto invernadero* me parece esencial dejarse acompañar por una música opresiva, oclusiva, cerrada. Y si bien es cierto que para disfrutar aún más con el argumento de este libro — que, de alguna forma vaga y lejana, recuerda a *La metamorfosis* de Franz Kafka— sería muy apropiado escuchar alguna composición musical dodecafónica como alguna de las clásicas elaboradas por Arnold Schönberg o Alban Berg, no estaría de más que penetráramos en el mundo semi-infernal que nos presenta con algunos discos del primer Tricky —*Pre-millennium tension* me parece una excelente elección—, Joy Division o, volviendo al ambient industrial, Skelic.

De los últimos libros de Mario Bellatin, sin embargo, no tengo demasiado qué decir. En mi opinión, aunque su literatura es sobradamente interesante y me sigue produciendo ansiedad ver alguno de sus títulos nuevos en una librería que, de alguna forma, me incitan —o casi me atrevería a decir que me obligan— a adquirirlos sí o sí, lo cierto es que ya no me provocan tanta satisfacción como antes. Esa sensación de placer que me hacía releer *Salón de belleza* una y otra vez mientras escuchaba los temas —más bien sinfonías minúsculas pop— compuestas por Angelo Baladamenti para la serie *Twin Peaks* de David Lynch o perderme en estructuras complejas como las de *Damas chinas* o *Poeta ciego* mientras me deleitaba abandonándome en algunas de las hirientes sinfonías compuestas por Bernard Hermann, ya no se produce. O si esto sucede, es tan solo por unos instantes, lo cual, en definitiva, tiene su lógica, pues considero gran parte de estos últimos libros como ráfagas, destellos de luz o acordes musicales separados del resto de los que deberían ir acompañados en la escala musical tradicional.

En este sentido, aconsejo que si se desean leer los últimos experimentos de Bellatin dedicados a Frida Kahlo, Yukio Mishima o Margo Glantz acompañados de música, se haga de esta manera: tómese un tema cualquiera —bueno, no cualquiera, pero sí basta con alguno perteneciente a los músicos citados anteriormente— y en el ordenador, por medio del programa adecuado, sitúense cada uno de los distintos instrumentos utilizados en la canción en una pista diferente. Luego hágase *play* en la pista elegida, por ejemplo, en la que contiene grabada la guitarra principal de un tema de Magazine, y escúchese esa canción únicamente a través de ese instrumento o la batería o el bajo o, si lo tuviera, el saxofón. Y más tarde, según nos sintamos más o menos a gusto, permitamos que empiece a sonar la pista del bajo que se unirá a la que anteriormente sonaba —digamos la de la guitarra—, formando a partir de la anterior y en compañía de ésta una nueva melodía más o menos acompañada a la que podremos añadir en cualquier momento, y sin tener por qué responder al orden de la secuenciación temporal en que fue grabada originalmente la canción, el sonido de los otros instrumentos que mismamente podemos hacer desaparecer a voluntad.



Guau ambient © Mario Bellatin

Es así, escuchando una canción a través de uno solo de los instrumentos que la ejecutan y, más tarde, mezclando este con otros más o menos aleatoriamente, que me parece a mí, se podrá hallar una banda sonora ideal para leer y relacionarse íntimamente con las nuevas creaciones de Bellatin, porque estos últimos libros ya no son ni homogéneos ni compactos. Son como partes de una totalidad que, en su mayoría, se nos oculta por más que seamos conscientes de que se encuentra presente y que es gracias a ella que cada una de estas partes a las que nos referimos tienen un sentido global que las trasciende y, ante todo, las sobrepasa.

Además, es de esta manera que los libros de Bellatin, de una u otra forma, acaban por cumplir uno de sus máximos deseos —el de ser lo más libres y permeables posibles— y que consiguen finalmente adaptar su estructura a los ritmos aleatorios y volátiles propios del be-bop y del krautrock, que son, en definitiva, los dos estilos, independientemente del *ambient* industrial, con los que más relaciones explícitas o implícitas tiene su literatura, una literatura que al intentar ser compacta y exacta ha acabado por ser silenciosa, por devenir una literatura sin ruidos que, por tanto, necesita constantemente de atmósferas y sonidos procedentes del exterior para desarrollar sus posibilidades al máximo, esas posibilidades que, de una u otra forma, experimenta sobresalientemente en libros como *Lecciones para una liebre muerta*, cuya estructura me atrevería a decir, finalizando ya, sería incomprendible de no haber existido antes artistas como Miles Davis o Charlie Parker, como —más allá de que Bellatin conozca o no estas referencias— resulta muy difícil no relacionar gran parte de sus primeros libros con los experimentos musicales que, más o menos, en los mismos años en que el escritor peruano realizaba estas primeras creaciones, estaban comenzando a ejecutar los miembros de dos formaciones de música geométrica y abstracta tan interesantes como Autechre —véase su seminal *Incunabula*— y Boards Of Canada, cuyo inmenso *Geogaddi* sea tal vez el disco más indicado para leer la obra de Mario Bellatin en su conjunto.

Demasiados ladridos para mi gusto

FÉLIX SÁNCHEZ

La noche tras cada uno de mis conciertos suelo acordarme de varios de sus aspectos. Repaso mi actitud en ellos, las sensaciones que tuve mientras se realizaba, si el sonido se adaptó a lo que pretendía, algunas de las reacciones del público, cómo nos acoplamos los miembros de la banda y un sinfín de cuestiones relacionadas con el espectáculo de mayor o menor importancia o trascendencia. Pero en un momento dado termino el diálogo conmigo mismo y llamo a mi novia o a un amigo de confianza para tomar una cerveza y una tapa en cualquier bar. Lo hecho, hecho está y no merece la pena volver una y otra vez sobre detalles que si bien pueden corregirse —motivo por lo que me ocupo en repasarlos—, tampoco considero bien continuar perfeccionando más allá de un límite, sobre todo porque el rock o el rap —los estilos en los que mi banda se maneja con mayor soltura— deben poseer siempre, bajo mi punto de vista, un toque espontáneo e intuitivo, mucho de riesgo y algo o bastante de caos, características todas ellas que se perderían si obsesivamente revisara y me encargara de corregir todos los detalles del show. OK. No se trata de dejarse perder en las tinieblas o realizar conciertos en los que nadie sepa jamás lo que va a suceder en cada momento, pero tampoco de tenerlo todo limado y preparado hasta el último detalle hasta el punto de ofrecer un concierto prefabricado o de plástico.



Félix Sánchez, líder de Reivindicativos

Digo esto a propósito de la lectura que he realizado a petición de la revista *El coloquio de los perros* de gran parte de la obra del escritor mexicano Mario Bellatín. Antes de nada, debo dejar claro que como la mayoría debe saber, no soy escritor ni me dedico a la literatura. Mi mundo es el de la música

y, más en concreto, el rap guitarrero combativo político y social a lo NWA o Public Enemy, pero siempre he sido un gran aficionado a la lectura. Mis letras y rimas —motivo por el que supongo me han seleccionado para escribir estas páginas— han recibido bastantes elogios —que aprovecho ahora para agradecer— de parte de la crítica y la mayoría de mi público suele felicitar me por ellas. Y en mi camerino o mi casa no falta nunca un clásico literario antiguo dígame Calderón de la Barca o Herman Melville— ni contemporáneo —últimamente estoy leyendo a Patrick Modiano, Tom Spambauer y W. G. Sebald—, por lo que, aunque ésta no es en concreto mi especialidad, sí que pienso tener los suficientes réditos para expresar mi opinión sobre un tema u otro en concreto. En este caso, ya lo he dicho, la literatura de Mario Bellatin.

De todas maneras, lo cierto es que no tengo mucho que decir sobre ella. En los últimos meses, he leído prácticamente todos sus libros —confieso que no he podido pasar de las primeras páginas de *Demerol. Sin fecha de caducidad* ni de *El jardín de la señora Murakami*— y si bien he disfrutado con algunos de ellos, la sensación que el tiempo me ha dejado de la lectura realizada es demasiado leve como para sentir que puedo afirmar algo con propiedad. Tal vez porque al ser yo un auténtico fanático de un escritor como Dostoievski, que se caracteriza por dejarse llevar por la trama que aborda sin medir ni calcular las consecuencias, por ser un creador en el más amplio sentido de la palabra que plasma los más profundos sentimientos en libros que se diría que son una oración espiritual y tratan los temas esenciales que preocupan al ser humano con una profundidad sin igual, no puedo sentir demasiada pasión ni complicidad por una prosa como la de Bellatin, que se encuentra elaborada al extremo, es demasiado fría para mi gusto y no se atreve a indagar en ninguna de las cuestiones fundamentales de nuestro tiempo.

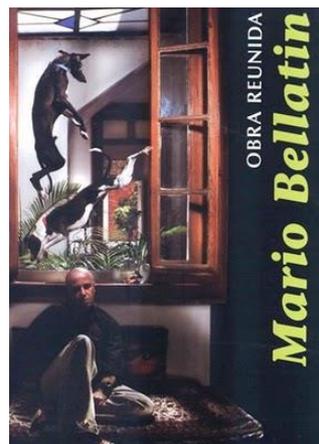
Y es que Bellatin parece demasiado preocupado por el aspecto formal y estético de sus creaciones. O más que preocupado, obsesionado, motivo por el que muy probablemente consigue atrapar momentáneamente la atención de sus lectores aunque, finalmente, al ser este formalismo o, más bien, estilismo formal el rasgo protagonista de sus libros por encima de unas historias cuyo argumento podría ser uno u otro sin que esto nos importara demasiado o tenga excesiva relevancia, estos se sientan decepcionados si desean indagar en las historias que, sí, nos narra con gran originalidad pero sin pasión aparente.

Puede que el problema de Bellatin sea, en este sentido, escribir demasiados libros o, utilizando la terminología interna de su estética, emitir demasiados ladridos, y que si se concentrara en un único tema, en un solitario ladrido y lo desarrollara hasta el límite teniendo más en cuenta aquello de lo que se ocupa que la forma a través de la que lo narra, tendría la posibilidad de llegar a ser un escritor mayor. Pero como esto no es así y lo confirman los últimos libros que he podido leer de él, me parece que va a tener que conformarse con ser una anécdota más —eso sí, muy jugosa— en el mundo literario actual o futuro.

Sí. Bellatin puede llegar a ganar muchos premios. En parte, su literatura o, más bien, la valentía de su propuesta artística se los merece, pero estoy convencido de que, más allá de dos o tres detalles concretos, no va a dejar huella en ella. Hombres-orquesta hay muchos en el tiempo en que vivimos, pero no tanto grandes libros y escritores como mi amado Dostoievski o los también grandes y queridos por mí Céline y Faulkner. Porque lo que olvida Bellatin es que la posteridad le juzgará por sus libros y su contenido y no tanto por lo bien contruidos que estén o los increíbles temas de los que nos habla. Ni tan siquiera por ser capaz de imitar con rigor las estructuras formales de la novela japonesa, construirse una biografía que es más fácil reconstruir a partir de sus silencios que de sus palabras o intentar que cada uno de sus libros sea una máquina perfecta estilística que, sin embargo, repito, me parece que suele errar en aquello que cuenta, en su temática que, en ocasiones, en mi opinión, no es sino la más absoluta nada.

De hecho, pienso que muchos de sus libros son breves porque desea atrapar la atención del lector como sea —no porque el tema así lo requiera— y porque sabe que si fueran desarrollados en mayor longitud de páginas, este pronto se desentendería de ellos. Aunque sea por curiosidad, un lector puede terminar de leer *La jornada de la mona y el paciente*. Esto no le supone un gran esfuerzo, como sí se lo requiere leer un cuento de Borges, Bioy Casares o Alejo Carpentier. Y por ello, Mario Bellatin crea los libros que crea, porque desea vivir de la literatura y no tanto vivir para ella, aunque para conseguir su objetivo haya debido realizar, lo cual es lógico, todo tipo de sacrificios.

En fin, entro en internet y estudio su vida y personalidad para añadir alguna afirmación a este artículo y me doy cuenta que Mario Bellatin se suele jactar de ser un escritor raro —aunque parezca todo lo contrario— y se considera a sí mismo alguien atípico y especial que utiliza la escritura de forma indeterminada para poner de relieve e incidir en lo único por lo que realmente está interesado: él mismo. Y es entonces que no lo soporto más y siento como en mis discos cuando tengo que tratar alguna injusticia social, rabia, furor y deseos de decir todo aquello que siento pese a quien pese. Pues me parece que si desea desperdiciar su talento componiendo historias flácidas que es muy difícil que interesen a alguien más allá de la anécdota más o menos relevante que constituye su argumento, está en su derecho. Como si desea presentarse como un artista radical de los muchos de los que está plagado el arte contemporáneo —ya digo que ignoro bastante del mundo literario en concreto—. Pero que pretenda hacerse pasar por un revolucionario de la literatura, un innovador o una especie de genio interdisciplinar que se jacta de situarse por encima de la crítica o su propio público, me parece demencial. No ya por el hecho de despreciar a los lectores de los que su literatura vive o



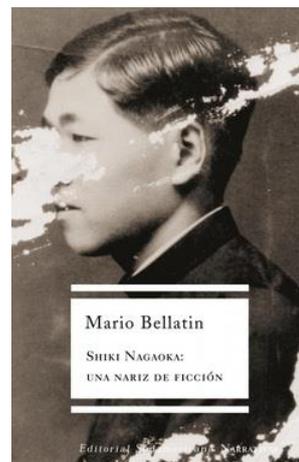
incluso a los estudiosos que se interesan por sus libros —lo que, en el fondo, refleja una gran inseguridad y muy probablemente un complejo de inferioridad—, sino porque pienso que esto es una treta o argucia urdida por él para conseguir alejar la atención de lo que verdaderamente debería interesarnos: su literatura. Una literatura banal y superficial aunque cuidada y meditada hasta el límite o último detalle.

Realmente, estoy convencido de que el personaje que Mario Bellatín ha construido, así como los múltiples actos excéntricos que realiza, son una mera excusa para que no podamos indagar en sus libros como deberíamos hacerlo, pues es considerando las performances que el escritor mexicano realiza como complementarias de sus propios libros y estos como un mero apéndice de su mundo creativo y artístico que consigue lo que, a mi entender, es uno de sus objetivos: distraer la atención del lector o el espectador obnubilado por la puesta en escena de libros, sí, obsesivamente contruidos pero que transmiten —y ya sé que este no es su objetivo en concreto pues, en verdad, se diría que no tienen ninguno— demasiado poco.

De todas maneras, es cierto que no todos los libros de Bellatín me parecen superficiales y fallidos y he disfrutado en bastantes momentos de la lectura de muchos de ellos, lo cual, repito, no me parece suficiente a la hora de acercarme un libro al que demando no únicamente que me entretenga sino, ante todo, que me haga penetrar en algunas de las aristas desconocidas del ser humano. Por ejemplo, *El gran vidrio* me parece un libro bastante interesante y elaborado —aunque he de reconocer que no soporto la historia de la *sheika* que forma parte de su segunda parte— y, sobre todo, muy sencillo de leer al tiempo que bastante acorde con lo planteado de una u otra forma por Bellatín. Por otro lado, *Shigi Nagoaka: una nariz de ficción* me parece un libro bien construido y con el que se puede disfrutar más allá de la personalidad narcisista y totalitaria de Bellatín empeñada en controlar todas sus creaciones hasta la extenuación —en este sentido, me parece bastante desacertada la presencia de Juan Rulfo en esta historia— y aparecer de una u otra forma en todas ellas. También creo que es un buen libro *Jacobo el mutante*, donde se realiza un gran esfuerzo de condensación del lenguaje y el tema elegido va en consonancia con la forma escogida para narrarla. Sobre estos textos, así como sobre *Salón de belleza* o *Efecto invermadero*, no tengo apenas reproche alguno. Puede que no sean libros que pasen a la historia pero, desde luego, reflejan bastante bien la banalidad del tiempo presente, nuestro insoportable esteticismo o muchos de los aspectos superfluos que dominan en nuestras sociedades de los que la literatura de Bellatín, por otra parte, es una consecuencia.

Sin embargo, no es esta en absoluto mi opinión sobre otras narraciones como *Lecciones para una liebre muerta*, *Canon perpetuo*, *Flores*, *Perros héroes* o *La escuela del dolor humano de Sechuán*, que me parecen simples entretenimientos que no esconden más que el vacío en su interior, libros que han sido realizados para cumplir el cupo de uno al año al que está acostumbrado el escritor y que

intentan esconder gracias a su excelente acabado formal, la escasa profundidad de un autor fascinado por su propia personalidad y por los detalles, anécdotas y devaneos que ésta provoca más que por la propia literatura en sí misma. Y es que me atrevería a decir que Bellatin, por momentos, piensa que es la literatura quien debe rendirle tributo a él y no lo contrario, lo que si, por un lado, no está mal —ya estamos hartos de tantos escritores y artistas que a través de la humildad esconden su verdadera mediocridad—, por otro termina por cansar cuando la broma o el juego se extiende más allá de un tiempo razonable. O cuando es utilizado para justificar las cantidades económicas —ojo, quiero aclarar que no estoy en absoluto en contra de esto, como tampoco a favor de la vetusta idea del artista romántico empobrecido, sino más bien de la manera en que Bellatin se solaza con esto— que se cobran por ofrecer cursos de escritura para escribir libros colectivos que en su mayoría se revelan como mediocres o conferencias que en mayor o menor medida son una mera excusa para que el escritor mexicano presente las narraciones en las que trabaja en esos momentos.



Por otra parte, toda esa parafernalia que lleva consigo y muchas de sus actitudes creo que son bastante cansinas y únicamente son comentadas y parecen tener su importancia porque Mario Bellatin es escritor. Si fuera un músico, un director de cine porno o un artista plástico contemporáneo, nadie hablaría de ellas ni se le daría importancia, pero como hasta ahora —que yo sepa— a un escritor únicamente se le pedía que escribiera libros, cuando aparece uno que no se contenta con ello y ofrece una mínima calidad estética —que no de contenidos— se arma un pequeño revuelo que, en mi opinión, es más producto de lo caduco, decrépito y vetusto del ámbito literario que de los méritos reales de Bellatin, quien, si acaso, es cierto, tiene la virtud de haber puesto esto al descubierto.

Además, aparecer por Brasil —si esta anécdota es verdadera, que yo pienso que es inventada— diciendo que encuentra muy recatada a la población o anécdotas de este estilo, repito que no me dicen ni aportan demasiado a lo que realmente quisiera que me interesara de Mario Bellatin: sus libros. Y es que, efectivamente, lo vuelvo a repetir, me parece a mí que el escritor mexicano emite demasiados ladridos para mi gusto. Este hecho le convierte, sí, en un artista capaz de manejarse con soltura en la fotografía, de hacer de cada conferencia un acto único, de sus exposiciones un mar insondable de sorpresas, etc, pero esto no asegura que sea mejor escritor ni que haya hecho un libro definitivo, inmortal, lo que no parece importar en exceso a él, que vive tan alejado de todo atisbo de eternidad y se complace de vivir sumergido en el tiempo presente, pero daría sentido a su trabajo y vida, pues vale más un solo ladrido que resuene a lo largo del tiempo y se escuche en todo el planeta que cientos desperdigados por aquí y por allá que

demuestran el ingenio, valentía y fortaleza de un autor que, sin embargo, parece sentir miedo de centrar, recopilar todas sus experiencias en un libro que lo obligue a cuestionarse a sí mismo y al mundo que lo rodea y no únicamente a jactarse de él.

INGENIOS

Sinapsis invernaderas

GUSTAVO GARCÍA-GLEESON

PREVIO SINÓPTICO

Vi *El chico del brazo de oro* de muy pequeño. De tan pequeño que no la recuerdo. Muchos años después visioné *Invernadero*. Era mayor uno ya y era martes, día especial de por sí. Fui al cine con un amigo, quien ese mismo día cumplía años, treintayalgo. Le comenté haré unos días que necesitaba de sus recuerdos de la película para escribir un artículo sobre la misma ya que mi propio recuerdo, a pesar de ser mucho más grande que cuando vi en la filмотeca a la que solía llevarme mi padre, muerto hace tantos años que no recuerdo nada de él, *El chico del brazo de oro* o *El imperio de los sentidos*, se había perdido en algún pozo mental negro de tantos desechos.

Yo mismo no creo que pueda serte de ayuda ya que la película en cuestión, aparte de ciertos cuestionamientos muy personales que se me plantearon aquella tarde, no podría decirte cosa alguna sobre ella que te sirviera, pero repasemos aquel día, quizá así vuelva algún detalle válido para lo tuyo, me dijo el amigo y comencé a relatarle lo que había hecho entonces.

Llovió bastante, entonces, y era oscuro, cosas así recordaba. Las Coreas iban a entrar en guerra y casi había telefoneado a una íntima mía para que me acompañara al cine a ver la premiada película de Gonzalo Castro *Invernadero*, sobre Mario Bellatin, un escritor al que le falta un brazo y parece ser que también una tilde, y poco más recordaba, la verdad, le dije. No es poca cosa, creo que de ahí puedes extraer lo que deseas para tu escrito me dijo mi amigo Darío, quien últimamente prefiere ser llamado así antes que Darío por un hit del músico Vitalic, y con esos mimbres esta cesta.

No más que una falsa sinopsis comercial de



la película *Invernadero*, en el fondo Mario Bellatin sucede como nunca en *Invernadero* gracias a la portentosa labor de Gonzalo Castro [Buenos Aires, 1976. Obra previa: *Resfriada* (2008), *Cocina* (2009)].

Hacer entendible, asumible, a un escritor raro, de los pocos de verdad “raros” (léase su obra *Lo raro es ser un escritor raro*), como Bellatin, no está al alcance de cualquier cineasta. Quizá el hecho de provenir el propio Castro del proceloso mar de las letras haya sido una ventaja, puede ser, pero de lo que no cabe ninguna duda es de la personalísima concepción, cual el tardío Rohmer, pero sin su moral, del joven Castro.

Explicarse sobre Bellatin es inútil. Castro sabe esto y mucho más y despeja en su film todo vestigio de arte menor que agrieta la Historia del Cine para configurar una mirada sobre la extraordinaria belleza de lo cotidiano en la poliédrica vida de un artista único como Mario Bellatin, quien no deberá poco al, con esta obra consagradísimo, autor (Premio BAFICI 2010, Premio FICXIXÓN 2010).

Si Bellatin persigue la “escritura sin escritura” Castro obtiene el “cine sin cine”, y eso es impagable, señoras y señores.

UN SÍNCOPE MÁS TARDE

Hay gente que no sabe a qué va al cine y está bien que así sea, mas permítaseme una digresión.

Si en la proyección de *Invernadero* a la que asistí de un festival de cine independiente —no entraré a valorar los matices de esa independencia— había cien espectadores al iniciarse la película, al acabar habría una quinta parte menos (si fueron cincuenta personas las presentes se fueron diez de ellas antes de la conclusión, según mi hipótesis estadística, para el caso es lo mismo). Un veinte por ciento de pérdida de público en unos ochenta minutos. Guau, así decía uno de los perros que salen en *Invernadero*, pero yo digo, ¿a dónde vamos a ir a parar nosotros, los cinéfilos? Con esta constante pérdida de asistentes las salas de cine “de verdad”, no las “de mentira”, como esta peli de Gonzalo Castro, por no hablar por el momento de la resta de clase y saber estar de los asistentes, paguen o no paguen, y no vean, por otro lado, la de invitados por el morro que hay en este tipo de festivales, inevitablemente, como viene ocurriendo desde hace muchos años, acabarán cerrando una tras otra y sólo sobrevivirá algún multicine en cada gran núcleo urbano de nuestro querido país, y esto no puede ser. No puede ser, como las hijas de Bellatin, pero es. Hemos de actuar, como Bellatin en este largometraje, y rápidamente, y ser tan veloces como el propio Mario afeitándose en *Invernadero* para revertir esta decadencia multicinefílica. Lanzo desde esta plataforma un desafío a nuestros gobernantes que tanto subvencionan a los creadores de cultura, como por ejemplo, Almodóvar, que no sale bien parado en *Invernadero*, y tanto se desprecupan de quienes tanto les dan. Aparte de auspiciar cineclubs como

Dios manda, y desde luego no en centros sociales. No sé, dennos entradas gratis para esas nuevas ágoras (ahí) a quien pueda demostrar haber visto cine de autor desde hace años sin descargarse nada de internet. O a quien certifique que se ha apuntado a la escuela de idiomas (academias privadas no valdrían, amiguistas) para no tener que leer los pésimos subtítulos de las versiones originales. Condiciones de este tipo. Y si no quieren ver en las sesiones de festivales de cine pelis raras donde sale Margo Glantz, por favor, infórmense antes de entrar en la sala que molestan a los demás cuando se levantan para irse, que de eso trataba de hablar.



Dios en el salón de belleza

NARRACIÓN DE HECHOS FANTÁSTICOS DE ÍNDOLE SICO-SINESTÉSICA DURANTE LA PROYECCIÓN DE *INVERNADERO*

Fue comenzar la película y empezar a oír cosas. A oír más cosas de lo normal y no me refiero al sonido de la peli ni a la escarbación en lo más hondo de la bolsa de maíz frito de mi vecino de sillón sino que empecé a oír los pensamientos de ese hombre junto a mí. Debido al ruido que su mano producía por fricción en las paredes de plástico de su bolsa de quicos lo había mirado un tanto molesto y como consecuencia de posar mis ojos sobre él se transfirieron, porque sí, pero no me pregunten por qué, sus pensamientos, en mi propia y conocida voz interna, eso sí, a mi interior.

«Poca sal. ¿Y el agua? Parece que está buena. Sólo tiene un brazo el tío. Vaya putada. ¿Y es escritor? Joder, sí que está buena. Me mola ese acentillo...», pensaba el tío.

Obviamente no le presté ninguna atención a la película.

Esto hay que aprovecharlo pensé ligeramente excitado y nada nervioso, sin decirme nada a mí mismo y desvié mi atención visual hacia un objetivo menos previsible que el chaval que estaba dos butacas a mi derecha. Un par de filas más adelante, nadie ocupaba los asientos en la fila inmediata, había un pareja. Me fijé en el pelo raramente ondulado de la chica y la transmisión se inició: «Naturalista puedo decir después. Personal. Mucho plano fijo. Sonido muy Tati, sí. Fotografía sencilla, efectiva. Eso, como uno más en la puesta en

escena. A las 10 tengo que ir a la otra, ¿de quién era? Ya está rozándome. Está tremendo. Godard, tengo que decir Godard. Bonita chilaba».

Desactivé a la mujer desviando la vista hacia el pelo corto de su acompañante que me pensaba: «Me voy a ir como esos. Vaya mierda. No hacen nada. Se parece a Bruce Willis. Esta ni caso. Que dure poco. Esa está como un tren, uf, me pone hasta su voz, como Silvina. A ver ahora. Sí, no, ponme mala cara encima. Ya me valió decirle a la friki esta que me encantaba el cine. Tías con gafas. Luego me dirá que si la estética entrópica del fiiiiiiiiilm. Ya me vale. ¿Hoy hay Champions?».

Era divertido, divertidísimo pero al rato me cansé de la parejita y en uno de los barridos en busca de entretenimiento con lo ajeno mi mirada quedó clavada en el actor, en Mario Bellatin y aquella suerte de mimetismo cerebral con los demás empezó a no tener gracia alguna.

A ver, todo fue muy rápido y duró poco aunque no podría precisar cuánto pero el caso es que cuando sintonicé con Bellatin, él comenzó a rezar, en la pantalla, emitiendo unos vocablos en, creo que, algún tipo de árabe, pero por dentro él no estaba rezando. Eso no es lo extraordinario, al fin y al cabo es lo usual, supongo, porque yo rezar he rezado poco en mi vida, y siempre sin método. Y tampoco, no se crean, proviene de ahí el dicho aquel de «eres más falso que un Bellatin», no.

En su cabeza había miles de voces. A cada segundo, o a cada fracción de segundo, no sabría valorarlo con exactitud, se cristalizaba dentro de mí una voz distinta en un tono que no era el mío, como ocurriera con los presentes en el cine, sino el propio de cada voz.

A un niño que gritaba «Papá, Papá» le seguía la voz de una mujer que se lamentaba dolorosamente.

Después una voz de anciana clamaba por su gato o un hombre gozaba lo indecible y a las tantas voces distinguí la mía que, al igual que las anteriores, luchaba por salir.

Un miedo inexplicable a la vez que un sentimiento de piedad inenarrable se apoderaron de mí, y agaché la cabeza, me levanté y salí del cine, como antes habían hecho un montón de personas, lleno de incompreensión.

Sufismo, misticismo y artificio en la literatura de Mario Bellatin

AURORA MARTÍNEZ

La vela no está allí para iluminarse a sí misma.

Nawab Jan-Fishan Khan

El sufismo es el núcleo esencial de todas las religiones. Si una religión está viva, es por el sufismo. Sufismo simplemente significa una relación amorosa con Dios. La relación es peligrosa porque cuanto más te vas acercando a Dios, más te vas evaporando. Y cuando tú estás muy cerca ya no eres. Morir en Dios es la única forma real de vivir.

Osho Rajneesh
Sufíes: la gente del camino



Difícil de explicar y de definir, podría considerarse al sufismo (“pureza”, “sabiduría”) como una práctica islámica que incide en las capacidades intuitiva, amorosa y comprensiva del discípulo para alcanzar a experimentar la experiencia divina tanto en el baile como en el rezo u otras muchas actividades cotidianas. Por ello se considera que es un acercamiento amoroso a la realidad, puesto que el sufí, antes que en la razón o en la doctrina del libro que le sirve de inspiración (*ilham*) para desvelar (*kasf*) las trampas de la vida real y elevarse hacia las alturas por medio del conocimiento directo de las realidades espirituales (*tahqīq*), cree en su corazón, en su propia forma de llegar a experimentar lo divino, que no se confronta sino que, al contrario, se complementa con la diferente manera en que lo hace cada uno de los hombres. Y, en este sentido, puede ser considerada una escuela viva que intenta que cada uno de los que se acerquen a su conocimiento puedan experimentar el sentimiento de unidad de las cosas espirituales y materiales del mundo; o bien consigan conocer y vivir, sentir internamente la

esencia inmutable del ser más allá de todo sentimiento de fragmentación y pérdida.

Como se puede observar, el sufismo, por tanto, es una doctrina —más bien una forma de “ser, mirar o comportarse”— alejada de la actualidad, pues su reino es la eternidad. Para los sufíes toda la humanidad es una sola, no existe ningún tipo de división ni horizontal ni vertical y no existen seres diferenciados. No existen cosas diferenciadas o separadas salvo en apariencia y a un nivel de superficie, lo que choca profundamente con gran parte de las experiencias y teorías de la modernidad vividas en Occidente desde tiempos inmemoriales. Pero no así con la literatura de Mario Bellatin, quien sin dejar de ser un escritor radicalmente contemporáneo, ha sabido asimilar gran parte de la estética y doctrina sufí en un arte que, de alguna forma, juega y se aprovecha al tiempo que asimila e interioriza algunas de sus más caras enseñanzas.

De todas maneras, para calibrar la peculiar relación entre la doctrina sufí y la literatura de Mario Bellatin habría que matizar varias cuestiones. La primera de ellas es que, a pesar de determinadas declaraciones y fragmentos de sus libros —véanse *Underwood portátil modelo 1915* o *Flores*—, no hemos de considerar al escritor mexicano como un seguidor *sui generis* de la doctrina sufí. Es cierto que, debido a la autenticidad y el carácter secreto e interno de esta vía de comunicación con lo divino, es muy difícil catalogar o denominar a alguien como sufí. En cierto sentido, un gnóstico o incluso ciertos cabalistas lo serían. La actitud crística es sufí, pero también la de Gautama el Buda, la de ciertos caballeros rosacruces, determinados místicos cristianos —dígase Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz— o escritores y ensayistas como Fedor Dostoievski, Nikolai Berdiaev o Georges Bataille y la de todo aquel que posea una fe interna incommovible tanto en sí mismo como en su trabajo que, de una u otra forma, ha de contribuir a la salvación colectiva humana, a que el mundo siga girando, cumpliendo un destino en el que todos los hombres de *buen corazón* colaboran. Pero el caso de Mario Bellatin plantea un problema bastante agudo sobre esta cuestión. Ante todo, porque una vez que se acepta que, como Fernando Pessoa, el escritor mexicano se reconoce como un artista fingidor, sus afirmaciones —y mucho más cuando estas son más radicales y severas— han de ser relativizadas o al menos puestas en duda, antes de poder emitir un veredicto al respecto, como, por otra parte, sucede a menudo con cualquiera de los aspectos que abordemos de este ambiguo escritor.

A este respecto, se diría que lo que enamora a Bellatin de esta doctrina musulmana de carácter sufí son sus ritos. Pero no tanto por su belleza, su sentido del rigor y el orden o el sentido de profundo respeto que transmiten —que también— como estrictamente por esta belleza, rigor y orden en sí mismos. Es decir, Bellatin es un enamorado de la estética sufí como lo es de ciertas arquitecturas visuales, algunos lienzos y determinados mecanicismos literarios. Y se aprovecha de ella —lo cual, desde luego, es lícito— para enfatizar determinados aspectos de una literatura como la suya, repleta de

manierismos (en el sentido más positivo del término) y gestos rituales por medio de los que puede provocar gran parte de las sensaciones y efectos que hay en sus libros.

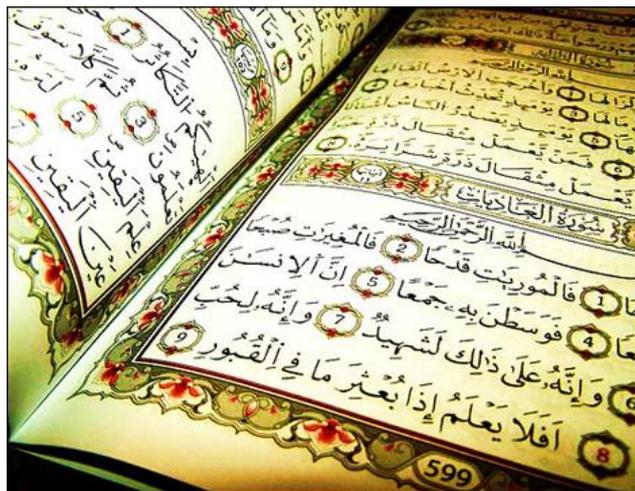


Enamorado de la estética sufi © Mario Bellatin

Asimismo, gracias a su hipotético y, probablemente, en parte fingido amor profundo por la doctrina sufi, Mario Bellatin consigue aquello que pretende como objetivo con su arte con más eficacia todavía. Porque teniendo en cuenta que nuestro escritor es un provocador de altos vuelos que gusta de jugar con la visión y enseñanzas —en realidad, meras ilusiones— que creen extraer los lectores respecto a sus creaciones, aquí realiza otra de las operaciones habituales en él que le sirven para seguir elaborando y añadiendo más adornos a su perfil de artista seductor, especie de vampiro y mago capaz de hipnotizar a sus lectores para, más tarde, sorberles la sangre.

En este caso, me refiero a una maniobra tan sencilla (pero, en el fondo, muy elaborada y meditada) como la siguiente: hacerse pasar como un devoto seguidor de la doctrina sufi —por la que, por otra parte, no tengo dudas que se siente atraído— con el fin de ofrecer así una imagen de escritor mucho más misteriosa y atractiva, conseguir hacerse pasar por un místico moderno capaz de penetrar (y describir) la realidad tanto en su superficie como en sus últimos recovecos a través de una escritura oculta e íntima. Y es de esta forma que consigue otro de los habituales objetivos y propósitos de su actividad artística, como es burlarse o parodiar todo aquello que el lector común burgués y moderno, que nunca ha de saber bien qué es lo que está leyendo, piensa respecto a la visión que como escritor o artista Bellatin ofrece de la realidad o de sí mismo, además de aprovechar para, en cierto modo, también satirizar a la doctrina sufi al prestar atención a todos sus aspectos externos como sus rituales, los vestidos de los derviches o los gestos de los *sheiks* y no a aquello que constituye el *leiv-motiv* de su doctrina, su razón de ser —el camino interior que nos lleva desde el corazón a dialogar con Dios— a lo que tan solo se apela indirectamente para, como acabamos de afirmar, multiplicar la imagen ambigua, confusa, oscura y evasiva del escritor.

Sucede que Bellatin es un escritor muy inteligente, visual y extremadamente atento a los detalles y estructuras que sostienen y dan forma a las cosas y, desde este punto de vista, tanto las danzas de los derviches como los diversos rituales que acaecen en una celebración sufi, le son muy válidas no solo para describirlas en sus libros, también como excusa o metáfora ideal para explicar el funcionamiento externo e interno de sus narraciones, o para conseguir que sus enseñanzas estén al servicio de la propuesta estética de sus creaciones y no al revés, que es en el fondo lo que también consigue al aludir a los textos sagrados o a lenguas inventadas o reales como la sumeria. Y es que todo aquello que aparece en la órbita de los relatos de Bellatin siempre está a su servicio, es utilizado y manipulado por su poder evocativo o su carga simbólica o histórica con el fin de ser integrado en un sistema literario que juega —o bien resaltándolas o anulándolas— con sus propiedades hasta deformarlas, amplificarlas, caricaturizarlas o silenciarlas, consiguiendo así que se puedan extraer nuevos significados —o al menos silenciar los ya conocidos— de libros sobre-interpretados a lo largo del tiempo hasta llegar al paroxismo como *El Corán*, *La Biblia* y determinados textos sagrados.



Bellatin, lector de *El corán*

En cualquier caso —retomando el tema sufi— el movimiento giratorio de los derviches, merced al cual logran estar en todas partes al tiempo que en ninguna consiguiendo acabar con el yo, se me antoja semejante a lo que Bellatin pretende con su literatura. No en vano hay determinados personajes (o, más bien, en términos bellatinianos, las representaciones y simulaciones de estos) creados por el escritor mexicano como determinados travestis —algunos de ellos, como el que aparece en *Flores* o *Lecciones para una liebre muerta*, podría llegar a identificarse como amigo del protagonista de *Salón de belleza* o incluso ser el mismo personaje Margo Glantz, el poeta ciego o los gemelos Kuhn— que aparecen en distintos libros. Y si bien esto podría ser considerado como un rasgo usual y habitual en los códigos de la novela

postmoderna, aquí toma otra dimensión debido a la habilidad con que Bellatin mueve los resortes de sus narraciones. Porque estas intromisiones de varios de los protagonistas de sus libros son tan leves y minúsculas que parecen incidir finalmente en el rasgo característico de la doctrina derviche que anteriormente apuntamos; esto es, la construcción de un cuerpo total, unitario y absoluto a través de la danza —en este caso la literatura— a partir de la continua interacción de diferentes personas —los libros de Bellatin y los personajes que aparecen en ellos— aparentemente separados entre sí.

A su vez, hay una característica de la literatura de Mario Bellatin en la que también concuerda con el sufismo —aunque, en este caso, más bien habría que hablar del mundo árabe— como es su acertada y armónica distribución geométrica, pues la obra en su conjunto de Bellatin se asemeja en determinados aspectos a una acogedora mezquita o una especie de jardín árabe en el que todos los detalles se encontraran trazados a la perfección para transmitir el necesario sosiego, alivio o espacio de recogimiento en el atribulado lector contemporáneo al que, muy inteligentemente, también se le golpea y aturde con espacios angustiosos y ambivalentes para que se enfrente a sus miedos. Y es que los relatos del escritor mexicano funcionan —o al menos lo intentan— de forma casi matemática, como si cada una de sus líneas que lo componen estuviera trazada para provocar en el lector una emoción concreta —sin importar que ésta sea de alivio, asfixia o sorpresa— como determinadas rosas y violetas lo hacían en los parques árabes, un color verde en un mosaico, cierta fuente en una plaza o unas palabras concretas de *El Corán* sobre una pared sobre los techos de un palacio, como, a su vez, si observamos la estructura interna de todos los libros de Mario Bellatin en su conjunto, convendremos que se encuentran trazados a la manera de las ciudades musulmanas: repletos de curvas y caminos sin fin, de vías sin salida y calzadas que se confunden con otras y aparentemente, solo aparentemente, no tienen destino alguno, lo que les ofrece su dimensión mística que, en este caso, como hemos apuntado, proviene de una estructura formal milimétrica y exhaustivamente urdida que determina el fondo de unas narraciones que, desde este punto de vista, podrían ser consideradas una especie de salmos u oraciones lanzadas al viento en que se reflexiona sobre la depravación, crueldad, bienaventuranzas y misericordia existente en nuestro mundo contemporáneo.

Igualmente, la literatura de Bellatin se asemeja a un laberinto que obligara al lector a orientarse entre sus páginas pero al tiempo le dictara constantemente la forma de recorrerlo y salir de él, haciéndolo perderse o encontrarse, en muchos casos, según la voluntad demiúrgica del escritor mexicano, poder que también lo hace conectar, de algún modo, con la logia sufí, pues me parece que muchos de sus movimientos y actitudes como performer (más que como escritor) y actor-divulgador de su vida y obra tienen bastante que ver con los de un *sheik*. Obviamente, un *sheik* fingido pero, al fin y al cabo, *sheik*, quien pretende haber acabado con muchas de las rémoras y

errores que constreñían a la literatura a través de su sincera devoción a la escritura y se siente capacitado para guiar a otros escritores en la lucha contra los tópicos y errores que no permiten a esta desarrollarse, abriéndoles el camino para alcanzar el potencial ilimitado de las realidades literarias.

Al fin y al cabo, si nos fijamos, Mario Bellatin posee gran parte de los poderes de un *sheik* o al menos, de forma real o fingida, pueden atribuírsele algunos de estos. Por ejemplo: 1) El poder de atracción que es innegable dado lo extravagante de su figura y lo excéntrico de sus creaciones. 2) También el poder de la concentración en el corazón, en este caso, de la escritura, que procede de su afán por internarse en esta actividad —al contrario que en el sufismo— hasta lo más profundo de su ser. 3) Asimismo, el poder de guiar a quienes se acerquen a él, por ejemplo, en su Escuela Dinámica de Escritores o los cursos de escritura colectiva que acostumbra a impartir. 4) Igualmente, el poder de transportar sobre sus hombros las cargas y rémoras de los lectores contemporáneos y los requerimientos del Orden literario que siempre intenta llevar un paso más allá. 5) Y el poder de hacer posible sus deseos, como vivir de la literatura o continuar construyendo libros inverosímiles.



En fin, podríamos extendernos un poco más sobre esta interesante cuestión de la literatura de Bellatin, pero me gustaría terminar aquí, sobre todo porque la manera en que termina por hacer del sufismo un elemento artístico al servicio de sus libros no nos deja ahondar más en una temática que sería central si el escritor mexicano la pusiera en el centro de todo su “ser”, lo que no hace, aunque nos haga sospechar que sí. De todas maneras, me gustaría finalizar con una reflexión que pueda servir para trabajar con más profundidad o sutileza esta cuestión en el futuro.

En varias entrevistas y alguna narración, el escritor mexicano ha demostrado estar en contra de la literatura del “yo”. Se ha mostrado como el adalid de una lucha a favor del libro en sí mismo y no del nombre del escritor, y ha indicado allí donde hiciera falta que había que volver a los relatos y olvidarnos de quién los escribió. Pues bien, si esta afirmación y actitud podría considerarse sufi en cuanto da más valor a la obra que a los urdidores o al cerebro central de la misma y, por tanto, es una apuesta por una literatura sin ego que cada uno de los escritores con su trabajo y sacrificio contribuyen a forjar, otra actitud, como es de todos conocido, es la sostenida por Mario Bellatin en muchos momentos, pues su consabido narcisismo, así como la intención de dominar todas las líneas de proyección de su literatura, controlar buena parte de las facetas de su vida y mostrarse como una especie de niño terrible del arte con una imagen discordante y, en algún caso, violenta, nos

hablan con mucha claridad de un autor que prima —puede que aun en contra de su voluntad— el ego por encima de la obra. De todas formas, esta aparente contradicción no me parece en sí misma negativa. Y si la he citado es porque nos permite observar con clarividencia la realidad del escritor del que me ocupo, un escritor que, por un lado, es casi un místico, un santo recluido en la literatura que desea olvidarse de sí mismo para alcanzar a vislumbrar a través del arte que practica con infinita paciencia el corazón de Dios y, por otro, es una especie de creador obsesivo y maníaco un tanto desequilibrado capaz de cometer todo tipo de actos para alimentar su insaciable ego que lo lleva a creerse mejor escritor —tal vez, solo tal vez— de lo que es y colocarse a sí mismo —de una forma u otra y aunque quiera hacer creer lo contrario— en el centro de sus creaciones.

Pues bien, es justo en el meollo de esta aparente contradicción o paradoja donde encuentro al verdadero Bellatin, un escritor que podría considerarse un egoísta místico o un santo violento por su capacidad de fundir en sus libros lo más superfluo y lo más profundo; de ser, a la vez, una víctima más de la época del consumismo y una especie de monje zen que busca la paz a través de sus escritos y silencio. Y, por tanto, haberse convertido en un hombre capaz de mezclar, combinar lo artificial y lo santo con soltura, lo cual no habla ni bien ni mal de ese fingido poeta sufí que es Mario Bellatin, pero sí ayuda a conocerlo, a comprender sus razones y las de su literatura, que de alguna forma nos acerca a la vez que nos aleja indistintamente de Dios.

El realismo minimalista de Mario Bellatin: lecciones y proposiciones

GRACIELA GOLDCHLUK

Primera proposición: la apelación al realismo, o a sus enseñanzas, en la obra de Mario Bellatin se presenta como una estrategia para disipar malentendidos que, frente a la singularidad de un proyecto literario, lo empujan hacia afuera de la literatura para ubicarlo en un terreno artístico que Bellatin explora pero que, como el escritor de *Stalker* (1), solo visita en tanto escritor.

Hay en esta afirmación dos cuestiones que nos interesa desarrollar: por un lado adelantamos que no nos referimos al realismo sino a sus enseñanzas, sus “lecciones”. Por el otro, la calificación de Bellatin como *performer* ha sido esgrimida en más de una ocasión con el paradójico resultado de que aquello que está destinado a intervenir directamente en la literatura y en el ecosistema que la sostiene, termina siendo objeto de análisis de manera independiente de sus efectos. Sin duda Bellatin participa de un tipo de movimientos artístico-culturales tanto como científico-tecnológicos que Ladaga (2) caracteriza como «constructivistas», «colaborativos» y generadores de «ecosistemas culturales», pero mi apreciación es que en su caso lo que hay es un diálogo distanciado con estos movimientos, en tanto su proyecto se diferencia de otros a partir del lugar de su inscripción, que es siempre literario. Por lo tanto, no nos interesa desmentir la relación que efectivamente tienen las “acciones literarias” de Bellatin con otras manifestaciones artísticas, sino que nos importa ver qué le dicen a la literatura. Primera lección: la literatura es también lo que se piensa de ella, y más que eso, lo que se espera que sea.



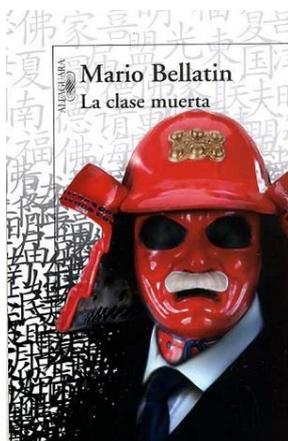
Lecciones y proposiciones © Mario Bellatin

Tomemos el proyecto *Los cien mil libros de Mario Bellatin*: cien títulos publicados en pequeño formato de los que se imprimen mil ejemplares, cada uno numerado con un sello y con la huella digital del autor. Estos libros irán llenando contenedores-dispensadores ubicados en la casa que el escritor habita en colonia Juárez, México, y materializan —según declaraciones del autor— la medida del tiempo que le queda por vivir. Se los puede conseguir en el parque México los días que se anuncian en Facebook o Twitter o en las presentaciones de los muchos lugares a los que es invitado Bellatin. Que el proyecto vaya a ser presentado en la edición de 2012 de *documenta (13)* de Kassel, nos habla de la concepción general de las artes, incluyendo la literatura; pero hay una diferencia significativa entre considerar el cambio general de una forma de sensibilidad artística que se interesa por la literatura, y considerar un proyecto literario desde el punto de vista de su diálogo con las otras artes. El adjetivo acecha y es portador de un deseo de territorialización. Si la literatura de Bellatin es “performática”, como alguna vez otras fueron “femeninas” o “chicanas” o “latinoamericanas”, la revuelta puede ser llevada a cabo en una suerte de *zona de exclusión* que deje intactas las prácticas habituales de los que aplauden.

Volvamos entonces a la literatura y veamos un poco más de cerca estos libros: hay dos inscripciones. La portada dice «Este libro no es gratuito» y la contraportada «Los derechos de este texto pertenecen al autor». Con esto queda descartada toda construcción utópica, son parte de una obra artística literaria por la que es necesario pagar para que funcione (en el ecosistema literario, una parte de los que ansían estos libros: críticos, profesores, escritores, editores, esperan que les sean obsequiados); no obstante el precio, la obra permanece por fuera del circuito comercial (Margo Glantz ha dicho: «Los libros de Bellatin no se venden, solo se compran»), y en ese sentido podríamos situarlo como parte del movimiento de consumo responsable, solo que a diferencia de los productos ofrecidos en ese circuito (alimentos orgánicos, producciones artesanales), no se trataría de postular que todos los libros, ni siquiera todos los de Bellatin, circulen de esa manera: solo *Los cien mil libros de Bellatin*, destinados a conformar una obra, forman parte de esa acción literaria de la que el lector participa comprando.

La noción de obra entra en juego en esta acción literaria a través de la cual Bellatin parece poner en práctica su postulado de «escribir sin escribir», y lo hace, una vez más, escribiendo. Es una falta lo que produce la inscripción de la obra: los libros no tienen número de serie (aunque se publican en forma sucesiva, no están señalados como el primero, segundo, etc.); de este modo, no queda más alternativa que tratarlos como a documentos de un archivo que promete ser la obra completa en tanto es la escritura que abarcará el período de una vida. Sabemos que es una ficción, pero en tanto ficción crea una realidad sustentable. Estos objetos, más que capítulos de un libro publicado

por entregas, evocan los propios manuscritos de autor: objeto fetiche signado con la huella digital, cada libro es único y a su vez parte de un conjunto que se reconfigura con cada nuevo documento incorporado.



Esta lección termina entonces con una pregunta que no es la ya repetida sobre el futuro del libro en tiempos de internet, sino la que ya no oímos sobre el presente del libro literario como pieza de museo y rareza de coleccionista. El libro en su materialidad cerrada sirve a las editoriales *mainstream* para construir un fondo editorial: mientras venden centenas de miles de unos pocos títulos, sostienen la publicación de obras de prestigio que acrecientan el valor de su fondo de comercio (con vías a futuras fusiones) y que publican en tiradas de dos a tres mil de ejemplares, cuya extensión no siempre se aclara en el colofón, y que no les interesa difundir dado que la distribución solo aumentaría la pérdida calculada. Los profesores y los escritores que siguen las pautas establecidas institucionalmente también se aseguran con estos libros un capital intelectual palpable e intercambiable, es por eso que la iconografía del escritor, que el profesor repite, sigue incluyendo la anacrónica biblioteca de fondo donde se adivinan primeras ediciones y se deja ver mucho libro de filosofía. Para lo que no sirve el actual formato del libro inserto en el sistema de producción y distribución habitual es para el crecimiento de una obra y el interés de un público lector. Doy por sentado que, como parte del público lector, deseamos en encontrarnos con lo que dicen nuestros libros (aquellos que elegimos), pero dentro del ecosistema literario esto resulta imposible en relación con los escritores vivos: solo conseguimos los libros de los escritores que ya conocemos, a través de nuestros viajes o de amigos, y las librerías o las ferias del libro tampoco parecen en camino de resolver el problema. Curiosamente, algunas editoriales independientes estarían cumpliendo el papel de poner a circular la literatura que, en nuestros términos, importa, y esta acción es percibida por escritores consagrados que participan de esos emprendimientos apostando a publicar su obra en ellas, así como profesores que utilizan caminos alternativos para obtener material y hacen centro de sus investigaciones a escritores no consagrados (3). El gesto de Bellatin interroga en primer término cómo publicar estos libros para que tengan las virtudes que en ellos reconocemos (el placer de tocar el papel, la sensación del objeto amable, la invitación a la lectura individual y silenciosa que nos conecte con algo del escritor) sin que se conviertan en ataúdes inmóviles.

Voy a seguir publicando en las editoriales tradicionales, pero no quiero condenar mis libros a las manos de un editor que hará que tu obra siga los cánones burocráticos y que los libros se conviertan en una suerte de ataúdes ordenados en ese gran cementerio que pueden ser las librerías. (4)

Segunda proposición: Si la literatura emergente en América Latina construye «dispositivos para mostrar el mundo» (5), pensamos que el que cuidadosamente elabora Bellatin se aprovecha de mecanismos propios del realismo literario para construir un vínculo con el lector adormecido por el realismo tradicional o expulsado por las vanguardias históricas en sus diferentes versiones. Podemos llamar a este mecanismo “realismo minimalista”.

Entendemos que ha quedado suficientemente demostrado que podemos considerar el proyecto *Los cien mil libros de Bellatin* como un dispositivo para mostrar el mundo de la literatura, además del mundo. Pero ese dispositivo, en tanto obra, depende a su vez del lugar del lector, que entra en escena precisamente durante la etapa de florecimiento del realismo asociado al nacimiento de la novela, es decir, de la lectura silenciosa (6). Ni cómplice ni enemigo, el lector que convocan “los libros de Bellatin” es el lector distraído que ha olvidado que ya no lee porque está leyendo siempre lo mismo. En primer término, la escritura de Bellatin se rehúsa a reafirmar al lector en sus creencias. En ese sentido no es un lector cómplice que pueda compadecer(se) con el itinerario de los personajes, repudiar lo mismo que ellos, o sentir «el mismo desprecio por casi las mismas cosas» (la cita es de *Rayuela*) (7); pero tampoco es el «hipócrita lector» de Baudelaire ni aquel que debe demostrar aplicación en la lectura, y paciencia, para atravesar páginas enteras en pos de una araña que camina por la pared. La clave es la distancia, el contacto, y con ello la creación de un vínculo exigente y pasajero, que termine cuando se cierra el libro. No pensamos como Bellatin ni sus personajes nos acompañan, no es esa la lección, pero no podemos librarnos de ellos hasta que no terminamos el libro, y el otro, y el otro..., en este recorrido, como veremos luego, estamos sostenidos por la consideración del autor que reclama nuestra mirada. Cualquier comienzo puede mostrar de qué hablamos, de modo que tomamos los dos primeros libros que conseguimos de *Los cien mil libros de Bellatin*:

1. Durante el tiempo que viví junto a mi madre, nunca se me ocurrió que acomodar mis genitales en su presencia pudiera tener una repercusión mayor.

2. Estaba equivocado (*La novia desnudada por sus solteros... así*, p. 7)

Lo extraño del físico de Shiki Nagaoka, evidenciado por la presencia de una nariz descomunal, hizo que fuera considerado por muchos como un personaje de ficción (Shiki Nagaoka: una nariz de ficción p. 9)

La primera persona asume un tono que resulta una tercera enmascarada (es decir una «no persona» en términos de Benveniste); este tono se va agudizando frente a la incapacidad del narrador para tomar decisiones o sostener la coherencia entre la persona gramatical y la imagen del yo:

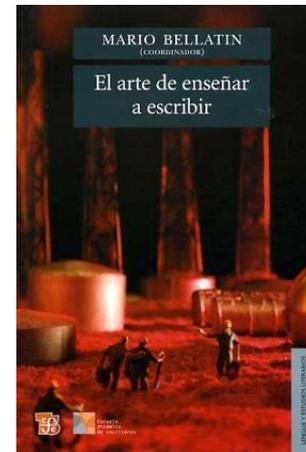
134. *Estos son los pocos recuerdos que guardo de mis años de escuela.*

135. *Aunque es hasta cierto punto extraño considerar recuerdos hechos que acaban de suceder.*

136. *Aunque ya es poca la gente que lo pueda creer todavía sigo matriculado aquí.* (*La novia...* p. 20)

La voz narradora en tercera persona tampoco garantiza por su parte ningún conocimiento especial, sino que se presenta como una suerte de cronista de sucesos mediados por las consideraciones de algunas personas, situación que como adelantamos, se agrava página a página mientras se acumulan detalles espaciales y nombres como los de Juan Rulfo o Junichiro Tanizake. Cuando decimos entonces que un autor implícito, una voluntad autoral textual, “reclama” nuestra presencia, es porque el texto se anuncia y a la vez nos recuerda que somos sus lectores. Una vez más, nos despierta.

Desde el comienzo de la literatura, la clave está en los detalles. Esa parece ser la primera lección de Auerbach en su clásico *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (8). El autor analiza un episodio de *La Odisea* y otro de *La Biblia*. El reconocimiento de Ulises por Euriclea a través de su cicatriz, o mejor dicho, la historia de la cicatriz de Ulises, intercalada en un momento de la narración en que nada parece justificarla: Ulises ya la había recordado y «Euriclea, que antes de la interrupción ya había reconocido la herida, deja ahora caer espantada el pie levantado de Ulises en la jofaina» (p. 10). Más que el efecto retardatario que alentaría un deseo de tensión, Auerbach sostiene que «el primer impulso proviene sin duda del fondo mismo del estilo homérico: representar los objetos acabados, visibles y palpables en todas sus partes, y exactamente definidos en sus relaciones espaciales y temporales» (p. 12). En contraposición, el análisis del episodio del sacrificio de Isaac aparece despojado de toda referencia espacio-temporal, de cualquier detalle sobre las ropas o los gestos de los protagonistas. El motivo de esta falta de detalles lo encuentra Auerbach en su apego a la verdad: «Su producción tendía, ante todo, no al *realismo*, que, cuando lo conseguía, sólo era un medio y no un fin, sino a la verdad» (p. 20). Así, la primera aparición de la palabra *realismo* en *Mimesis* está contrapuesta a la idea de verdad. Mientras Homero construye un mundo consistente con independencia de la verdad histórica (sin que por eso se separe totalmente o se postule como irreal), «la pretensión de verdad de la Biblia no sólo es mucho más perentoria que la de Homero, sino que es tiránica: excluye toda otra pretensión» (p. 20). Volveremos sobre esto, la creación de un mundo autónomo no desdeña hablar del mundo, pero parece ser condición necesaria para la libertad de pensamiento. La coherencia interna de los detalles teje la alfombra mágica en que todos queremos subir.



Otro aspecto que desarrolla Auerbach y me interesa retomar es la profundidad de los personajes. Mientras los personajes homéricos son pura exterioridad; no sólo los objetos, sino también los hombres, resultan «acabados, visibles y palpables» y se despiertan cada mañana como si nada les hubiera sucedido antes, idénticos a sí mismos, los presentados en *La Biblia* se explican a partir de su historia. La falta de exteriorización verbal o descriptiva de las situaciones tiende estructuralmente a un “trasfondo” que debe interpretarse y está en relación directa con la Historia Universal. Por otra parte, también para Bajtin (*op. cit.*) y también para la misma época (cf. las fechas de escritura de ambos trabajos consignadas en las notas), el hombre de la épica «coincide consigo mismo, es absolutamente igual a sí mismo. Además, está totalmente exteriorizado. Entre su esencia interna y su manifestación externa no hay la menor divergencia» (p. 547). Esta imagen acabada del hombre, agrega Bajtin, descansa sobre la existencia de una distancia épica absoluta (valorativo-temporal) que impide que estos personajes sean juzgados en nuestros términos. La perspectiva que presentan es la de un pasado absoluto que no puede ser discutido pero que por eso mismo es acabado y rico en detalles. Para ambos teóricos la irrupción de la novela, que incorpora los géneros cómico-serios de la antigüedad, implica un cambio en la imagen del hombre que deja de coincidir consigo mismo, según la glosa de la cita de los *Ensayos* de Montaigne que desarrolla Auerbach (*op. cit.*, p. 267): «1. los otros forman, yo cuento; 2. los otros forman el hombre, yo cuento de uno de ellos; 3. este hombre (yo) está ya ‘por desgracia’ formado». Hay en esta apreciación una falta de coincidencia entre el mundo exterior y la percepción del yo, y entre el propio yo y su sí mismo, que determina la experiencia del hombre moderno. La distancia se rompe, el héroe es inacabado y las acciones se desarrollan en una zona de contacto que tiende hacia el futuro, de ahí la importancia del final, inexistente en la épica. Volveremos sobre este punto más adelante.

La literatura de Mario Bellatin, al cuestionarse todos los procedimientos literarios y las determinaciones de la historia literaria, deja en pie esa primera profusión de detalles que sostiene la mirada del lector. Es este vínculo el que llamamos “realismo minimalista”, dado que no se trata de cualquier acumulación de detalles, sino de la única red de significantes disponible para desplazarnos en el/los textos. En primer término, como dijimos, el autor que percibimos en el texto desconfía de la zona de contacto como lugar de encuentro: toda palabra pronunciada es una *consigna*, con las connotaciones de mandato y estandarte militar que este término conlleva (9); en consecuencia, a la literatura le queda la posibilidad, acaso la tarea, de transitar otro camino. La zona de contacto se convierte así en *la zona*, y el narrador en un *Skalter* que señala por dónde no hay que ir.

Esta primera distancia que establece el autor implícito con respecto al narrador del texto y su pertenencia automática a una cierta comunidad ha sido

señalada por la crítica a partir del registro de lo que no es, pero al no serlo lo convoca:

Apartadas de cualquier afecto —sobre todo del afecto “latinoamericano”, ese susurro dulzón que pretende sostener una literatura del bien—, sus historias son máquinas insensibles, fragmentos helados de sucesos insignificantes sometidos al montaje de la pesadilla. (Juan José Becerra, sobre Flores, 2004)

La que llamo “elipsis” o “cámara de vacío” es la operación retórica (es la broma suprema) que Mario Bellatín ha fabricado para obligar a esa pesada entelequia que llamamos “literatura latinoamericana” a reescribirse a sí misma. (Jorge Panesi, sobre Perros héroes, 2008)



Pedagogía intransitiva © Mario Bellatín

El azar de la obra hace que tenga frente a mí, como dije, dos de los tres libros impresos hasta el momento entre *Los cien mil libros de Bellatín*. Estos son *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* y *La novia desnudada por sus solteros...* así. El primero consta de dos epígrafes (pertenecientes a ‘La nariz’, cuento anónimo del siglo XIII, y a *La nariz*, de Ryonsuke Akutagawa, 1916), seguidos del relato ‘Shiki Nagaoka: una nariz de ficción’, una lista de títulos (*Algunas obras del autor* y *Algunas obras sobre el autor*, entre las que se encuentra un ideograma que sería el título del *Libro imposible de traducir* de Nagaoka), y una sección llamada *Documentos fotográficos sobre Shiki Nagaoka*, con *Recuperación iconográfica de Ximena Berecochea*, que muestra fotografías con epígrafes al modo documental (10). El otro libro lleva el título de la obra de Duchamp también conocida como *El gran vidrio*, como Bellatín había ya nombrado su libro publicado en Anagrama. La cita cruzada desmiente la explicación de la contratapa de Anagrama que explica que «El Gran Vidrio es una fiesta que se realiza anualmente en las ruinas de los edificios destruidos en la ciudad de México, donde viven cientos de familias organizadas en brigadas que impiden su desalojo». En el interior de *La novia desnudada por sus solteros...* así, encontramos la primera de las “Tres autobiografías” que se incluyen en *El gran vidrio*: “Mi piel, luminosa”, con el epígrafe «...en los alrededores de la tumba del santo sufí nizamudín». En la edición de *El gran vidrio*, el santo no tiene nombre propio... acá se ha agregado

otro detalle. El primer texto que conservo de ‘Mi piel, luminosa’, de 2003, extendía su título con «o madre con hijo de piel transparente». De más está decir que no había ningún santo sufi en esa versión, como tampoco lo hay en la escena de *La escuela del dolor humano de Secbuán* (Interzona, 2005), titulada ‘Uñas y testículos ajustados’, con la siguiente indicación: «En los baños públicos una madre enseña con orgullo a las demás usuarias los testículos de su hijo».

Resulta engorroso seguir los varios y pequeños cambios entre una versión y otra, en particular porque, aunque Bellatin corrige sus manuscritos (aún cuando trabaja directamente en computadora imprime, corrige a mano, anota detalles en libretitas de las que lleva una para cada proyecto), cuando retoma el texto vuelve a redactarlo. Esta reaparición de historias, entrecruzamiento de fragmentos ya publicados con nuevas historias o giros que asoman a lo largo de varios años, también ha llamado la atención de la crítica que puede quejarse de que hay repetición, nada es totalmente nuevo, y el proyecto Bellatin está siempre a punto de derrumbarse, siempre en el límite, cómo es posible seguir con esto... Digamos, a modo de ilustración, que el relato que en *El gran vidrio* tiene 360 oraciones numeradas, en *La novia* tiene 402. Cada detalle encuentra su eco en otro lado del propio texto, en una suerte de encadenamiento que puede llevarnos a través de cualquier estado. En la reflexión final de *El gran vidrio* leemos:

¿Qué hay de verdad y qué de mentira en cada una de las tres autobiografías? Saberlo carece totalmente de importancia. Hay una cantidad de personajes reales comprometidos. (...) El pasar, sin solución de continuidad, de ser un niño exhibido en los alrededores de la tumba de un santo a una ladrona de cerdos, o a un personaje indeterminado, desfasado en su sexo y en su edad, que es además sojuzgado por un padre intransigente.
(pp. 159-160)

El tono confesional, cuando hemos llegado a este epílogo, no puede ser tomado literalmente, como se comprueba en el final del libro, cuando este narrador comienza a declarar sus olvidos y sus propósitos:

Quiero, a partir de ahora, reproducir las imágenes fragmentadas que me rodean y que no llevan, como mi vida, a ninguna parte. Aunque para lograrlo deba usar, quizá por última vez, mi gracioso traje de pequeña muñeca de fantasía (ibid. p. 165).

Lo que presenciamos es una nueva afirmación de que todo lo escrito conforma una suerte de travesía en la que el autor no ha dejado ni por un momento solo al lector. Sin embargo, ni por un momento hubo compasión *en bloque* hacia el niño o la madre, sin que dejen por eso de afectarnos algunos pasajes (casi todos nos cautivan, nos horrorizan o ambas cosas), cuya velocidad nos deja en suspenso.

La coherencia interna de los detalles se afirma por sobre una noción más ingenua de verosímil que apuntaría al mundo exterior. Este procedimiento llega al límite en *Biografía ilustrada de Mishima* (conformada por un relato seguido de fotografías con enunciados al pie, entre las que encontramos una en la que aparece Bellatin acompañado de una señora mayor cuyo enunciado es: «Pareja de analistas que trabajó el caso Mishima»). En este relato leemos cosas como:

Algunos años después de su muerte, unos dos o tres aproximadamente, Mishima llegó a tener en su poder un pasaje para viajar a Europa (...). Aparte de realizar el viaje, Mishima parecía querer justificar su falta de cabeza —la que en realidad le había sido cercenada con una espada— diciendo, generalmente a la prensa de provincia, que no contaba con ella porque a su madre le fue recetada talidomida durante el embarazo. (pp. 19-20)



Una recapitulación hacia el final nos llevará una vez más al recinto que aparece en las primeras páginas, donde ahora:

El impecable profesor japonés terminó su intervención de esa tarde afirmando que Mishima nunca había existido realmente. Tampoco el aparato didáctico de su invención, por medio del cual habíamos estado observando una especie de reflejo de la realidad. (p. 54)

Como toda la “biografía” se presenta a través de un aparato didáctico, resulta pertinente prestar atención a las palabras de Ariel Schietini, que en 2005 advertía:

La escuela, la educación, las lecciones, la domesticación y la pedagogía es uno de los temas incesantes de la obra de Bellatin (...) La pedagogía es una regulación y una representación del cuerpo: establece la jerarquía del que sabe y el que no, delimita los espacios de la barbarie y de la cultura, y muestra la fragilidad de esos límites: no hay palabra pronunciada que no haga eco en la barbarie que impone.

Sin duda pedagogía, domesticación, educación, regulación, funcionan como diferentes aristas de una misma maquinaria, pero la insistencia en las lecciones (algunos casos son la Escuela de *Mi piel, luminosa*, el libro llamado *Lecciones para una liebre muerta*, el aparato didáctico de *Biografía ilustrada de Mishima*, las academias de baile de *Jacobo el mutante*, donde el mismo personaje como Jacobo Pliniak imparte clases de religión, y como Rosa Plinianson desatiende un decreto al colocar el cartel “Aprenda a bailar desnudo y con órgano”, la actividad de la Amiga de *Efecto invernadero* solo después de quedar estéril, las clases que da a sus discípulos el *Poeta ciego*, *La escuela del dolor humano de Sechuán*), sobrepasan el sentido pedagógico para colocarse del lado del ritual, es decir que «no llevan a ninguna parte».

La primera acepción de la palabra “lección”, según el diccionario de la RAE, es la de lectura. Una lección equivale a una campaña de lectura y en ese sentido se utiliza en crítica genética: cuando analizamos un manuscrito que está intervenido por el autor reconocemos en él diferentes “lecciones”, es decir que podemos distinguir, de acuerdo a las diferentes tintas utilizadas o a la distribución de las palabras en la hoja, las varias veces en las que el autor volvió sobre su texto para una agregar palabra, reemplazar otra, sumar una anotación marginal o inclusive pegar un trozo de papel para sobrepasar el límite natural de la hoja. Reconocemos en esta actividad las muchas veces que Bellatin vuelve sobre sus textos para, como ya señalamos, reescribirlos cada vez. Esta insistencia es la que logra que las “lecciones” se vuelvan intransitivas y eviten de alguna manera las acepciones ligadas a la pedagogía, como la quinta acepción del diccionario: «Amonestación, acontecimiento, ejemplo o acción ajena que, de palabra o con el ejemplo, nos enseña el modo de conducirnos». Lejos de enseñar lo que pretende transmitir el maestro, las lecciones solo enseñan que la repetición de un acto, si se insiste lo suficiente, nos permite pensar de otra manera; pero lo suficiente tiene obligatoriamente que sobrepasar la medida pedagógica, los fines previstos.

La pedagogía intransitiva entonces, puede ser también una definición aproximada de la literatura que, como algunas personas suelen opinar: «No se puede enseñar, sólo se puede contagiar». Por supuesto, este es el principio de La Escuela Dinámica de Escritores creada por Mario Bellatin, según lo explica el autor en el prólogo a *El arte de enseñar a escribir*:

Aparte de hacer mis libros, dirijo una escuela de escritores. Un lugar donde solo existe una prohibición: la de escribir. Es decir, que los alumnos, tal vez deba decir los discípulos de un número grande de maestros, no pueden llevar a ese espacio sus propios trabajos de creación (...). No es posible enseñar a escribir, ésta puede ser la premisa de una escuela semejante y, precisamente por eso, es imprescindible su creación y mantenimiento. (11)

(1) Me refiero, por supuesto, al film de Tarkovsky (1979) y al personaje llamado “el escritor”, que visita “la zona”.

- (2) Ladaga, Reinaldo (2006): *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- (3) Aira, Bellatín y Fogwill son tres nombres que han estado presentes en los catálogos de las llamadas “editoriales independientes” en Argentina los últimos veinte años. El gesto de César Aira en 1991, al publicar *Copi* (recopilación de sus clases sobre el escritor) como primer libro de la naciente editorial de ambiente universitario Beatriz Viterbo, proliferó hasta romper la identificación de un nombre prestigioso con una editorial prestigiosa (junto con la caída de los contratos a perpetuidad). En los años siguientes, Fogwill, que en 1990 empieza a publicar en Sudamericana y en Planeta, apoyó con su obra los proyectos de Interzona y Mansalva —además de continuar con Paradiso—, y los tres publicaron en Eloísa Cartonera. Dejamos para otra ocasión la empresa de recopilar las participaciones de Aira y de Bellatín en editoriales independientes.
- (4) Castillo, Moisés (2011): “Cien mil libros para estar en paz”, reportaje a Mario Bellatín, en *Animal político*, 22 de enero de 2011, consultado en internet: <http://www.animalpolitico.com/2011/01/cien-mil-libros-para-estar-en-paz/>
- (5) Tomo esta expresión de Rodríguez Carranza, Luz (2009): “El efecto Duchamp”, en *Orbis Tertius* 14 (15), Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en Memoria Académica http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4189/pr.4189.pdf
- (6) Bajtin advierte que «sólo la novela es más joven que la escritura y el libro, y sólo ella se adapta a las nuevas formas de percepción muda, o sea, la lectura» (Bajtin, Mijaíl (1986): “La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)”, en *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura: 513. (Conferencia pronunciada en la Academia de Ciencias de la U.R.S.S. el 24 de marzo de 1941.) Esta circunstancia es de la mayor importancia al considerar la palabra bivocal polifónica de define la obra de Dostoiévsky: «...la palabra pierde su tranquilidad y seguridad para llegar a ser turbulenta, irresoluble internamente y ambivalente. Este discurso no es solamente bivocal sino también biacentuado, es difícil entonarlo porque una entonación vivamente pronunciada monologiza demasiado la palabra y no puede ser justa con respecto a la voz ajena que hay en ella» (Bajtin 1993: *Problemas de la poética de Dostoiévsky*, México, Fondo de Cultura Económica. 277). Es por eso que consideramos que es con la entrada de la novela y el predominio de formas del realismo que el lector comienza a tener un lugar diferenciado y más activo, que internamente modela el discurso desde una posición que establecerá distintas jerarquías plasmadas verbalmente en el texto.
- (7) La cita está tomada del célebre episodio del tablón, en que Talita queda suspendida entre los departamentos de Oliveira y su alter ego Traveler, ante la mirada estólida de Gekrepten que regresa de hacer mandados. No cuesta identificar en este episodio cuál es el lugar del lector convocado (definido además como «lector macho» en palabras de Cortázar, que nunca terminó de lamentar su sinceridad). —Se fundió la manteca —dijo Gekrepten, untando una tajada de pan negro—. La manteca, con el calor, es una lucha. —La peor diferencia está en eso —dijo Oliveira—. La peor de las peores diferencias. Dos tipos con pelo negro, con cara de porteños farristas, con el mismo desprecio por casi las mismas cosas, y vos...
- (8) Auerbach, Erich (1996): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica. (Primera edición en alemán, 1941.)
- (9) «Nosotros llamamos *consignas*, no a una categoría particular de enunciados explícitos (por ejemplo al imperativo), sino a la relación de cualquier palabra o enunciado con presupuestos implícitos, es decir, con actos de palabra que se realizan en el enunciado, y que sólo pueden realizarse en él. Las consignas no remiten, pues, únicamente a mandatos, sino a todos los actos que están ligados a enunciados por una ‘obligación social’. Y no hay enunciado que, directa o indirectamente, no presente este vínculo» Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1997): “20 de noviembre de 1923: Postulados de la lingüística”, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos: 84).
- (10) No aparece una cuarta parte, que sí está en la primera edición de la obra, en Editorial Sudamericana (2001), donde se recogen los textos del cuento anónimo y del cuento de Akutagawa. Esta edición contiene además una inscripción debajo del copyright de Mario Bellatín, que dice «Procedencia de las ilustraciones: Archivos fotográficos de las familias Nagaoka y Kasuga».
- (11) Bellatín, Mario (coordinador) 2006: *El arte de enseñar a escribir*, Santiago de Chile-México, Fondo de Cultura Económica-Escuela Dinámica de Escritores.

La imagen de un texto salvaje

JUAN SUÁREZ

Soy de los que piensan que Mario Bellatín utiliza las palabras como si se tratara de imágenes y viceversa. O que Mario Bellatín no cree en el pasado, porque lo considera un tiempo muerto, al contrario que las fotografías que aparecen en sus libros que intenta que dialoguen con el espectador y, en esencia, estén vivas, aunque sea como los peces en un acuario, que se encuentran situados lejos de su hábitat natural y parecen condenados a estar allí por haber cometido un error del que no tiene conocimiento nadie. Como tantos y tantos africanos, quienes si pudieran, volverían al tiempo de las lanzas y el fuego, matarían a los hombres blancos y harían volver al ser humano en su conjunto al tiempo de la orgía, que es, en el fondo, lo que deduzco de la forma en que conjuga texto y fotografías en sus libros el escritor mexicano: que desea realizar una orgía o una fiesta sin fin junto a sus lectores obligándoles a reinterpretar continuamente sus escritos en conjunto con sus fotografías sin poder llegar a dotar de un significado único y preciso a ambos.

Podríamos decir que lo que hace Mario Bellatín es cuestionar la naturaleza de la imagen fotográfica o la de la escritura, pero esto, en esencia, ya lo hacen otros tantos escritores y no creo que este sea su objetivo en concreto o que esto le importe demasiado, porque su objetivo es agredir al lector, al espectador, y contarle a través de una serie de imágenes y escritos una historia precisa: la de cómo le ha engañado para construir su libro, por lo que se puede decir que la temática central de sus relatos sería el cómo los escritores mienten a su público y su argumento podría resumirse en la puesta en escena de esta representación o la explicación —al tiempo que la evasión de esa explicación— de esta mentira.

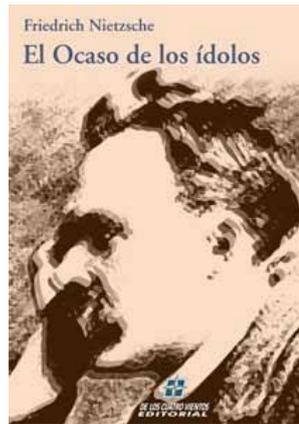


Simulación real © Mario Bellatín

Bellatin rompe con el clásico deber adjudicado a las fotografías de ilustrar los textos, pero esto tampoco significa que atente contra la narratividad en su conjunto o prohíba el diálogo de ambas artes. Más bien lo estimula, siempre de una forma distinta a lo tradicional, como por ejemplo hace en *Shiki Nagoaka: una nariz de ficción*, en que utiliza varias fotografías de la niñez y juventud de distintos escritores japoneses míticos como Yasunari Kawabata o Mutsuo Takahashi, haciéndolas pasar por escenas que retratan la vida del escritor imaginario al que dedica el libro. O, de forma parecida, realiza en *Biografía ilustrada de Mishima* al colocar al final del relato, en este caso, distintas estampas de escritores mexicanos como Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo y él mismo que presenta como retratos del escritor japonés en distintas etapas de su vida, como aquella en la que se sumergió de lleno en el sintoísmo o esa otra en que dedicaba horas y horas a practicar obsesivamente —se dice que apenas dormía cuatro horas al día— el *ken-do*.

Como ya hemos sugerido, sin embargo, Bellatin no intenta que esta simulación parezca real. Todo lo contrario, puesto que su intención es ponerla al descubierto para, de esta manera, descubrir, gozar y burlarse de otra ilusión, como es la de los espectadores o lectores que necesitan creer no ya en la veracidad, sino en la verosimilitud de las historias a las que se acerca. Y al fulminar las expectativas de los lectores de sus textos literarios, consigue un hecho verdaderamente sorprendente y loable: que el receptor sienta como una pérdida de tiempo la lectura de un relato, no encuentre un sentido concreto (y, sobre todo, metafísico) a este hecho que deviene no ya absurdo sino banal, tan banal como contemplar una serie televisiva sin fuste, escuchar música comercial o, por qué no, masticar chicle.

De alguna forma, siguiendo un camino que inició, entre otros, anteriormente Andy Warhol, lo que hace Bellatin no es constatar ya la crisis del humanismo a la que se refería Nietzsche en *El ocaso de los ídolos* y tantos escritos, sino regodearse de ésta, puesto que si para el filósofo alemán era una tragedia el hecho de que la cultura se hubiera especializado y, por tanto, su contacto con la vida real y la sociedad fuera prácticamente nula —hay una escena, la lectura de una tesis calificada con cum laude a la que asiste como público una sola persona en la película de Alain Resnais, *On connaît la chanson*, que ejemplifica perfectamente esta cuestión— para Bellatin es una alegría, dado que en cuanto hay seres humanos que todavía tienen una visión “inocente” del arte como un espacio que pueda enaltecer el alma o sublimar las dimensiones más nobles del ser humano, sus provocaciones podrán obtener resultados más acordes con sus pretensiones, y él se sentirá capaz de continuar epatando a público y crítica atacándole por flancos inesperados como aprovechándose de su necesidad de obras de arte para completar su vida.



Y es que me atrevería a decir —admito, por supuesto, disensiones— que para Bellatin el arte es, ante todo, superfluo. No tiene importancia alguna. O al menos no más que una máquina o una televisión apagada, una máscara de carnaval escondida en un baúl, esa toalla en el cuarto de baño recién usada o la bufanda que apenas utilizamos, lo que no significa que el arte no sea importante para el fotógrafo y escritor mexicano, pues a él ha dedicado su vida, sino que no comparte en absoluto la noción de un arte “salvador” ni catártico, enaltecedor o grandioso. Al contrario, se aprovecha de la necesidad que poseen los seres humanos de acercarse a los objetos artísticos para ganarse la vida y construir una obra que parece tener como objetivo máximo burlarse de las expectativas y deseos de los lectores, puesto que es a partir de la incompreensión —conscientemente buscada por él— que produce su literatura o el mensaje que ésta ofrece y niega indistintamente al lector que sus creaciones toman relieve, llaman la atención y que el escritor puede subsistir. Llenarse los bolsillos con monedas que luego gasta en esas máquinas fotográficas de juguete con las que capta instantáneas preparadas para aturdir o confundir a todos los lectores, sean del tipo que sean, porque si bien —a ojos de un espectador inocente— se podría pensar que Bellatin busca reírse de las expectativas del lector, digamos, simple o primario y la complicidad con el lector culto, en realidad, esto no es así, ya que lo que desea en concreto con este último es lo siguiente: provocar su complicidad —hacerle creer que está entendiendo la obra, riéndose de lo mismo que le hace reír a él y, por tanto, colaborando a su construcción— para, entonces sí, atrapararlo en las redes de la trampa artística que hábilmente ha construido, una trampa muy sutil y fina —como sus creaciones— que parece haber salido de la mente de un psicópata obsesivo, calculador y frío, que ha planeado con antelación cuidadosamente tanto la reacción que puede tener el lector de sus obras como los detalles de todas ellas.

En realidad, es esta razón por la que los argumentos de las narraciones de Mario Bellatin importan tan poco. Son escasamente trascendentes y, en ningún caso, se convierten en el elemento central —como sí sucede en otras literaturas— de sus libros. Porque la principal preocupación del artista

mexicano es atrapar al lector en el interior de sus relatos repletos de todo tipo de trampas destinadas a que caigan en ellas tanto los que se acercan transitoria, casualmente a ellos como los críticos literarios, lectores cultos, profesores universitarios o sus propios colegas escritores, quienes, precisamente por sentirse más preparados para su lectura y por su complicidad con el autor, suelen ser atrapados más fácilmente en la red construida por éste.

Por lo tanto, se comprenderá que, bajo mi punto de vista, entienda la literatura de Bellatin en su totalidad como un espacio en el que se explora y, en ocasiones —únicamente, en ocasiones— se desarrolla lo literario de una forma que tampoco habría que diferenciar en exceso de la forma en que se trabaja con lo fotográfico o pictórico, puesto que las creaciones de Bellatin están, ante todo, ocupadas en utilizar todos los trucos y ardidés que tienen a su alcance para atrapar al lector. Y pareciera que gozaran de hacer entender que no tienen en cuenta el argumento —en ocasiones cuidado hasta el exceso— si no es para seducir y, finalmente, golpear a un lector que constantemente intentan manipular al mismo tiempo que se jactan de ignorar. Lo cual, por otro lado, es otro recurso más —tal vez el fundamental— utilizado por el escritor para crear más expectación e interés sobre su personalidad artística y la principal razón para que entienda lo literario como lo extra-literario como parte fundamental de su obra o para que considere que el verdadero argumento de sus libros es tanto el ego de Mario Bellatin como sus cambios de humor, filias y fobias o sus estados de ánimo alternativos que se corresponden, de una u otra forma, con los libros, fotografías, performances, películas o exposiciones que realiza.



De hecho, con el tiempo, la vida de Mario Bellatin es, en mi opinión, el verdadero libro que leen y, de alguna forma, estamos contribuyendo a crear sus seguidores. Y en este libro que incluye tanto algunas de sus creaciones literarias como su peculiar y compleja personalidad y carácter, importan tanto las anécdotas vitales del escritor como los relatos que crea y que únicamente constituyen una parte —por mucho que sea la más importante— del mismo. Esto me lleva a entender como perteneciente a su literatura —o al menos con la misma importancia que lo que estrictamente conocemos como literatura— hechos o anécdotas como el que sea uno de los primeros escritores mexicanos en haber sido traducido al sánscrito, haya creado un taller de literatura para ciegos, cambie —sin apenas modificaciones en los manuscritos— los títulos de sus novelas, su página de Facebook sea un extenso libro de perversos aforismos o que incluso pueda ser considerado este mismo texto como escrito por él en la

sombra, ya que el artista mexicano goza manipulando a los críticos y les hace sentir que trabajan para él y no para la literatura o para su propio interés, como quisieran pensar o creer. Como también considero un texto literario — puede que un poema— escrito por Bellatin la siguiente anécdota: que haya firmado un contrato con la editorial Gallimard por el que debe publicar primero sus libros en francés —para lo que hay que traducirlos del español— y ya con éstos en las librerías francesas, divulgarlos en su lengua materna para lo que no utilizará la primera versión en castellano traducida a la lengua de Antonin Artaud sino la que realizará un traductor español especialmente contratado y adiestrado por él de la edición francesa.

Y, por supuesto —supongo que esto ya ha quedado claro— soy de los que piensan que Mario Bellatin utiliza las palabras como si se tratara de imágenes y viceversa. O que Mario Bellatin no cree en el pasado porque lo considera un tiempo muerto, como se demuestra en su texto *La caja de Pandora*, realizado con motivo de una exposición de Susan Meisela sobre el arte y las relaciones sadomasoquistas. Un pequeño relato que se construye a partir de las imágenes realizadas por la fotógrafa norteamericana de parejas practicando juegos de dominación y sumisión que puede funcionar como catálogo divulgativo de estas y que además permite amplificar algunos de sus significados y funciones de la misma forma que las instantáneas de Meisela pueden impulsar y agrandar, como también ilustrar, el texto de Bellatin al que obligan a expandir muchas de sus propiedades, lo que sucede, seguramente, porque la escritura del autor mexicano —quien aparece en una de la fotografías de Meisela con una capucha negra suplicando a una mujer de rasgos eslavos no se sabe bien si piedad o que le continúe golpeando— es la manifestación de una cuidadosa disciplina puesta en práctica para preservar la esencia que sostiene ambas actividades artísticas, la fotografía y la literatura, una disciplina que establece un juego donde se ve lo que no es y se deja de mostrar lo evidente como la posible presencia de un orden oculto en ambos artes —el fotográfico y el literario— que crea su propio sentido independientemente del yo del autor o de las intenciones que haya este tenido al trabajar y relacionar a ambos.

Se dice de otros escritores que fracasaron en su intento de combinar fotografía y palabra escrita. O que la forma en que se las relacionaba no aportaba nada novedoso a ambas. Y me atrevo a decir que esto se debe a no haber sabido preservar el carácter quimérico de las ambientaciones extremadamente cuidadas en el corpus literario del escritor mexicano. A que no entendieron lo necesario de construir un lugar que solo un retorcido inconsciente como el de Bellatin puede elegir como punto de ilusión: un espacio en el que todos los lectores manteniendo su anonimato tienen a la vez la oportunidad de jugar con las posibilidades de convertirse en un voyeur o empatizar con una cantidad infinita de roles posibles creados por la imaginación sin alcanzar a entender que, en realidad, no son sino víctimas sumisas; una especie de cobayas utilizados por el autor que experimenta tanto

con sus miedos y deseos como con necesidad de sentirse fascinados, controlados, dominados, como les sucede a tantos y tantos africanos, quienes si pudieran, volverían al tiempo de los rifles y el fuego. Se dejarían matar por los hombres blancos y harían volver al ser humano en su conjunto al tiempo de la guerra, que es, en el fondo, lo que deduzco de la forma en que conjuga texto y fotografías en sus libros el escritor mexicano: desea realizar una guerra en contra de sus lectores —que parecen estar condenados a leer sus libros por haber cometido un error del que no tiene conocimiento nadie—, a los que obliga a rendirle pleitesía y reinterpretar continuamente sus escritos en conjunto con sus fotografías sin poder llegar a dotar de un significado único y preciso a ambos.

Bellatin y la industria editorial

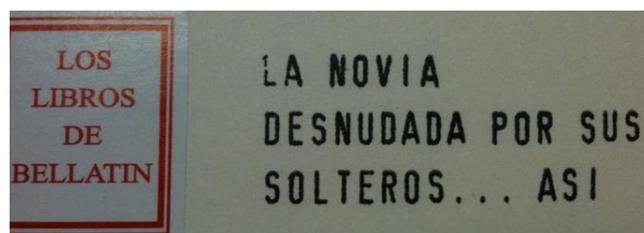
HERIBERTO YÉPEZ

El nuevo proyecto de Mario Bellatin se llama *Los libros de Bellatin*. Le pregunté a Bellatin en qué consiste. Esto respondió:

«Es un proyecto que tiene como uno de sus fines contar en escritura el tiempo que me queda de vida. Para continuar escribiendo necesito de la presencia física de mi obra. Desconozco los caminos que han tomado los libros publicados hasta ahora. Estoy al margen de los mecanismos a los cuales están sujetas mis palabras.

He decidido, junto a dos diseñadores, rehacer mi obra en libros de bajo costo y pequeño formato —todos iguales y escritos de nuevo— para crear una ruta alternativa a la que marca el sistema editorial. Los libros regresarán a ser míos nuevamente.

Pongo cien títulos como marca límite. Como una esperanza. Como un derrotero a llegar. Según las especificaciones que impone *Los cien mil libros de Bellatin* cuento actualmente con cuarenta títulos, lo que daría una suma de cuarenta mil libros tomando en cuenta que se editan mil por edición. Con respecto a la industria editorial estamos ya desde hace años apreciando su derrumbe, su lado decadente, que cada vez se hace más evidente.



El premio Nobel dando patadas de honor en partidos de fútbol, la premio Cervantes deseando ser galardonada para dar de saltos, son el símbolo en lengua castellana de esta situación. Seguiré publicando con quien se interese en mi trabajo, con la idea de que mientras más lectores existan mejor. No me importará el destino de los libros editados de esa manera, sí el de *Los libros de Bellatin*, que surge precisamente en el momento de la discusión entre el libro de papel o el virtual», dice Bellatin.

La colección ya tiene cuatro títulos: *Salón de belleza*, *La novia desnudada por sus solteros... así*, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* y *La pasante de notaria Murasaki Shikibu* (en prensa).

Bellatin ha sido publicado por Anagrama, Tusquets, Joaquín Mortiz, Alfaguara, Sudamericana, es decir, editoriales de mucho prestigio. Sin embargo, su proyecto parte de la insuficiencia y lo que él considera (creo justamente) los vacíos de la industria editorial.

Lo que Bellatin está diciendo es que si su obra dependiese de las editoriales, su circulación, expansión, su crecimiento (en todo sentido) se vería mermado. La industria editorial frena, repiten constantemente muchos escritores. Bellatin ha decidido tomar otra ruta.

¿Quién es el escritor mexicano actual más innovador? Bellatin.

¿No es algo grave que el escritor mexicano más innovador sostenga que la autopublicación es la ruta a seguir?

Los libros de Bellatin no solo es un nuevo experimento estético de Bellatin. Este proyecto se trata, asimismo, de una señal de alarma: la industria editorial está fallando.

No solo los lectores están abandonándola. También han comenzado a abandonarla los propios escritores.

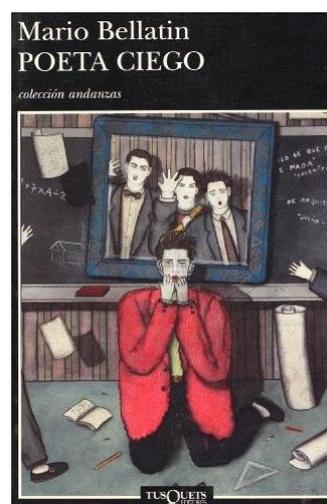
Este artículo fue originalmente publicado en Milenio y, más tarde, en la revista digital salonkritik.net

Las presentaciones de libros y exposiciones del *performer* Mario Bellatin

MARTIN ROSS

Las presentaciones de libros realizadas por el escritor mexicano Mario Bellatin son un verdadero espectáculo, la prueba de que las acciones del artista no se detienen únicamente en la literatura y que posee una visión del arte total. De hecho, determinados críticos consideran esas presentaciones como tan o más importantes que sus propios libros y, en algún caso, esperan a que se realicen para ofrecer una opinión sobre el significado de sus relatos.

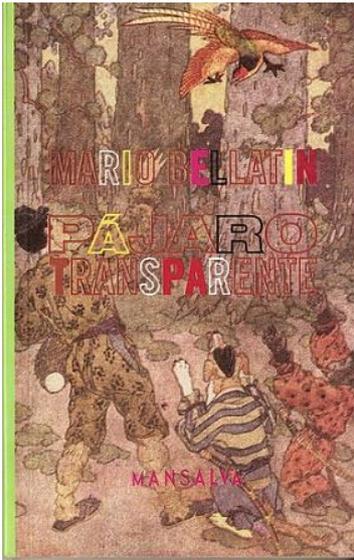
En la presentación de *El jardín de la señora Murakami*, Mario Bellatin apareció sentado en el suelo, con unas gafas negras y un kimono japonés charlando con los presentes mientras comía arroz cocido y una muchacha de origen zapoteca traducía sus palabras al idioma del país nipón. En la de *Lecciones para una liebre muerta* ni siquiera se presentó. Un actor cuyo aspecto era similar a Francis Bacon —pintor en el que se inspira el libro— dijo ser Mario Bellatin y estar incapacitado para hablar de aquello que escribía puesto que esto era contraproducente, dado que el escritor sólo alcanza su destino cuando escribe hasta morir. Por lo que invitaba a todos los presentes a levantarse de sus asientos y participar con él, coloreando un cuadro en el que en esos momentos trabajaba. Un inmenso lienzo en que se observaba al Mario Bellatin real escribiendo un libro llamado *Lecciones para una liebre muerta*. Para la de *El gran vidrio*, sin embargo, Mario Bellatin no utilizó atrezzo alguno y se limitó a leer distintos pasajes de aquel libro que presentó como una autobiografía, probablemente porque pensaba que bastaba con poner en común ante el público aquellos pasajes en que describía los recorridos de una sheika japonesa por un hospital para concitar su sorpresa y expectación. El día de la presentación de *Canon perpetuo*, Mario Bellatin apareció acompañado de una mujer que, al tiempo que él leía una escena de la novela, se levantó y simuló el asesinato de una anciana que se encontraba en el público. Mario Bellatin dejó en ese instante de hablar y los acordes de un réquiem compuesto por Stockhausen comenzaron a escucharse a un volumen estremecedor por la sala, que fue inmediatamente desocupada por los asistentes. Preguntado días



después por la razón de esta peculiar ceremonia, el escritor norteamericano respondió que intentaba saber cuáles eran los límites del miedo; o por qué las personas teníamos pánico a morir cuando era una experiencia sumamente bella; como se podía comprobar escuchando con atención los acordes de la composición de Stockhausen o volviendo a leer algunas narraciones de Mario Bellatin como *Lápido*, *Poeta ciego* o *Mujeres de sal*.

Por el contrario, en la presentación de *Perros héroes* el escritor mexicano apareció acompañado de sus tres perros malinois y también tres personas — un niño, un joven maduro y un anciano— que decían ser profesores de universidad. Cada uno de ellos leía un pequeño ensayo sobre el libro junto a Bellatin, quien, vestido indecorosamente como el adiestrador de perros que protagoniza el libro —con camiseta blanca repleta de machas y pantalones vaqueros rotos—, en ningún momento hablaba. Y cuando llegaba el turno de preguntas y respuestas, respondía intermitentemente bien con un ladrido o con una interrogación: ¿es esto amor?

Durante mucho tiempo Mario Bellatin ha estado realizando todo tipo de actividades que pueden ser consideradas tanto una extensión de su obra como una amplificación de su persona. En 2010, Aldo Chaparro y Gabriela León construyeron treinta prótesis de su brazo que mostraron en un espacio público acompañadas de textos de otros tantos escritores dedicados a los insectos y flores de los jardines. El proyecto se denominaba *Me gusta ese jardín que es tuyo, no deje que sus hijos lo destruyan*. Y dos años antes, en 2008, había realizado una exhibición, *Fascículos reunidos*, en que presentaba múltiples portadas sobre libros que había pensado realizar pero que, finalmente, había decidido no concluir. Sin embargo, se nos daban detalles de sus fechas de publicación, un pequeño resumen de su contenido y se nos mostraban algunos vídeos en que se podían visualizar los pasajes más destacados de las representaciones teatrales —que, en realidad, tampoco habían sucedido jamás— basados en ellas. Un año después, sin embargo, algunas de estas obras fueron presentadas en ciertos festivales de teatro internacionales donde se vendían los supuestos originales de Mario Bellatin en que se apoyaban, que, en realidad, únicamente contenían algunas frases sueltas pertenecientes indistintamente a uno y otro libro del escritor mexicano y determinados dibujos de insectos, perros y peces que no tenían nada que ver, aparentemente, al parecer con aquello que se representaba. Según William Sennet, de esta forma Mario Bellatin demostraba que «toda obra de arte es incierta. Nunca podemos conocer su contenido porque es imposible probar su existencia dado que si es verdadera, auténtica, siempre será imaginaria. Su único fin es aniquilar el tiempo, disolver la realidad o convocar el asombro a partir de la desaparición de toda creencia, para lo que es requisito imprescindible, lógicamente, que derribe toda categoría o concepto. El primero de todos, por supuesto, el de representación, que es el último umbral en que se refugia el espectador para evitar toda confrontación con la obra que contempla: la cual debe imponerse a partir de su ausencia».



En 2006, Mario Bellatin había iniciado otro proyecto, *Sombras*, en que reunía varios objetos traídos de las partes más remotas del mundo pertenecientes a algunos insignes escritores. Sin embargo, al contrario que en muchas de las muestras de este tipo, los objetos podían, debían ser tocados, utilizados. Una serie de personas contratadas para la ocasión y que se encontraban caracterizados como los escritores a los que representaban se ocupaban de que quien quisiera degustar un té en la taza en que solía hacerlo Edgar Allan Poe pudiera tomarlo caliente; que hubiera siempre tabaco para fumar en la pipa de William Faulkner; que quien quisiera probarse un traje —sin importar si era hombre o mujer— perteneciente a Franz Kafka no tuviera problemas para hacerlo en los vestuarios correspondientes; o que si alguien deseaba practicar el kendō con el sable de bambú de Yukio Mishima recibiera un mínimo entrenamiento antes de su enfrentamiento con un reconocido maestro de este arte marcial japonés. Como era de esperar tratándose de una muestra organizada por Mario Bellatin, no había en ella ningún pasaje o libro perteneciente a estos escritores, puesto que se pretendía que el espectador profundizara en las raíces de la mitomanía y se intentaba demostrar que, en realidad, es imposible saber lo que es la obra literaria dado que, en esencia, jamás sabemos dónde empieza o finaliza, puesto que su naturaleza es artificial. Por esto, cuando el visitante abandonaba la muestra se le indicaba que ni el bastón con el que había caminado pertenecía a Jorge Luis Borges ni el vestido de flores a Frida Kahlo. Todos estos objetos pertenecían, en realidad, a ciudadanos anónimos, que los habían entregado voluntariamente en una fiesta que se realiza anualmente en las ruinas de los edificios destruidos en el Distrito Federal. El hecho de habitar entre los resquicios dejados por las estructuras quebradas de la sociedad capitalista hacía que la contribución que todas esas personas habían realizado para la muestra tuviera un alto contenido metafórico, ya que tampoco la escritura, en primera instancia, es visible y esto no es obstáculo para que exista ni se diluya en el tiempo y el espacio a pesar de los obstáculos que debe enfrentar.

Con la exposición *Sombras* Mario Bellatin demostraba que la literatura se encontraba cercana a la experiencia mística por medio de la cual, después de una serie de privaciones y luchas emprendidas contra la libertad individual, se halla de manera intempestiva algo semejante al infinito. Puesto que, en esencia, lo literario y lo místico son siempre aquello que nunca sucede, que no puede contemplarse pero que constantemente están imponiendo como lo *sagrado* su presencia, aunque no seamos conscientes de ello. Por lo que, en realidad, son amor: un producto del inconsciente colectivo que no pertenece a nadie en concreto pero del que todos disfrutamos, una república libertaria en

que todo está permitido y nadie está excluido.

Actualmente, el artista mexicano prepara una nueva exhibición o muestra, *Tú eres carne de mi carne*, cuya presentación realizó a primeros del mes de enero en el Distrito Federal. En aquel acto, Mario Bellatin apareció vestido rigurosamente de negro y sin su brazo artificial que decía haber arrojado al Ganges tras una peregrinación espiritual que le hizo entender que el sentido de su vida estaba en la búsqueda de Dios y no en la literatura que pensaba abandonar en breve. Y, sin previo aviso, comenzó a dialogar con todos los presentes sobre los sentidos ocultos de la vida, los diferentes nombres y rostros de Dios o la imperiosa necesidad de terminar de una vez con el ego pero, a su vez, la de que éste exista para poner a prueba el valor y resistencia verdaderos de un ser humano. También comentó que sentía que ya no podía crecer más a través de la literatura teniendo en cuenta los beneficios que extraía del acto de orar: un rito bendito que concedía paz y bienaventuranzas a sus practicantes más allá de lo imaginable. Como intentó demostrar alentando a todos los presentes a arrodillarse, juntar sus manos y rezar desde lo más profundo de su alma por sus seres queridos pero también por sus enemigos, compañeros de trabajo o vecinos; consiguiendo provocar el éxtasis en la concurrencia cuando se levantó y, en compañía de un pianista, comenzó a recitar diversos aforismos que, decía, había extraído de los libros santos hindúes, *La Biblia* o *El Tao* pero, en realidad, le pertenecían a él y se podrían leer en la exhibición-libro.

Los asistentes a la exhibición *Tú eres carne de mi carne* de Mario Bellatin, la cual podrá visitarse a partir de septiembre de este año en el zócalo de la capital mexicana, tendrán la opción de visitarla descalzos, enfundados en una túnica negra similar a la que suele portar el escritor mexicano o con determinados trajes pertenecientes a los sacerdotes de diversas religiones. También podrán leer cada una de las novelas y cuentos que éste ha escrito y observar vídeos donde se intercalarán escenas sobre la presentación de estos libros o a distintos perros peleándose por recibir de su amo un plato de comida. Asimismo, tendrán la posibilidad de recogerse a meditar en una sala preparada para ello, releer algunos de los pasajes más significativos de los libros santos, ser bautizados según el rito sufí por un *sheik*, recorrer un laberinto plagado de espejos para intentar derrotar a un minotauro cuyo rostro será idéntico al de la persona que lo enfrente, escribir un aforismo en la página de un cuaderno que estarán obligados a quemar, correr sobre una cinta atlética enfrente de la que está pegada una lámina tridimensional que representa el desierto y simboliza el viaje estéril de aquellos que piensan que con su actividad frenética y constante obrar recibirán su merecida recompensa divina en esta u otra vida o proceder a una lectura de las líneas de la mano realizada por una experta quiromante. Al final de la inmersión espiritual —como se la denomina según los códigos de la exposición— al visitante se le regalará una flor y un libro del escritor mexicano que deberá decidir llevarse o arrojar a un vertedero donde se

hacinarán cientos de títulos que, en su momento, fueron leídos por una gran masa de gente y, prácticamente, ya nadie conoce.



Actor cantando © Mario Bellatin

De esta manera, según Agustín Castillo, el escritor conseguirá un golpe de efecto genial a través del cual «homenajeará implícitamente los más recurrentes gestos y actitudes de su literatura artificial que aparecerán como trucos de feria risibles dentro del ámbito espiritual ante el que debe rendirse y entregarse el espectador para comprender lo que» es «mucho más que la despedida de una vocación: un verdadero ritual autofágico de consecuencias incalculables; un acto chamánico a través del cual toda una época quedará totalmente diseccionada y vuelta del revés por la inquebrantable fe de un ser humano».

Por tanto, con la exhibición *Tú eres carne de mi carne* se cerrará un círculo que comenzó con la exposición sobre los dobles literarios que organizó en París en 2003. En aquella especie de performance el público se encontraba frente a varios dobles de cuatro escritores: Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Margo Glantz y Mario Bellatin. Todos ellos habían vivido previamente durante semanas con ellos y habían sido duramente adiestrados, entrenados, por decirlo de alguna manera, para repetir diez textos previamente aprendidos. El público contaba con un menú compuesto por los diez temas elegidos, y la única forma de oírlos era preguntándose a los dobles de manera personal que se encontraban en una sala donde había cuatro pequeñas mesas cubiertas con manteles de fieltro verde en la que se escuchaba a un traductor que trataba de atender al mismo tiempo las cuatro mesas. Según la tercera regla de las diez redactadas por Mario Bellatin para el buen funcionamiento de la exhibición, los rostros y nombres de los escritores debían ser intercambiados. Por ejemplo, la persona que leía textos de Margo Glantz era el doble de Mario Bellatin y quien decía declamar los de Margo Glantz, en realidad, estaba recitando pasajes de la obra de Salvador Elizondo. Incluso de tanto en tanto se leía un texto de Franz Kafka o Edgar Allan Poe y se hacía pasar como si perteneciera a Sergio Pitol, José Agustín o Mario Bellatin.

Para Lucio Ferré, lo que el escritor Mario Bellatin pretendía con este acto era «tratar de cuestionar el sentido temporal de lo literario, casi siempre atado a una suerte de pasado. Apreciados a partir de una mediación, los textos literarios daban entonces la sensación de aparecer insertos en lo imprevisto de un futuro. Y, por tanto, cumplían el objetivo de implicar todo tipo de lecturas y al mismo tiempo ninguna». En resumidas cuentas, eran el delirio mítico de un anacoreta. Ahondando en las conjeturas de Ferré, Piérre Deville indicaba que Mario Bellatin se había propuesto acabar «con el concepto de representación literaria. Puesto que en su *performance*, la literatura era intercambiable con cualquier objeto. Como los escritores. (...) No nos importaba si eran sillas. En realidad, ya lo eran». Con lo que el joven escritor mexicano nos estaba advirtiendo acerca «de la decadencia del reino de lo virtual y lo imaginario. Debido a que la representación que nos ofrecía era una oda a un pasado que —al no poder ser recuperado— instituía un nuevo futuro para el arte literario que no necesitaba ya de la escritura para ser». «Seguramente, tampoco de los escritores. Ni de los lectores,» añadiría meses después en una apostilla al texto de presentación de la exposición.



De todas formas, Mario Bellatin nunca se manifestó a este respecto. Cuando se le preguntaba por el significado de esta actividad, devolvía la pregunta al interlocutor. En todas las entrevistas de aquella época Bellatin se mantenía terco en sus propósitos. Siempre respondía interrogando, repitiendo las palabras exactas que acababa de escuchar. Seguramente hastiado, en las últimas ocasiones ni siquiera se molestaba en esto, y le bastaba con pronunciar las dos últimas sílabas de la pregunta como si se tratara de un loro o de un pastor belga que con un ladrido indicara a quienes merodeasen por su territorio que no se acercaran a él. Actitud que también tomó ante todos aquellos que le preguntaban cuál era el sentido de la escuela de escritores que dirigía en el Distrito Federal, de la que no se conocen demasiados datos, apenas que un cierto número de artistas y escritores se ven obligados a impartir allí clases que no tienen nada que ver con las materias y disciplinas por las que son conocidos, y que los alumnos pueden realizar cualquier actividad menos la de escribir.

Este artículo ha sido traducido del inglés al español por Amalio Lorca y fue publicado originalmente en el n° 112 de la revista Art & Noise.

CERÁMICA Y CARTONES: VIDRIOS

Holocausto

Arte: CISCOX

Texto: SERGIO CORBELLA

Con los dibujos de ciskox se podría realizar una exposición que aludiera a las perturbaciones que pueden llegar a provocar los recuerdos. Porque se diría que este fascinante artista intenta recuperar un mundo perdido que no volverá —pues tal vez no ha existido— por el que siente una morbosa atracción que no está exenta de repugnancia y descreimiento. Lo que tal vez explique por qué sus creaciones nos seducen sin por ello querer implicarnos necesariamente en su mundo, ese mundo enigmático y, en apariencia cifrado, que parece discurrir en una dimensión cercana pero a la vez alejada de la cotidiana. Aspecto este último que ofrece a todo aquello sobre lo que posa su mirada este dibujante, cuya identidad real continúa sin conocerse, su carácter delirante y onírico. Porque ciskox parece sentirse cómodo desplazándose entre la sutil frontera que separa las pesadillas de los sueños plácidos y lúcidos. Como si fuera una especie de reptil capaz de habitar espacios contrapuestos y conjugarlos sin excesivas disonancias gracias a su ambivalencia o a su capacidad de alimentarse e inspirarse de los más variados estímulos, seres u objetos de entre los que elegirá finalmente uno —un insecto, una mujer o un gato— en cuya caracterización profundizará obsesivamente hasta hacerlo totalmente suyo; hasta dotarlo de determinadas propiedades —flexibilidad, ambigüedad y fragilidad— que antes del momento de ser retratado por él, parecían pertenecerle únicamente en potencia.



Gertrud

Me sorprende que haga, precisamente ahora, una descripción tan minuciosa de mi vestuario. De joven casi no me daba cuenta de lo que llevaba puesto. Era mi madre, quien tenía unos gustos bastantes espartanos, la que decidía qué ropa debía usar.

Mario Bellatin
Damas chinas

Otra de las características que más me interesan de los dibujos de ciskox es su voluntad paródica. La cual —aunque también— no tiene tanto que ver con su deseo de mostrar las paradojas de la realidad cotidiana sino más bien de ignorarlas para, de esta forma, mostrarlas con mucho mayor relieve y énfasis. Y es que ciskox no tiene pretensiones de ser un artista mayor. Todo lo contrario. Ya que intenta esquivar cualquier conceptualización previa sobre el arte y el artista consiguiendo que el espectador se centre en sus creaciones que parecen no solo preocupadas de sí mismas —puesto que

no tienen conciencia ni desean ser obras de arte— sino indiferentes hacia cualquier aspecto de la realidad que no tenga que ver con lo que ellas, en esencia, “son” más allá del mirar ajeno.

Los dibujos de ciskox se sitúan entre un clasicismo y una modernidad extremos con ciertos elementos “retro”, kitsch y futuristas a la vez que requieren, ante todo, de cómplices para poder ser disfrutados en toda su magnitud. Porque me atrevería a decir que su mirada es como la del creador de obras de serie B que, sintiéndose cada vez más cómodo en su posición discreta, comienza a filtrar nuevos y valiosos contenidos y mensajes en “clave” que escapan a muchas de las personas para las que en principio sus productos iban dirigidos pero que únicamente comprenderán los atentos, los despiertos o los lúcidos. Aquellos de quienes busca acompañarse ciskox en sus inquietantes dibujos que radiografían y describen con inteligencia nuestra inconstante y esquiva sociedad moderna a través de un trazo cálido y frío, veloz y pausado al mismo tiempo.



Hipocampo

Para honrar a sus muertos, los miembros de la secta acostumbran a untar sus cabezas en un aceite aromático que aleja a los insectos y animales. Luego perforan la frente varias veces con una minúscula lanza y en las cavidades introducen la famosa hoja de Katai. La cual, según sus particulares creencias, posee la cualidad de ahuyentar a los espíritus malignos y propiciar que el tránsito a la otra vida se produzca sin interferencias. Los procedimientos que utilizan para cultivar la planta aromática de la que se extrae la hoja de Katai lógicamente son secretos para la mayoría de los integrantes del culto. Pues según se puede leer en El cuadernillo de las cosas difíciles de explicar, quien los conoce, entra directamente en contacto con Flu. Por lo que únicamente los tres maestros elegidos tienen acceso a estos arcanos conocimientos.

Mario Bellatin
Llagas

Por lo indicado anteriormente, no me extrañaría que los dibujos de ciskox tuvieran tanto adhesiones radicales como firmes enemistades, puesto que su apuesta es profundizar en las incomprensiones y paradojas de los objetos y personas que retrata, que muestra al desnudo en toda su incertidumbre, oscuridad y, sobre todo, debilidad. Una debilidad que tiene que ver mucho con la indefensión de su creador a la hora de plasmar una realidad, que —se siente— le atrapa y fascina con la misma facilidad que le hace daño y ataca su sensibilidad, provocándole determinadas sensaciones —aturdimiento e incomprensión entre ellas— que se reflejan en los rasgos más hirientes y áridos de unos dibujos que, a pesar de su aparente artificiosidad, se antojan sumamente verdaderos y, ante todo, imposibilitados de mentir.

Exactamente, en la mirada de ciskox no hay cinismo. Tampoco exactamente frustración. Ni dolor, sino más bien espanto. Un espanto similar al que sentían los espectadores de la conferencia de Yukio Mishima al contemplar al escritor japonés dirigirse a ellos sin cabeza en la obra —*Biografía ilustrada de Mishima*— que le dedicara Mario Bellatin; o al que sienten muchos lectores al leer los libros del escritor mexicano o asistir a sus conferencias o performances. Por lo que parece lógico que, en algún momento de sus vidas, ciskox y Bellatin se encontraran y fusionaran sus conceptos artísticos aunque fuera brevemente. Más aún, teniendo en cuenta que ambos artistas retratan el presente como si formara parte de un indefinido pasado, impregnan —o al menos lo intentan— de un significado estrictamente personal e intransferible a todo aquello que atrae su interés y sienten una intensa y mórbida atracción —por decirlo de alguna manera— por los objetos inertes que intentan revitalizar de todas las formas posibles de la misma manera en que observan con una calculada y fría distancia muchos comportamientos, gestos y actitudes humanas.



Mosquito

En El libro volátil, se nos informa que en el transcurso de la senectud, la aproximación a los insectos revela que el discípulo posee un alma caritativa, es humilde —pues no se olvida de las almas desvalidas— y ha aprendido a potenciar su vida en relación con los otros; es, por tanto, un hombre común — que pertenece a la comunidad— y está abierto a recibir el mensaje. Para alcanzarlo, empero, hay que seguir una serie de normas rigurosas. En el sur de Japón, en la ladera de un frondoso bosque de abedules existe un monasterio donde se hallan tres monjes que las hacen seguir rigurosamente. El primero es un niño obeso, de cabeza rapada que viste con túnica verde. El segundo, un joven atlético, moreno que lo hace con una roja. Y el tercero, un anciano escuálido que porta una amarilla y está obligado a caminar con un candelabro en su mano izquierda durante sus apariciones públicas. Ninguno de los tres emite palabra alguna. Ni siquiera cuando es la hora del rezo o la meditación. Están sometidos al voto de castidad. Y únicamente se les escucha gritar cuando llega la temporada de los ritos y sacrifican el insecto elegido. Durante los tres meses de la primavera no existe el descanso. Cada día se encierra un insecto distinto en la jaula de oro que ha sido cuidado y alimentado con esmero durante todo un año. Se le aplican unos suaves pigmentos de color en su piel, se le perfuma con delicadas esencias y se le endulzan los oídos con los sonidos de un

laúd. Luego todos los ordenantes se arrodillan y oran en silencio hasta que uno de los tres monjes siente internamente que la hora del éxtasis —comunión con los ancestros— ha llegado. Abre la jaula, lo coge con su mano derecha y mostrándolo al resto de participantes lo introduce en su boca y —en el caso de que sea un insecto de amplias dimensiones como el saltamontes, la libélula o el grillo— lo mastica lentamente hasta que sus miembros se encuentran lo suficientemente reducidos.

Mario Bellatin
Llagas

Lógicamente, el encuentro entre dos artistas tan radicales —cada uno en su terreno— y extemporáneos no fue programado. Ni tampoco ha tenido hasta ahora continuidad. Se diría, por consiguiente, que sus dos mundos se han tocado tangencialmente. Han compartido diversos reflejos, ciertas sensaciones e intuiciones y actitudes y han continuado su camino libremente. Como si les bastara con saberse afines y cómplices en su forma de concebir arte y realidad para que su encuentro tuviera un sentido en sí mismo más allá del que ellos pudieran aportarle o los demás quisiéramos darle. Esto es extremadamente coherente con la estética de ambos, una estética basada en el momento y en la exploración intensa, al límite de los instantes —y, por consiguiente, de todo aquello que retrata— que perdería consistencia si fuera excesivamente programada. Si dejara de responder a los ritmos aleatorios pero, asimismo, certeros, sagaces de un tiempo que ambos artistas ponen a su servicio cambiando, de esta manera, el concepto de destino que pasa a ser aquí —tal y como se trasluce de una lectura atenta de sus obras—: aquello que sucede porque los artistas desean que ocurra más allá de los rígidos esquemas sociales, religiosos e incluso de la voluntad de los dioses.

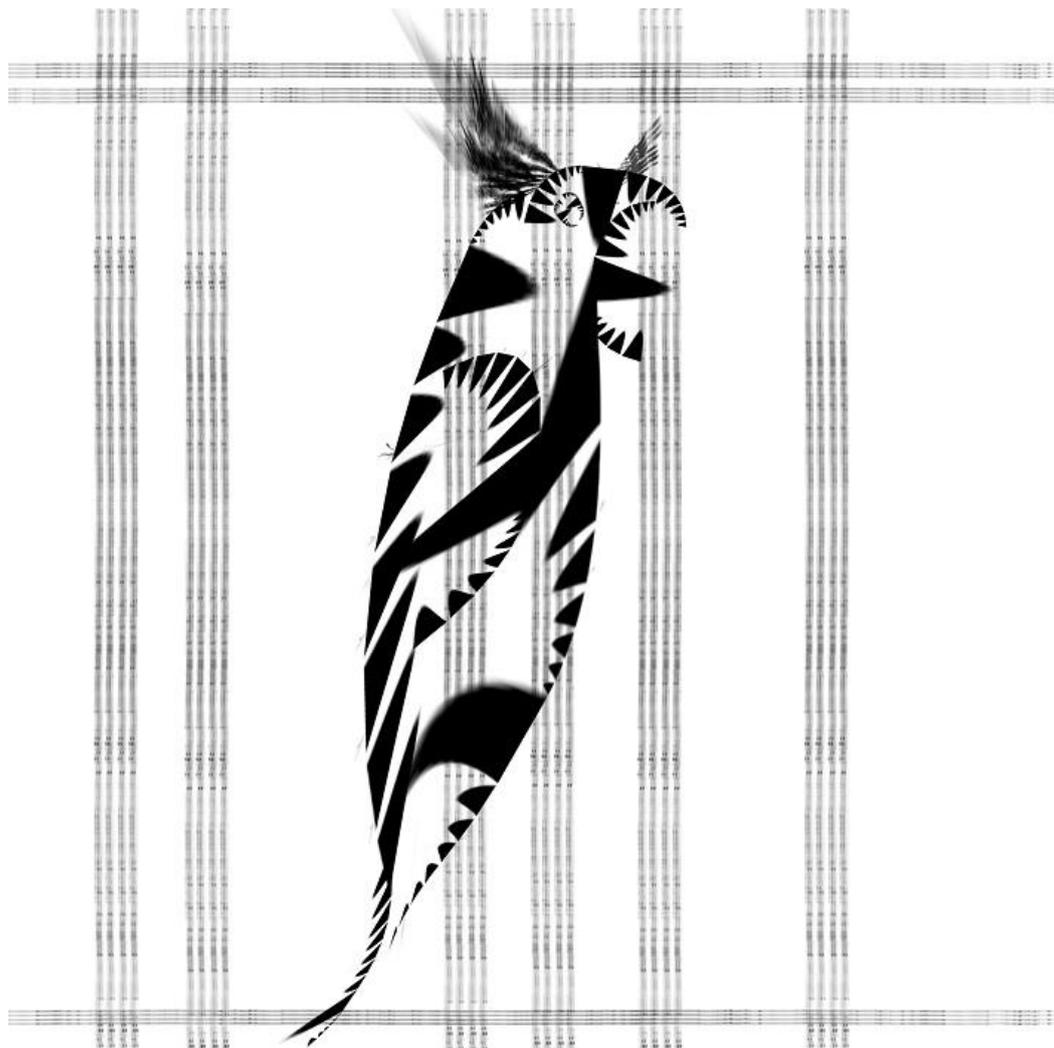


Recuerda

Las guirnaldas que portaban las mujeres salvajes no habían sido utilizadas siempre como adorno. Cuando los machos de la tribu debían emprender un largo viaje para recolectar alimentos o pelear con los enemigos, solían rodear los campamentos con diferentes ramos de flores y plantas bajo las que situaban espinas o piedras cuidadosamente afiladas recubiertas de veneno. Ya que, siguiendo este procedimiento, las hembras tendrían tiempo de correr o prepararse mejor ante lo que se acercaba. Pero si esto fallaba, aún tenían trazado un último ardid: introducir un unguento maligno capaz de perforar la piel en un pequeño compartimento de las guirnaldas que adornaban los cuellos de las mujeres. Las cuales lo abrirían cuando la situación lo demandara para o bien, tras extraerlo cuidadosamente con sus guantes, untarlo en la piel del enemigo o beberlo evitando así ser violadas por estos. Con el tiempo, esta costumbre se había perdido. Y los visitantes no veían en las inocentes guirnaldas más que un objeto usado para embellecer a las indígenas. Pero aún había algunas que se negaban a realizar el coito sin portar una de ellas por más dinero que se les ofreciera.

Mario Bellatin
“Tiempo de gladiolos”, *Flores*

Sirva esta presentación, confío, de ayuda para visualizar los cinco dibujos que ciskox realizara, basándose libremente en otros tantos textos de Mario Bellatin con los que dialoga y establece una conversación cuyas palabras trascienden y se expanden multiplicando continuamente sus significados. En este sentido, animo al espectador y lector —y tómense estas palabras únicamente como una sugerencia— a posar la mirada en estos dibujos y los textos que los acompañan, como lo harían si tuvieran la oportunidad de contemplar la conversación entre dos enfermos que ocupan la misma habitación en un hospital, un cliente y una prostituta o dos hermanos que deciden establecer una relación incestuosa. Es decir, como si se enfrentaran ante un acto íntimo y sagrado que poseyera al mismo tiempo un componente ridículo, jocosos y blasfemo que únicamente advertirán si se deciden a realizar aquella acción que estas creaciones solicitan: integrarse, formar definitivamente parte de su mundo en el cual, creámoslo y querámoslo o no, todos, de alguna forma, estamos retratados.



Pajarraco

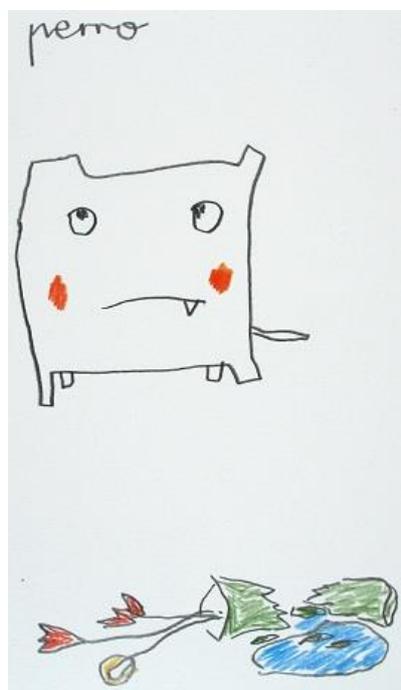
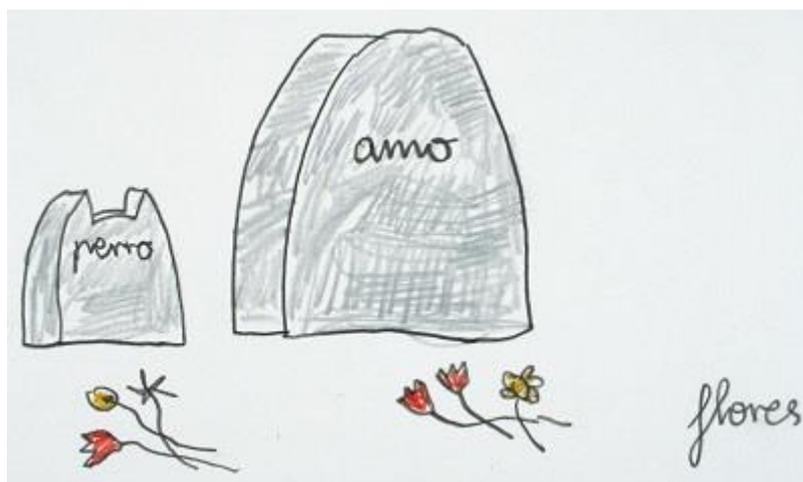
Antes de terminar la sesión, le pregunté a Joao quién había hablado en su departamento durante la mitad de la noche. Me contestó que había sido la lora. Mientras intentaba hacer más flexibles los músculos de mi espalda continuó diciéndome que mientras se encontraba ocupado con los trámites propios del funeral, la mujer de la pierna fantasma había llamado varias veces al teléfono de su casa. Necesitaba con urgencia las palabras del masajista. Su dolor era insoportable. Todo esto lo dejó expresado en la contestadora automática. Mientras estuvo tapada en su jaula, la lora escuchó la infinidad de mensajes emitidos por la mujer, y los empezó a repetir desde la noche en que Joao llegó a la casa portando las cenizas de su madre. Parece que desde entonces el animal se desató, pues repitió esa misma noche, casi ya al amanecer, las estrofas de la canción de Chico Buarque. Hizo una serie de combinaciones con las frases, incluso en mayor cantidad de las que contiene el tema original. Desde ese día, la lora salió del estado en que Joao la había encontrado. No pudo explicarme a qué se debió semejante cambio, pero me dijo que no sabe qué hacer ahora con el animal.

Mario Bellatin
Los fantasmas del masajista

Perros y prótesis

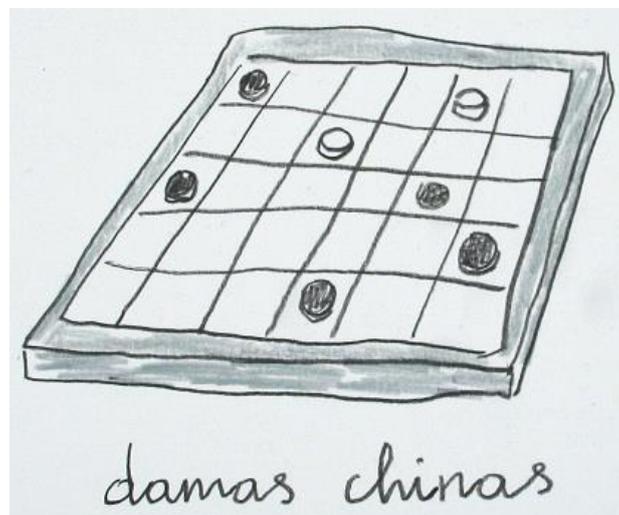
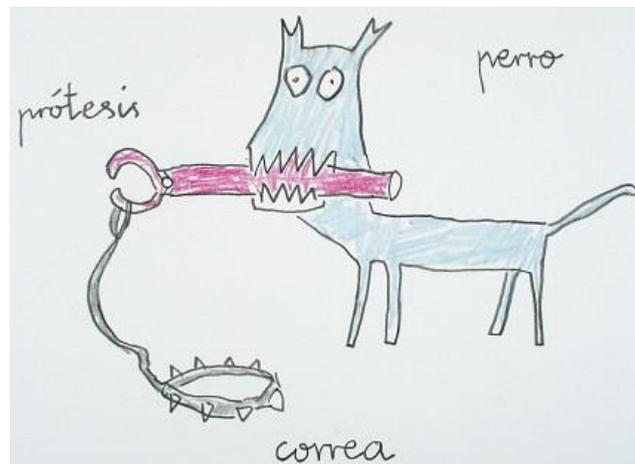
Arte: JESÚS ANDRÉS

Texto: SANTIAGO SALINAS



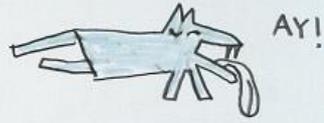
Señalaba Miguel Ángel Hernández-Navarro en su introducción al texto de la exposición de Jesús Andrés *Los dibujos y las cosas* que las originales creaciones del artista valenciano ponían de relieve la distancia abismal entre representación y tecnología, entre la manera en que imaginamos el mundo y el

mundo tal y como es, es decir, entre nuestras representaciones y nuestras realidades. Palabras muy apropiadas para definir también la literatura de Mario Bellatin y estos dibujos que Jesús Andrés ha realizado inspirándose en ella. Dibujos que se entretienen y divierten jugando con una de las características más acusadas de los libros del escritor mexicano pero no lo suficientemente destacada: su tono y afán caricaturesco.



Para realizar esta operación, Jesús Andrés ha querido aproximarse al mundo de Bellatin como lo haría un niño. O mejor dicho, como lo haría un hombre que se pregunta cómo miraría y leería un muchacho pequeño las creaciones del escritor mexicano. Y es así, paradójicamente, que ha capturado con mucha eficiencia la “esencia” de su obra al unir, en este caso, la distancia que separa representación y realidad en su literatura que se nos presenta aquí en su radical desnudez: gozosa y juguetona y sin perder ese pequeño —y aquí bastante matizado— matiz perverso que le confiere su carácter extremo.

PERRO HÉROE



AY!



prótesis



navaja
suiza



flor



pinzas



~~paraguas~~
paraguas



mano



perras o perros



Pero Jesús Andrés no se conforma con esto y va más allá porque también intenta responder a la pregunta de cómo representaría el niño Mario Bellatin las realidades literarias construidas por él mismo de adulto. Lo que lo lleva a multiplicar las visiones sobre distintos motivos de la obra del escritor mexicano —en este caso, sobre todo, las prótesis y los perros— como si fueran *loops* o *samplers* cuyo sonido se dirigiera hacia el corpus literario en el que se inspiran para, más tarde, desarrollarse libremente según sus propias posibilidades y límites. Así, sin desmentir ninguna de las propiedades y significados de la literatura del creador de *Perros héroes* y sin necesidad de ampliarlas, las extiende aún más desarrollándolas a través de bocetos que —sin atisbo de trascendencia alguno— funcionan tanto como metáforas, ilustraciones, descripciones o representaciones de estas.



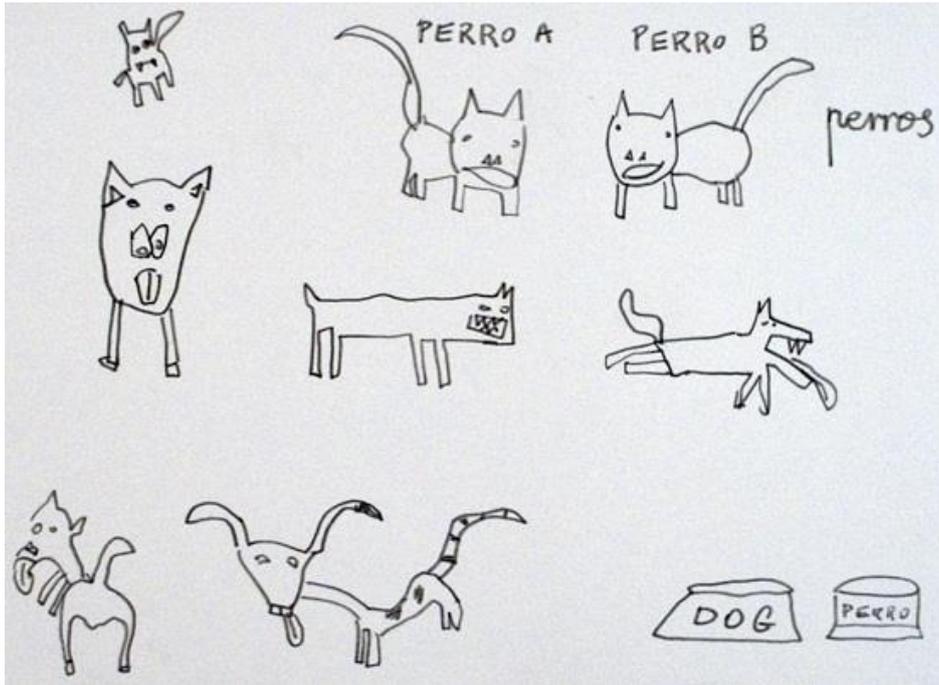


En fin, lo que le interesa, ante todo, a Jesús Andrés de los libros de Bellatin es su carácter lúdico, por lo que es lógico que los entienda como bromas dispersas o los visualice como si fueran acuarelas dibujadas por niños en clase de cálculo. Y es que para el artista valenciano el sentido del humor implícito en estas narraciones se impone incluso a la propia voluntad del escritor. Y es su gran agudeza al descubrir este detalle lo que hace que sus

dibujos parezcan haber nacido al compás de los textos que escribía el performer mexicano; como si hubieran sido cosidos a las solapas de sus libros por el propio Mario Bellatin; o fueran meros apuntes o bosquejos de aquello que ha sido desarrollado en la narración o implícitamente se nos ha prometido que se desarrollará. Como es la rapidez y la fugacidad que caracteriza a estos dibujos —producto del carácter sumamente intuitivo de Jesús Andrés— lo que le ha permitido captar finalmente otro detalle de su literatura: la capacidad que posee de crear expectación y de generar expectativas que en muchas ocasiones no cumplirá. Que es, en suma, lo que le ofrece tanto su componente perverso como lúdico. Puesto que, en esencia, en el artificioso mundo literario compuesto por Bellatin —como ha entendido con suma lucidez el dibujante valenciano— lo que importa no es tanto aquello sobre lo que escribe, sino escribir; no tanto el juego en el que participamos sino jugar, que es lo que pretende Jesús Andrés con sus creaciones: que juguemos y nos riamos con ellas para, volviendo a las palabras de Miguel Ángel Hernández, acabar con la distancia que separa la manera en que imaginamos el mundo y el mundo es; o, en este caso, la manera en que imaginamos la literatura de Mario Bellatin y lo que esta es.



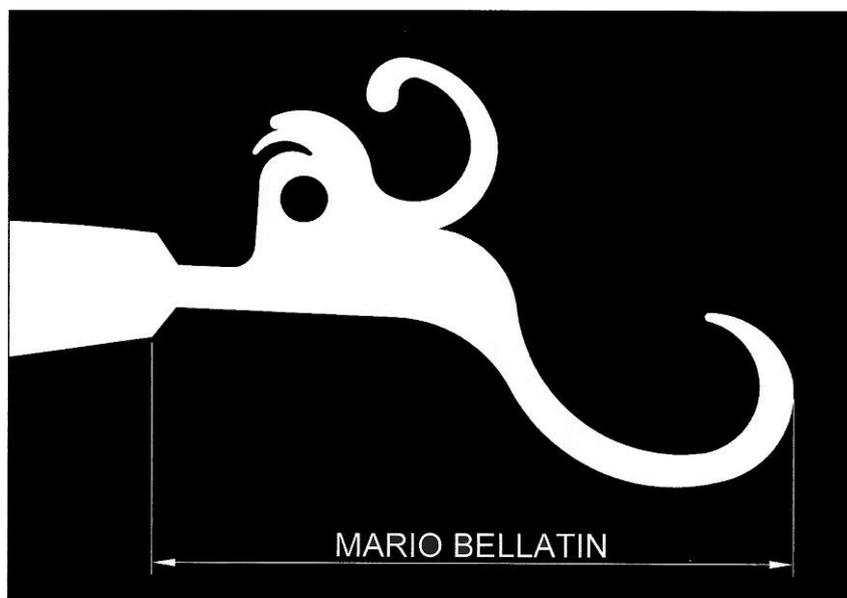




El brazo fantasma

Arte: JOSÉ ALCARAZ/SERGIO URÁN/DAVID URÁN

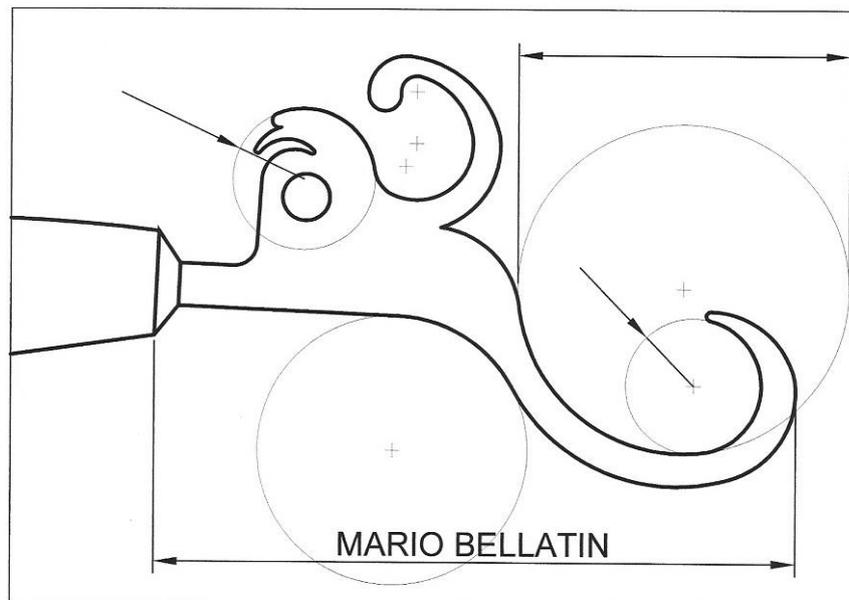
Texto: DANIEL GÓMEZ



La ausencia del brazo derecho en Mario Bellatin actúa como una metáfora. O una enseñanza. Porque el brazo existe y destaca mucho más en cuanto está ausente, en cuanto existe un vacío que se decide llenar con todo tipo de prótesis elaboradas cuya función es similar a la que cumplen las palabras en el espacio literario. Porque, al fin y al cabo, ni las palabras ni las prótesis pueden disimular las carencias o el vacío físico —en el caso del brazo— y metafísico —en el literario—. Y su misión es ocultarlo. O, más bien, disimularlo. Consiguiendo aquello que pretende todo arte: originar una sensación de falsa y vaga inocencia a partir de la cual seducir al espectador para conseguir que éste crea en todo aquello que se le presente. Como, por ejemplo, esa anécdota a la que hace alusión Bellatin en *Flores* según la cual perdió en una fiesta infantil de cumpleaños la pequeña mano que usaba entonces, provocando que la tristeza y la apatía se extendieran por toda la celebración. O aquella otra que se nos refiere brevemente en *Lecciones sobre una liebre muerta* donde afirma que la pérdida de su brazo se debe a las consecuencias de un ritual inca mal efectuado por sus padres o tal vez a alguna deuda que el escritor debía pagar por sus malos actos cometidos en otra vida.

El brazo derecho de Mario Bellatin no existe. El escritor llegó al mundo con esta marca de nacimiento. Y, sin embargo, se diría que se encuentra muy presente. Que se lo siente en todo momento. Aunque no se lo vea.

Precisamente, porque el escritor apenas hace referencia escrita a ese brazo. Propiciando que podamos pensar que lo perdió en la infancia o adolescencia o que él mismo se lo cercenó realizando así un sacrificio terrible pero necesario —como el de tantos personajes bíblicos— para dar sentido a su vida. Y su escritura. Y hacerlos trascender en un nivel superior. Que únicamente se puede alcanzar a través del arte. Y en el caso de la literatura, por medio las palabras. Que son como las distintas prótesis que ha construido para su brazo: marcas de una personalidad, cicatrices, huellas de un “objeto” que pudo estar presente pero que gracias a su ausencia, como un espíritu invisible, influye de manera decisiva en la realidad. Hasta tal punto que me atrevería a afirmar que si Mario Bellatin no hubiera perdido el brazo derecho en un fatídico accidente en Cuernavaca, no sería escritor. Pues toda su vida, sus actos y esfuerzos se encuentran dirigidos a vengar esa pena y aflicción. A conseguir que el brazo fantasma, inexistente sea el que persiga a sus lectores. Y los estrangule. Cuando se pregunten —como el escritor mexicano ha hecho durante años— por qué y cuándo perdió el brazo derecho. Y no obtengan respuesta.



Tu perro

Arte: MIGUEL ÁNGEL CÁNOVAS

Texto: MARCOS RIBELL

Mario Bellatin siempre ha tenido una faceta canina en su personalidad, la cual no ha perdido ni soslayado en ningún momento sino que ha conservado, alimentado, desarrollado como revelan muchos de sus gestos, rasgos físicos —esa frente abombada, sus labios gruesos, su nariz de “mastín” o esos ojos inexpresivos pero juguetones— o características de su personalidad como, entre otras, su extrema fidelidad a la literatura, su rabia y su indomable voluntad para conseguir sus objetivos. Si bien es cierto que su necesidad de destacar y ser el centro de atención del lugar en donde se encuentre habríamos de achacarlas al haber nacido bajo el signo de Leo. Como es al encuentro y conjunción del signo Cáncer con Leo —el escritor mexicano nace el 23 de julio— que podemos explicar gran parte de su atípica y profunda sensibilidad característica de los regidos por la influencia de los océanos, los mares y la luna. Astro nocturno que da nombre a la decimoctava carta del tarot de Marsella en la que aparecen dos perros que saltan y ladran al satélite lunar que se encuentra dividido en dos partes; una de las cuales es solar y parece cegar a esos dos animales —uno azul y otro gris— que se dejan guiar única y aparentemente por sus instintos. Como Mario Bellatin al escribir. Quien a pesar de su aparente frialdad, no puede evitar traslucir un corazón y una actitud absolutamente pasionales hacia aquello que realiza que tienen que ver inequívocamente con su temperamento, su faceta canina o con uno de los traumas vividos en su infancia. En concreto, el sufrido al observar un perro muy similar al retratado en el dibujo cuando era un niño tímido que aún no había perdido del todo la inocencia y creía en la posibilidad de ser feliz.

Corría el año 1969. Era el día de Navidad. Y Mario paseaba en compañía de su hermana Eva —cuatro años mayor que ella— y su abuela por el parque Cahuide de la ciudad de Lima. Cuando, de repente, todo giró y cambió para siempre. El pequeño Mario vio un pastor belga malinois y no pudo evitar sentir una gran alegría y nerviosismo. Había algo en ese perro que lo estaba llamando. Con lo que se sentía identificado. Como si formara parte de él. Y rápidamente se acercó a Mico —así se llamaba el bello ejemplar de malinois— y al hombre que lo acompañaba y comenzó a jugar con ambos. Unas veces Mario ladraba y otras simulaba ser un gato y en una ocasión, incluso compitió con Mico para agarrar con la boca una rama que lanzó su dueño. Durante una hora que se hizo escasa, Bellatin fue feliz jugando con el animal, convirtiéndose él mismo, por momentos, en uno más de su especie. Tal vez porque como le dijo el hombre que lo guiaba, este era el

perro ideal para cualquier persona con una peculiaridad en su cuerpo debido a su agilidad, fuerza, potencia y velocidad, cualidades todas ellas que contrarrestarían cualquier defecto o carencia física como la de Mario: la falta de su brazo derecho.

Esa navidad fue distinta a todas. Mario rehizo la carta en la que exponía los regalos que deseaba y dejó claro que ansiaba la llegada de un perro. Y durante la cena navideña no cesó de exclamar en voz alta su deseo, que nunca le sería concedido. Porque su familia no estaba en las mejores condiciones económicas como para comprometerse a comprar un animal doméstico y alimentarlo. Y la madre del futuro escritor no los soportaba, lo que sumió a Bellatin en una profunda depresión de la que únicamente se recuperaba en las ocasiones en las que acudía al parque Cahuide y jugaba con el pastor belga cuyo lenguaje parecía que comprendía, entendía perfectamente. Hasta que un sábado —día en el que acostumbraba a encontrarse con el perro y el hombre que lo guiaba— estos no aparecieron. Y Mario se sintió perdido y desorientado. Con una sensación de tristeza indescriptible. Porque tampoco volvió a verlos el sábado posterior. Ni el siguiente. Como había esperado. Y quería con toda su alma. Pero nunca sucedió.



Miguel-Ángel Cánovas

Rehacerse de este golpe no fue en absoluto fácil. Y únicamente lo conseguiría momentáneamente a los tres meses tras escribir una narración en que fantaseaba sobre su querido, añorado Mico y su muerte que imaginaba que había sido producida por el padre de su amo tras una reyerta entre el perro y una adolescente. Era la primera vez que escribía por placer, que no lo hacía para cumplir sus tareas escolares. Y se sintió muy bien porque pudo trascender su dolor y hacerlo eterno, dotarlo de un sentido. Como intentó transmitir a sus padres, a quienes les daría esos dos folios escritos con tanto amor asegurándoles que ya sabía la profesión —escritor— a la que se dedicaría el resto de su vida sin encontrar comprensión en ellos. Todo lo

contrario. Pues su padre se asustó y su madre y abuela lloraron pensando que Mario se dedicaría a esa actividad inútil, que no aportaba nada productivo a nadie y con la que tan difícil era ganarse la vida. Por lo que maldecían ese escrito. Que deseaban no haber leído nunca. Pues en él podía estar cifrado el aciago destino de ese niño inconsciente que no se sabía demasiado bien tampoco porqué había desarrollado una intensa atracción y amor a unos animales tan sumisos como los perros. Quienes, como subrayaba su padre con los ojos encendidos, jamás entrarían en ese hogar. Al menos mientras él estuviera vivo. Como debía saber Mario. Que tuvo que esperar a ser un hombre para adquirir su primer perro y escribir abiertamente, lo que finalmente le agradó, pues si algo había hecho efecto en él era el que dos de sus pasiones futuras —escribir y los perros— fueran prohibidas por su familia y que como consecuencia de ello fueran una especie de placeres ocultos que iría desarrollando a escondidas alejado de la sociedad y las universidades, como si fuera un perro callejero sin nadie que lo acompañara en una carrera de fondo sin ganadores ni perdedores, lo que, en el fondo, hizo que no se separara nunca de ellos y consagrarse a honrarlos el resto de su vida intentando forzar al lector a que aceptase tanto sus libros como el que acudiera a cualquiera de los lugares donde debía asistir para presentar sus libros acompañado de uno o varios de sus perros a quienes siempre bautizaría hasta el día de su muerte con el mismo nombre: Mico.

PASAJES, HUELLAS

Lectura de *Salón de belleza*

JUAN DE DIOS GARCÍA

Esta novela aborda la cuestión de la muerte, primer problema humano y verdadera quintaesencia de cualquier filosofía. *Salón de belleza* (Tusquets México, 1999) no es un relato musculoso, está muy cerca de la elegancia anoréxica o cadavérica a la que se llega por el camino de la obsesión y el dolor. Seguro que habrá quien quiera ver en ella un homenaje a las víctimas del sida, una especie de himno nihilista a lo que primeramente se llamó el “cáncer rosa”. No seré yo quien deseche esa idea, pero sí debo decir que, de ser así, la ambición creativa de Bellatin querría trascender ese homenaje transformándolo en un trabajo de pura vibración literaria.

Hay en este libro un tono, una voz, un manierismo en la declaración y la información revelada decididamente magnífico. La lectura de *Salón de belleza* es, como la voz de Beth Gibbons en *Out of Season*, un narcótico turbio servido en un frasco transparente.

Realmente, ¿de qué trata esta novela? Dependiendo de quien nos haga esta pregunta contestaremos de una manera u otra, pero imaginando un interlocutor común y yendo directamente a la semilla argumentativa, le podríamos responder que esta novela es la autobiografía resumida del dueño de un alegre y concurrido salón de belleza en una gran metrópoli que ha sido utilizado como corresponde durante años, aunque determinadas circunstancias lo hayan convertido en un moridero donde acude gente a pasar, con el mayor alivio posible, sus últimos meses, semanas o días de vida. En resumen, la breve historia de un cambio extremo de oficio: de peluquero *fashion* a cuidador de enfermos terminales.

Esa es la urdimbre esquemática del relato, aunque lógicamente a nosotros nos interesa conocer el modo en que se cuentan los hechos, de qué forma se provoca al lector con los avatares del personaje. Desde que nos embarcamos en esta ficción hasta que la terminamos, continuamente brotan setas cromáticas en nuestra imaginación, saltan liebres interpretativas, alarmas metafóricas nos sacuden sin avisar. Bellatin, entre muchas otras virtudes, posee la de narrar con transparencia y precisión, sin abandonar nunca un tono

extrañamente poético que encaja a la perfección con el ambiente de enfermedad y vacío inscrito en la casi no-acción de la novela.

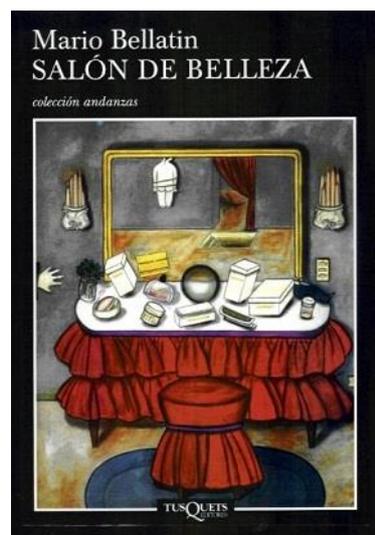
El texto se va construyendo con sucesivos recordatorios de lo que el protagonista hacía en su loca juventud: excesos, trasnoche, pseudoprostitución callejera, travestismo, palizas recibidas por pandillas homófobas... Todo ello es presentado con mucha distancia intelectual y bastante higiene sentimental.

Percibimos, pues, los espontáneos movimientos de esa conciencia narrativa y notamos que conforman dos caminos, dos realidades cruzadas difíciles de mezclar; Bellatin plantea un *kitsch* lioso, trenzando la estética colorista de la frivolidad con la verdad negra e incontestable del declive de los cuerpos, prólogo del vacío. Esa verdad de la muerte debe ser repetida para que la asimilemos, por ello el narrador alude cíclicamente a ella en un ejercicio de ritornelos sobre el mismo asunto, llegando, por medio de un estilismo tántrico de repetición, a la esencia misma del tema, al tiempo que nos desensibiliza. El regente del salón, que también ha adquirido “el mal”, va señalándonos el camino hacia el desvanecimiento emocional, anunciado ya desde la cita elegida de Yasunari Kawabata en el umbral del primer capítulo:

«Cualquier clase de inhumidad se convierte, con el tiempo, en humana».

El narrador-confesor reconoce haber vivido a plenitud e insiste en no temer al final de su vida. De hecho, encontrándose en tan avanzado estado de deterioro físico, todavía se lamenta por no poder gozar del libre placer sexual ofrecido en los baños de vapor que tantas veces ha visitado: «Actualmente mi cuerpo esquelético, invadido de llagas y ampollas, me impide seguir frecuentando ese lugar». No participa de un hedonismo moderado, sino radical. Exclusivamente le inquieta el devenir de su extraña empresa cuando él no viva. No he utilizado el adjetivo “extraña” casualmente; lo hago porque nada hay de extraño en entregarse al cuidado de unos moribundos, pero sí nos resulta extraño que quien lo haga no realice una confesión filantrópica. Hablamos, entonces, de un personaje esencialmente contradictorio: un buen samaritano que parece desbordado por la desidia. No brilla ningún tipo de heroísmo en el corazón de su decadencia. Sus pensamientos van destinados a la nostalgia epicúrea y a que no se desperdicie todo su “trabajo altruista”, a proteger las estrictas normas y la disciplina que él mismo ha impuesto en su salón-moridero: está prohibida la entrada a las mujeres, las familias de las víctimas solo pueden aportar ropa, dinero en efectivo y golosinas, y debe haber ausencia total de amigos, curanderos, médicos, medicinas y espejos.

Todo queda claro en la conclusión a la que llega en el bucle de sus memorias: «Al caer enfermo todos mis esfuerzos se habrán vuelto inútiles. Cuando me pongo a pensar con mayor serenidad, siento que tal vez en algún



momento me sentí inmortal y no supe preparar el terreno para el futuro. Este sentimiento tal vez me impidió concederme tiempo para mí. De otra manera no me explico por qué estoy tan solo en esta etapa de mi vida. Estoy convencido de que esta manera de ser es la causa de que no cuente con nadie que me llore en las noches».

El desafío narrativo consiste en transportar al lector esta malla de impresiones que conforman el discurso del anfitrión de contagiados. Para emprender esta tarea, nuestro autor tiene que reacoplar las graduaciones del relato. Hay que convertir el detalle literario en algo trascendente. Así, por ejemplo, un guante de jebe para teñir cabellos sumergido en el agua debe invadir durante segundos todo el espacio visual; una mancha en el cuerpo de un huésped se traduce en una obcecación pegajosa; el color verdoso de un acuario en un océano de fango espiritual.

Definitivamente, la pluma de Mario Bellatin verbaliza este prodigio de santidad amoral y cosmética inquietante, y la novela termina edificándose sobre unos cimientos profundos de audaz simbolismo y belleza rara, erigiendo a un estoico a las puertas de la putrefacción.

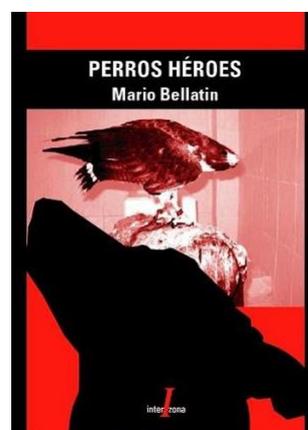
Una distopía canina: otra metáfora de la realidad A propósito de *Perros héroes*

JOSÉ EDUARDO MORALES MORENO

Me enfrento a *Perros héroes*, de Mario Bellatin, aceptando la propuesta de Alejandro Hermosilla: un acercamiento a esta obra sin una indagación previa en otros textos, ni del autor ni de la crítica, y bajo el influjo de la canción ‘En el coño del mar’, de Javier Corcobado. Por tanto, lo que ofrezco es una reflexión aislada sobre este texto, *Perros héroes*, bajo el entendimiento de que cualquier obra literaria puede funcionar de forma autónoma y darnos las claves de su propia construcción, lo cual no quiere decir que nos limitemos al mundo ficcional creado por el texto, máxime cuando nos encontramos ante una distopía y, por tanto, ante una metáfora de la realidad.

Es precisamente la *dispositio* de esta obra, su estructuración mediante escenas fragmentarias, lo que la configura como una suerte de puzzle, de rompecabezas en el que finalmente encajan todos los elementos, si bien quedan en el aire algunas informaciones que ni el narrador ni los personajes pueden, quieren o se atreven a revelar. En este sentido, el narrador relata algunas de las vicisitudes de un hombre inmóvil en torno al cual giran todos los elementos de la obra: personajes, espacios y tiempos se sitúan alrededor de esta figura que todo lo domina desde su extrema quietud y desde su poder omnímodo, un poder que le viene conferido precisamente por el dominio absoluto que ejerce sobre sus treinta perros. Se trata de un narrador que adopta una posición de mero testigo que ni juzga ni critica las acciones de los personajes, sino que simplemente las muestra, y será, por tanto, el lector quien tenga que interpretar, juzgar y valorar aquello que lee: el lector tiene que involucrarse, tiene que posicionarse ante los hechos narrados.

Conviene hacer una referencia al subtítulo, que orienta y condiciona la lectura: “Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois”. Y es que asistimos a una desautomatización de esa tradición de ensayistas que escribían sobre el futuro americano, para encontrarnos en una tesitura completamente distinta: el “tratado” está compuesto por unos párrafos en los que poco se dice de ese futuro, salvo las pretensiones del “hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga



Malinois”, dos sintagmas necesariamente vinculados en la medida en que aquél no sería nada y no tendría ninguna relevancia sin estos treinta perros que le obedecen ciegamente. Este “tratado” —a diferencia de aquellos largos ensayos cargados de referencias históricas y culturales que proponían ideas y utopías sobre América— sencillamente nos ofrece una descripción de la rutina del hombre inmóvil y de su entorno, si bien en ocasiones el narrador se ve obligado a suponer sucesos o causas ante la falta de información sobre cuestiones concretas, y encontramos como predominantes en el relato las formas verbales del presente, del pretérito perfecto simple y del futuro, con lo que éste implica de repetición —y ésta, de infierno—, que precisamente permite el empleo de las tres formas para referirse a hechos que han sucedido, suceden y sucederán siempre de la misma manera (v. gr. «En lugar de preocuparse por el estado de los animales, el hombre inmóvil afirmará sentir molestias en las pierna que siempre le duele»). Así planteado, ese futuro latinoamericano sobre el que tanto se ha teorizado y ensayado no requiere de mayores indagaciones, sino que queda planteado en algo tan simple como un hombre inmóvil y sus treinta perros: el escritor ha contemplado la realidad y ha elaborado una metáfora para tratar de que el lector tenga, como él, una visión de lo real.

En este tratado se ofrecen dos momentos de la vida del hombre inmóvil: predomina el presente, pero también asistimos a su infancia y al pasado de toda su familia. En la actualidad vive en una casa con sus treinta Pastor Belga Malinois, su enfermero-entrenador, su madre y su hermana, un ave de cetrería, seis pericos de Australia y ratones, y a lo largo de los fragmentos que componen la obra vamos descubriendo qué tipo de mundo habita este hombre inmóvil cuya peculiaridad más significativa, aparte de su inmovilidad, es su lenguaje, pues posee una «casi incomprensible forma de hablar» y una voz «lenta y distorsionada»: emite unas variaciones de sonidos que, sin embargo, son perfectamente comprendidas por los perros, que siempre —salvo en una ocasión— le obedecen. Además de las extrañas relaciones del hombre inmóvil con el enfermero-entrenador, con su madre y con su hermana, lo que destaca es un mapa de América Latina que hay en la pared de la habitación del hombre inmóvil, en el que se señalan con círculos rojos los lugares donde «está más desarrollada la crianza de Pastor Belga Malinois», pues es justamente dicho mapa y la propia atmósfera que se respira en la habitación (en la que están el ave de cetrería y los seis pericos, y a la que acuden todos los días los perros, cada uno de los cuales permanece diez minutos en la habitación, pues el propio hombre inmóvil se pasa el día pidiendo que se los lleven, y en estos casos, antes de que entren los perros, hay que tapar al ave con una caja de madera y a los pericos con una manta en la que se representa el sistema solar: los rituales, las repeticiones) la que hace pensar a algunas visitas en el futuro del continente.

En este mundo no hay más contacto con el exterior que el que permiten algunas visitas, relacionadas con la crianza de los Pastor Belga

Malinois, y el que posibilita el aparato telefónico que conecta al hombre inmóvil con una Central de Informaciones de la que sólo le interesa saber cuántos Pastor Belga Malinois caben en una nave espacial, lo que lleva al lector a pensar, como hicieran algunas visitas, en el futuro del continente, incluso del planeta y del propio sistema solar representado en la manta que tapa a los pericos cuando entran los perros en la habitación. No obstante, y dada su forma incomprensible de hablar, el hombre inmóvil nunca consigue averiguar nada sobre los Pastor Belga Malinois que caben en una nave espacial, aunque tiene la esperanza de conseguirlo, como si estuviese esperando a Godot.



El pirata © Mario Bellatin

La infancia del hombre inmóvil, sin embargo, es una farsa inventada por él mismo (una analepsis ficticia dentro de la propia ficción narrativa!), pero una farsa que explicaría ciertos aspectos de su vida actual. Es en ese espacio imaginado por el hombre inmóvil en el que hay que situar el título de la obra, pues los perros héroes son los protagonistas de un libro que escribió un niño que el día de su Primera Comuni3n hizo una visita al hombre inmóvil cuando éste era un niño que vivía en una instituci3n de caridad, de suerte que el narrador ha jugado con la primera impresi3n del lector, que ahora advierte que los Pastor Belga Malinois no son los perros héroes. En correlaci3n con ese libro (ficticio dentro de la ficci3n) en el que se relatan las vidas heroicas de algunos perros, el hombre inmóvil relata a su enfermero-entrenador historias —estructuradas «de una manera lenta y confusa», como consecuencia de su casi incapacidad de articular el lenguaje— relacionadas con sus perros, con su ave y con sus pericos.

De esta manera vemos cómo lo que ocurrió en la infancia inventada por el hombre inmóvil tiene su correlato en la actualidad de este personaje. Aquel niño escritor ilustró su libro con figuras recortadas como las que en aquel momento llenaban la cama del hombre inmóvil, a quien se las recortaban tres enfermeras de la instituci3n a las que todos los días les pedía una lámina recortada de un perro (y comprobamos así que la repetic3n que

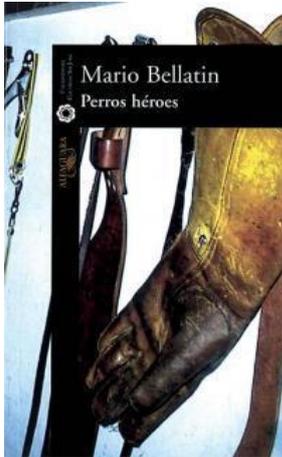
rige su vida adulta también regía su inventada vida infantil); en el presente, el hombre inmóvil sigue con sus figuras de perros y de naves espaciales, pero ahora es el enfermero-entrenador quien recorta y pega las figuras.

Estos dos tiempos tienen como elemento conector las bolsas de plástico, que fueron las que reunieron a esta familia por razones que ni la madre ni la hermana quieren revelar, de la misma manera que ni una ni otra le dicen al enfermero-entrenador qué función cumplen las bolsas, quizá porque tampoco ellas saben qué hacer con las bolsas más allá de apilarlas, y quizá por lo mismo que el enfermero-entrenador se niega a explicar cómo el hombre inmóvil ha conseguido entrenar con tanta eficacia a sus perros, dejando así espacios de incertidumbre y de indeterminación que impulsan la reflexión y la especulación del lector. Aquellas bolsas son un *leit-motiv* que establece una jerarquía entre los habitantes de la casa: la madre y la hermana se pasan el día trabajando en la planta baja, clasificándolas, y el enfermero-entrenador las ayuda cuando el hombre inmóvil no lo tiene ocupado; en la segunda planta, a la que nunca ha subido la hermana (lo que es otra muestra de las extrañas y absurdas relaciones que hay establecidas), el hombre inmóvil permanece eternamente en su cama o en el sillón con sus animales, su mapa y sus diplomas. En la primera planta se crían los ratones que sirven de alimento al ave de cetrería, a la que en un determinado momento el hombre inmóvil sacrificó utilizando a uno de los perros durante la visita de un aprendiz de instructor, y este sacrificio del ave de cetrería se erige en un punto de inflexión, dado que verla revolotear y desordenar los objetos de la habitación para cazar al ratón que le ofrecían era lo único que conseguía hacer reír al hombre inmóvil «de manera distinta a la que todos le conocían». Y es que la risa, otro motivo que se repite en el texto, caracteriza a este hombre inmóvil: una risa *desmesurada* a propósito de la cual el narrador, por una única vez en todo el texto, y justamente al final del mismo, llama la atención del lector, de modo que así concluye el relato: «Fíjense: el hombre inmóvil mantiene inalterable su particular sonrisa», y ello a pesar de que su madre y su hermana han salido de la casa sin que se pueda saber si regresarán.

De lo dicho se desprende que ese hombre inmóvil sigue viviendo en la infancia, en lo que incide el hecho de que le diga todos los días al enfermero-entrenador que le gustaría conversar con aquel niño escritor con el que habló treinta años atrás. La importancia de este hecho de la infancia (aunque se trate, no lo olvidemos, de un hecho inventado) es tal que determina que el hombre inmóvil olvide sus dos preocupaciones esenciales: los Pastor Belga Malinois que caben en una nave espacial y el mapa de América Latina.

Como se puede observar, el hombre inmóvil vive inmerso en un círculo de repetición. Los actos rituales, repetitivos, cíclicos, configuran el particular infierno de este personaje, que todos los días dice lo mismo: ordena que le traigan a sus perros, informa de que le gustaría hablar con aquel niño escritor, pregunta cuántos perros caben en una nave, le recuerda siempre al enfermero-entrenador que coloque la caja sobre el ave antes de que entren los perros, le

dice siempre a su hermana que suba a recortarle figuras, etc. Repite cada día las mismas palabras, dentro de sus posibilidades de articulación, porque este hombre, dada su completa inmovilidad, sólo puede decir, no hacer, y sin embargo, al tener un control prácticamente absoluto sobre los perros, lo domina todo, porque infunde miedo sobre los demás, lo que lleva a quienes le rodean a la sumisión y a la obediencia.



Y es que *Perros héroes*, además de ser interesante por su estructura, un montaje mediante una sucesión de escenas mínimas, breves, que caracterizan y definen a los personajes y conforman el universo narrativo, un mundo posible (¡y tan posible!) dominado por un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois; o por la actitud del narrador, que cuenta lo que sabe sin implicarse y rellena las lagunas de información con suposiciones y teorías, dejando siempre claro a qué instancia son atribuibles sus palabras; esta obra, decía, en la medida en que plantea la distopía de un continente dominado por hombres inmóviles y sus perros, y en cuya articulación se vislumbra la extensión de la distopía a todo el planeta e incluso, hiperbólicamente, al sistema solar, se erige en metáfora de la realidad. De modo que éste es el «tratado sobre el futuro»: lejos del hiperbólico optimismo de los ensayistas que proclamaron la utopía americana, el futuro pasa por ser una repetición del presente y del pasado.

En este sentido, no resulta baladí la cuestión de las formas verbales que señalamos al principio, porque esta distopía, este infierno gobernado por hombres inmóviles y sus perros, no apunta solamente al futuro (sucederá), sino que recuerda el pasado (porque ha sucedido) y se instala en el presente (porque ahora también sucede), y no sólo del mundo ficcional creado por el autor, sino del mundo real en el que viven el propio autor y otros seis mil millones de personas.

Hemos estado, estamos y estaremos inmersos en una perenne distopía que el artefacto literario nos muestra mediante una sencilla metáfora: he aquí, ante nuestros ojos, una imagen de la realidad, y, al descifrar esta imagen, sólo se le puede reprochar (¿Reprochar? ¡Mejor agradecer!) una cosa:

—Gracias, querida metáfora, porque descuartizas los misterios de mi bienestar.

Y, por ello, no nos podemos quedar únicamente dentro de la obra. No debemos pensar que distopías como ésta y como tantas otras son simples ficciones narrativas. La literatura en particular y el arte en general no son una mera urna decorativa para deleite de los sentidos, enriquecimiento de intermediarios, elogio del enchufismo y relleno de estanterías: los verdaderos artefactos literarios contienen auténticos artefactos explosivos con una mecha que sólo tú, ¡sólo tú!, puedes encender, pero para eso tienes que ver dónde está la dinamita y dónde, la mecha. Para facilitarte la tarea, la literatura te da

pistas, indicios, señales, mensajes, advertencias, huellas, patadas, rastros, ron de medusas con sostén de lágrimas, avisos, guiños, atisbos, indicaciones, puñetazos, destellos, intermitencias y todo tipo de signos, ¡hasta carteles luminosos!, pero solo los verás si te intentas quitar la caja de madera o esa manta de terciopelo submarino en la que se representa el sistema solar y con la que el hombre inmóvil ordena cubrirte, aunque para quitarse la caja o la manta hay que ser consciente de estar cubierto por ellas. Entretanto, la ceguera ha permanecido, permanece y permanecerá. Así, pues, lo único que te queda para salir de tal situación es desnudarte en silencio, desprenderte de tus alas, porque las ropas que llevas no son tuyas: ¡Míralas! Se caen a trozos de tan viejas; y porque tú no tienes alas: ¡Mírate! No eres un pájaro, y los ángeles no existen más allá de las ficciones literarias. ¿Ves? El problema radica en no saber discernir dónde empieza y dónde acaba la ficción, y ahí es donde se producen los malentendidos y surgen los conflictos. El hombre inmóvil es un ser lleno de conflictos sin resolver, por eso necesita de un enfermero-entrenador que pase las noches con él, y ya pueden imaginar: el enfermero-entrenador obligado por el hombre inmóvil a ponerse corpiño de encaje, ligas, medias de cristal:

—Quiero ver las uñas de tus pies pintadas con sangre de mar —le dirá el hombre inmóvil con su lenguaje estéril al enfermero-entrenador. Y éste, asustado, con la amenaza de los perros acechándole, le complacerá, aun en contra de su voluntad, y le dirá:

—Ya noto cómo tus pechos me pinchan mientras me quemó en tu vientre... Ya estoy mordiendo tus piernas hacia el túnel de tus nalgas...

Pero el enfermero-entrenador, a pesar de obedecer, preferirá, sin saber por qué motivo ni con qué finalidad, ayudar en la clasificación de bolsas de plástico vacías.



¿Eres tú mi perro héroe? © Mario Bellatín

Como el hombre inmóvil vive torturado por su incapacidad y se pasa los días friendo dolores, repercute su frustración sobre los demás. El hombre inmóvil ordena, sus perros le obedecen y obligan a obedecerle. El hombre

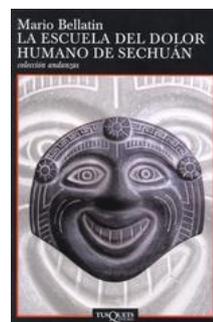
inmóvil es un atentado contra la naturaleza humana: de la misma manera que este hombre inmóvil —como tantos otros hombres inmóviles— no avanza y se limita a repetir, así obliga al resto de hombres a vivir detenidos, inmersos en la perpetua repetición, ocupados en los ritos inmutables, estériles, sumidos en el absurdo del estancamiento, bailando en su laberinto.

Y, sin embargo, este atentado se ha instalado con tal fuerza en la realidad que ya resulta algo normal, algo cotidiano, rutinario, repetitivo, bajo cuya mecánica el mundo gira automatizado. Por eso no basta una descripción literal de la realidad: se muestra más eficaz su descripción metafórica, y la del hombre inmóvil es una gran imagen, diríase, de tan clara, translúcida, y no sé ustedes, pero yo a través de ella hasta vislumbro el esfínter virgen del Espíritu Santo, sí, del Espíritu Santo, porque no sólo afecta a los sistemas políticos, sino también a los religiosos. He ahí la grandeza de la imagen, su dinamismo, su elasticidad, su multivocidad, su plurisignificación. El hombre inmóvil puede ser cualquier tirano, cualquier gobernante, cualquier dios: con existencia o sin ella, sólo tiene repercusiones en la realidad porque hay muchos enfermeros-entrenadores y demasiados Pastor Belga Malinois que obligan a obedecer las órdenes cuyo dictado se le atribuye. Fíjense: el hombre inmóvil por sí solo — ¡no lo olviden!— no sirve para nada, porque es incapaz de acción.

El problema Bellatin

ALAN PAULS

Me cuesta imaginar a Mario Bellatin como un escritor. Hace algunos años que no hago más que leerlo, que todo lo que sé de él me llega por vía escrita y que su “obra”, como quien dice, se la pasa proliferando en *plaquettes*, en *nouvelles*, en libritos como éste que hoy presentamos, *La escuela del dolor humano de Sechuán*. Y sin embargo, no hay caso: no consigo verlo del todo como un escritor. Es más: muchas veces tengo la impresión de que esa identidad —la identidad “literaria” de Bellatin— no es otra cosa que un *trompe l’oeil*, una especie de alias, la impostura que Bellatin ha venido poniendo a punto con el tiempo para —en algún momento, tal vez esta misma noche, acá, como se dice: *en vivo*— llegar al límite, colmar el vaso de su propia comedia y desenmascararse y revelar por fin qué diablos era esa otra dimensión con la que flirteaba pero en la que nunca terminaba de instalarse, cuál esa otra práctica que nos hacía desear y de la que no dejaba de mantenernos apartados, qué clase de identidad ésa que la suya, la identidad del “Bellatin escritor”, se regodeaba tanto insinuando y aplazando.



Más de una vez Bellatin ha dicho que la clave, para él, es crear «mundos propios, universos cerrados que solo tengan que dar cuenta a la ficción que los sustenta». Todos sus libros, hay que decirlo, acatan esa ley al pie de la letra. Lo primero que hacen, siempre, es establecer coordenadas, delimitar territorios, mapear con precisión el material que se disponen a abordar. Como si la única manera de romper el silencio fuera decir: «Las cosas son así, esto sucede en tal zona, tiene este nombre, se rige por tales reglas y exige satisfacer tales y cuales condiciones». Ése sería un poco el gesto inaugural de las ficciones de Bellatin: una manera de empezar donde se mezclan la excitación despótica del juego, la monotonía administrativa del contractualismo y la fruición un poco malsana de los protocolos experimentales. Pero lo extraño de Bellatin —lo que llamaríamos su sello de fábrica de escritor, que también es, sin embargo, lo que no deja de poner en veremos su identidad literaria— es que apenas establece esos puntos de partida programáticos, verdaderos manuales de instrucciones de los mundos que vendrán, esa operación, que debería obligar al libro a cerrarse sobre sí mismo, como las escotillas de los submarinos, y a instalarse en el limbo satisfecho de la autarquía, produce el efecto exactamente inverso: la ficción, de un modo imperceptible, se vuelve adyacente, como subsidiaria, y se pone a acompañar, a escoltar, a duplicar alguna otra cosa, y cuando queremos darnos cuenta —si es que queremos darnos cuenta—, la ley

a la que responde ya no es propia sino ajena, de otro orden, de un orden que no vemos, que se nos sustrae o que ha quedado fuera de cuadro.

El formato de los libros de Bellatin tiene algo que ver con eso, me parece. Se diría, a primera vista, que Bellatin escribe corto. Sus libros a duras penas suelen superar las cien páginas. Pero eso no es nada. Porque los textos que componen esos libros cortos son igualmente cortos, nunca de más de tres páginas. Son parpadeos: empiezan y terminan de golpe, como visiones que destellan entre dos fundidos a negro, y en algunos casos —*Lecciones para una liebre muerta*, por ejemplo— parecen encaminarse hacia una especie de existencia mínima, unimembre, como de telegrama beckettiano póstumo. La impresión, siempre, es que esos libros cortos que leemos, trenzados e intermitentes, como lo dicta la lógica Bellatin, son en realidad derivados, reliquias, ruinas impecablemente presentadas que sobrevivieron —después de una serie de operaciones de corte, puesta entre paréntesis, elipsis, deshidratación, compactamiento— de un corpus gigante, monstruoso, que seguramente nunca conoceremos. (Para comparar maneras de ser breve: lo que escribe Aira —otro al que le gusta mucho proliferar— es siempre *lo que hay*; Bellatin, en cambio, escribe siempre *lo que queda*.) Es como si la Obra ya hubiera sido concebida, una obra inmensa, oceánica, sin forma ni límites, y ahora, para escribirla, Bellatin se limitara a volver a ella como a un *stock*, un archivo, y a elegir, encuadrar, recortar los momentos que después se publicarán en forma de libros. La prodigiosa concisión de la prosa de Bellatin —esa extraña aleación de compactez y porosidad— también viene de ahí, creo: de la relación entre la forma breve y ese fantasma de Obra que los libros, los libritos, parecen citar de manera más o menos alucinatoria. (Hay mucho para admirar en la literatura de Bellatin: un arte diabólico de la construcción, un humor exhausto, un tratamiento de la lengua elegante y anoréxico... Pero hay una destreza más fina, más invisible, que es quizá la que lo ate profunda, *estéticamente*, al mundo japonés que sus libros frecuentan tan a menudo: es su



talento para el *contorno*. No hay artista del fragmento que no sea un maniático del encuadre y el delineado. Bellatin no es una excepción: sus fragmentos, siempre abiertos —porque siempre están en diálogo con el fantasma de Obra—, son a la vez formas herméticas, ensimismadas, en virtud de ese orillado de calígrafo con el que Bellatin los circunscribe. Una vez más, la literatura tiembla: ¿y si escribir fuera solo la modesta antesala de una pasión pictórica?)

En ocasiones, Bellatin incluye ese otro orden en sus libros. De una profusión irónica, la galería iconográfica de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (fotos de familia, postales, recortes de diario, grabados, mapas) pretende probar que el personaje del libro «no es un

personaje de ficción». Cada relato de *Flores*, minúsculo como un pétalo, termina en una imagen de flor igualmente minúscula, menos figurativa que gráfica, que remata el texto como un colofón vagamente ideogramático. Un apéndice de *Perros héroes* compila una secuencia fotográfica que evoca, fragmentándolos hasta volverlos irreconocibles, los extraños ceremoniales a los que se entregan el amo tetrapléjico, el enfermero y la manada de perros belgas *malinois*. Aquí, en todos los casos, Bellatin hace visible la relación entre la literatura y ese otro orden que la saca de quicio, esta vez encarnado en la imagen, y pone en escena —en una economía estética desconcertante— los mil equívocos que la amenazan: el relato podría ser el epígrafe, la nota al pie, el prólogo o el epílogo de la imagen; la imagen el condensado, el resumen, la jibarización muda del relato. La literatura apunta su índice a la imagen; la imagen demuestra a la literatura. Pero esta reciprocidad delatora no tiene paz; nada la fija, nada le impone una dirección; no hay ida ni vuelta: escritura e imagen, digamos, están en una relación de *histeria fría*. La imagen no desea exactamente a la literatura: envidia la relación sesgada que la literatura tiene con lo que nombra; y la literatura no desea a la imagen: codicia el modo puntual que la imagen tiene de representar.

Lo escrito se delata como insuficiente y llama a la imagen; la imagen nunca alcanza y añora lo escrito. Este régimen de *histeria fría* tiene un signo fuerte en los libros de Bellatin: es el signo del presente. El presente como tiempo verbal, tiempo casi exclusivo en el que Bellatin viene escribiendo desde hace algunos años. (No parece haber sido siempre así: tal vez la irrupción del presente como régimen dominante funcione como un corte, uno de los puntos de inflexión que disparan a su autor y su práctica en direcciones «no literarias»). El presente pega bien con el registro descriptivo de Bellatin, con esa mirada cruda, descarnada, extremadamente nítida, que parece abstenerse de narrar para limitarse a dar fe, a testimoniar, a dejar sentado. El presente es el tiempo de la constatación por excelencia, y todas las ficciones de Bellatin se definen por una pulsión constativa primordial. Así empieza por ejemplo *La escuela del dolor humano de Sechuán*: «En algunas regiones se representa con cierta regularidad lo que algunos estudiosos llaman el *teatrillo étnico*». Lo que importa aquí, por supuesto, es la palabra «regularidad»: no solo el hecho de que lo que Bellatin describe sucede repitiéndose, sucede *en* la repetición, sino también, y sobre todo, que eso que describe tiene reglas, patrones, modalidades más o menos fijas de aparición, y por lo tanto siempre está llamado a suceder una vez más, a repetirse. El gran objeto de las ficciones de Bellatin es el ritual, y los rituales suceden y se cuentan siempre en presente. En realidad, más que de la narración, el presente es el tiempo de la *transmisión*, en el sentido en que se hablaba, al menos hasta hace algún tiempo, de “transmitir” un espectáculo deportivo, un partido, una carrera, una competencia. En *La escuela del dolor humano de Sechuán*, Bellatin transmite escenas clásicas del *teatrillo étnico*. Las transmite como si estuvieran ahí, sucediendo ante sus ojos, o como si tuvieran lugar una y otra vez en el tiempo y el espacio del ritual, donde no podrían

dejar de suceder ni aunque quisieran. Pero transmitir, en cualquier caso, es poner al relato en una condición paradójica, a la vez de potencia y de desamparo: en una transmisión el relato es todo, pero es un todo que gotea, que pierde, que se pierde —por exhaustivo que sea— siguiendo las huellas de la experiencia que trasmite. En esa especie de manía del presente que afecta a Bellatin veo también el síntoma de su impostura, la fragilidad de su identidad de escritor o el peligro que corre. Nunca la ficción ha sido menos autónoma que aquí, nunca menos “cerrada” y soberana, y nunca ha puesto tanto en evidencia hasta qué punto necesita de otra cosa para existir, y hasta qué punto esa otra cosa ya está alojada en su corazón, desgarrándola, y la empuja a salirse de sí.

El presente es también el tiempo clásico de los catálogos, las sinopsis, los resúmenes, los monitoreos: todos géneros con los que los libros de Bellatin juegan a menudo a aparearse, todos géneros fundados en la promesa de algo que está fuera de ellos. El presente es el tiempo de la pedagogía (otra vez la transmisión) y el tiempo del exotismo (otra vez la constatación y la perplejidad).



Y es naturalmente el tiempo del dolor, quizás una de las últimas experiencias de autocontemporaneidad que tolere la vida contemporánea. «El dolor es un instante y su permanencia una representación», se dice en un momento en *La escuela del dolor humano de Sechuán*. Pero Bellatin no está dispuesto a sacrificar nada: quiere el instante y la representación, el pliegue súbito y el archivo, el *happening* y la duración. Sabe que la literatura podría encargarse de todo, como a menudo lo hace, pero se resiste: habría que “hacer estilo”, “belleza”, y ni siquiera así habría garantías. Bellatin prefiere dejar que la literatura esté en falta y busca afuera —en la imagen, la *performance*, incluso la pedagogía heterodoxa de la Escuela Dinámica de Escritores— las fuerzas capaces de pensar sus vacíos y sus límites, no solo como práctica sino como institución. Es en ese sentido que Bellatin no es exactamente un escritor, o que está dejando de serlo, o que sólo lo es, sólo podemos hablar de “Bellatin escritor” en los mismos términos de histrionismo, incluso de farsa, en que *La escuela del dolor humano de Sechuán*, por ejemplo, habla de «hombres pájaro».

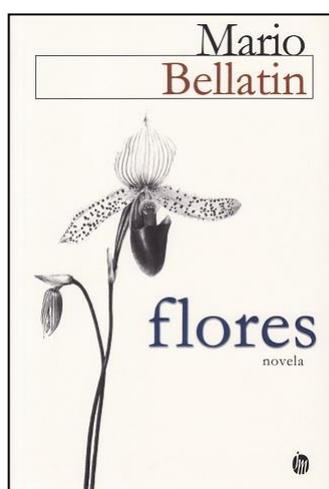
La conquista de la nube

Sobre *Flores*

JUAN VILLORO

Cada escritor decide su tradición y Mario Bellatin ha elegido que algunos de sus mejores antepasados provengan de Japón. En los libros *El jardín de la señora Murakami* y *Shiji Nagaoka: una nariz de ficción* se refiere a esta pasión en forma explícita. Por suerte, no estamos ante un sibarita del exotismo que se pone la *yukata* para recibir a las visitas junto a su estanque de peces dorados. Tampoco estamos ante el viajero pop que busca pokemones tatuados en las pieles de las geishas posmodernas. La influencia que ha recibido de los maestros japoneses es tan profunda que se permite inventar a uno de ellos en el libro *Shiji Nagaoka*.

Insólito heredero de Kawabata y Tanizaki, Bellatin sabe que las palabras valen tanto como los silencios. Sus libros logran un máximo de intensidad con un mínimo de recursos. En esas tensas tramas, el erotismo, la crueldad, las debilidades físicas y los avatares morales dominan la acción como una corriente sumergida que solo por momentos sale a la superficie. Bellatin no admite estridencias. Con elegante parquedad, compone historias que requieren de pocos adjetivos para imantar a sus lectores. Sus frases pulidas como piedras crean una sensación de vértigo: el camino de Bellatin es una arriesgada espiral que asciende. Al fondo, hay una nube. Favorecedor de los finales abiertos, evita comunicar lo que hay dentro de la nube (¿una casa, un templo, un mirador para ver el cielo hacia abajo?). La obra de conjunto de Mario Bellatin avanza en delgados caminos hacia esa cima vibrante e inescrutable.



La novela *Flores* confirma el dominio de una estética y hace de la forma una moral. El narrador usa una prótesis en una pierna y se dedica a investigar las distintas variantes de la sexualidad. El cuerpo es su horizonte de referencia y de trabajo. En forma paralela, Bellatin cuenta la historia de un medicamento alemán que produce malformaciones genéticas. Las tramas no se tocan a través de anécdotas sino de símbolos. *Flores* explora las limitaciones del organismo y los juegos compensatorios que origina: el arte, la sexualidad, la fe, los brotes con que la imaginación trasciende el dolor y sus plurales vejaciones.

Un personaje se atreve a poner su físico al servicio de su fabulación y se somete a una operación de cambio de sexo. Otros acuden a remedios menos drásticos: los ritos religiosos o laicos, la teatralidad sin guión del *performance*, el consuelo de los desconocidos, la fuga textil del travestismo, la cotidianidad interpretada como un texto hermético donde cada objeto es una clave. El libro se ordena en brotes breves, los pétalos de una floración descomunal. Una inquietud de fondo anima los relatos que se alternan: ¿cuál es el sentido de la forma? ¿Podemos estar seguros de lo que significan la enfermedad y la belleza? Los tumores y las mutaciones genéticas son riquísimas estructuras rebeldes; el arte posee la misma fuerza disruptiva. Sería tranquilizador que Bellatin escribiera para comparar el dolor con su remedio, el malestar con la literatura. Su operación es más radical. *Flores* no solo confronta los opuestos; los hace equivalentes. En la clínica donde se fabricó el fármaco que produjo lesiones irreversibles en una generación de recién nacidos, los fetos momificados huelen a geranios podridos. La vida y su deterioro son una y la misma cosa. El aroma más perfecto de la botánica es idéntico a la descomposición.

En esta intrépida fábula moral, la mayor valentía es la de la aceptación. Bellatin no guisa un pez envenenado para impresionar a sus comensales; ajeno a las poses y los efectos fáciles, evita presentarse como un decadente cultivador de flores marchitas o un esteta a contrapelo cuyo invernadero solo admite tulipanes de plástico. Tiene el coraje extremo de descender a los pudrideros, los sádicos clubes de luz morada, los recintos del fanatismo, pero su mérito no está en el safari a los infiernos sino en su modo de atesorar la experiencia. En las sórdidas esquinas a las que otros llegarían para disfrutar con el susto y el horror, él se atreve a encontrar espléndidas noticias. Los cuerpos lastimados que recorren *Flores* son capaces de solidaridad, de fe, de belleza, de las caricias suaves y definitivas que imitan a la lluvia. Enemigo de lo grotesco, Bellatin narra una Historia Natural. Con el mismo pulso con que describe los errores de la ciencia, cuenta relaciones amorosas. *Flores* despliega sus recursos con la contundencia de lo que solo puede ser así. El único lirismo que se permite son los nombres florales de los capítulos. Como las saponarias que estremecen por contraste en el desierto de Comala, las retamas, los azahares y los pensamientos de Bellatin se recortan contra los muros de concreto con la exuberancia disruptiva de las flores que son ideas.

Conocedor de las posibilidades narrativas de la fotografía, Bellatin estructura *Flores* al modo de un álbum donde el lector tiende puentes de sentido. Pocos libros dependen tanto del recurso que los tipógrafos llaman “blanco activo”, el espacio entre dos pasajes que no es una zona perdida sino un vacío que dice sin decir, una pausa elocuente, reflexiva. Bellatin ha construido una territorialidad que solo a él le pertenece. Al fondo de ese escarpado jardín de arena hay una nube. Con serena singularidad, Mario Bellatin dirige sus pasos hacia ese blanco activo.

*Artículo originalmente publicado en Letras libres, Año n° 4, n° 42, 2002,
págs. 66-67.*

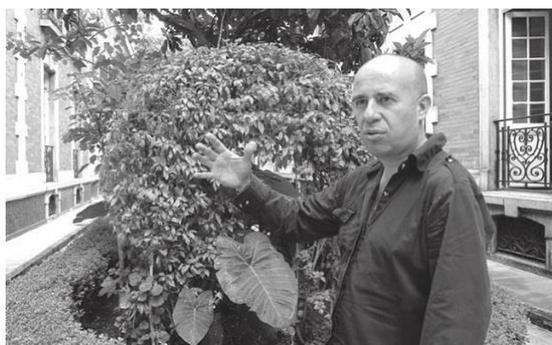
Mario Bellatin: el beneficio de la nada

MAYRA LUNA

El libro en blanco

Quién está en busca de diversión no debe elegir una novela de Mario Bellatin. Mientras la mayoría de la ficción apela al lector mediante estrategias atávicas, la obra de Bellatin lo repele. Su lenguaje es parco, carece de suspenso y de una trama envolvente que intente atrapar la subjetividad de quien lee: sus inicios, sus desarrollos, sus finales —si es que puede nombrarse de ese modo a la conclusión de sus obras—, se reducen al *describir*; son descripciones de las formas de vida que acaecen en mundos enrarecidos, acaso inverosímiles:

Revisando un cuaderno de ejercicios, cierto profesor de Antonio encontró algunas indicaciones sobre la forma correcta de enterrar a un niño. Los apuntes hablaban de las flores adecuadas, de la necesidad de tener cerca los objetos amados y de las oraciones que sirven para acompañar los velorios. El profesor leyó la afirmación de que así como los niños tienen la obligación de obedecer y cumplir con los deberes, así también están forzados a entregar a sus padres sus cuerpos muertos. (1)



El beneficio de la nada © Mario Bellatin

En un texto que se inicia así, todo está dado. Puede existir por sí mismo sin necesidad de un desarrollo posterior. No requiere al lector que continúe con el texto para una mejor comprensión. No sugiere una continuidad. ¿Qué mantiene entonces la curiosidad? *La promesa de suspenso*. Se aguarda, eso que Milorad Pavic llama la zanahoria que debe darse a un lector que, como un buen caballo, se ha comportado tal como se esperaba. Pero Bellatin no da ninguna recompensa. Sus textos tampoco la prometen, ¿qué sucede entonces

con el lector que durante siglos ha sido entrenado para recibir? El autor de *El gran vidrio* sabe de esa espera, pero le da con la puerta en las narices. Sólo que, al cerrar esa puerta, es posible observar que ésta tiene suspendido un espejo. En él, el lector puede mirar reflejada su imagen; la absurda imagen del hombre que espera.

Elegir la descripción de procedimientos por encima de las acciones, tiene como finalidad, según Bertolt Brecht «el descubrimiento (alienación) de las condiciones mediante la interrupción de sucesos». Respecto a esta afirmación de Brecht, Walter Benjamin explica que, cuando interrumpimos la consecución de sucesos, irrumpimos en el mundo de las condiciones de vida, observando a distancia y con ojos de extraño los procedimientos habituales de los que se compone cierta existencia. (2)

El problema de la mera narración de sucesos es que refieren al lector a condiciones similares a las de su experiencia de vida. La similitud produce empatía con el texto. Cuando esta empatía es conseguida, el autor-complaciente puede guiar las emociones del lector. Lo obtiene mediante la identificación del lector con la historia que se le narra. Un autor de este tipo desea *agradar*. Agradando, obtiene el agradecimiento de su lector, pues le ha permitido olvidarse de sí mismo por unos instantes. Los lectores-agradecidos hacen cosas por su autor-complaciente: le dan un “nombre”, lo colocan en el canon, lo entronizan. Así se garantiza la continua producción de obras que permiten «olvidarse del mundo» (o de las propias emociones), involucrándose e identificándose con el texto. Obras que son di-versión para el lector.

Bellatin no ofrece este paraíso de remanso. Sus narraciones distanciadas, con lenguaje quirúrgico, provocan en quien las lee menos emociones que un libro de medicina. Y la lectura resulta insoportable cuando, después de un rato de fingir identificación (3), el lector toma conciencia de que son sus propias emociones las que se los confrontan, pues el autor ha tenido la maestría suficiente para no despertar en él la más mínima empatía. Entonces, lo que se deseaba fuese una di-versión, se convierte en una in-versión, volviendo al lector hacia sí mismo, al contacto real con sus emociones que nada tienen que ver con el texto que tiene entre sus manos.

Esta negación de la identificación característica de la obra de Bellatin, genera que el lector presencie algo ajeno a sí; por lo tanto, produce una toma de conciencia mayor que la de obras que, en un intento pobre de aconsejar directamente al lector, lo distancian aún más de su presente inmediato a través de la identificación, o de la provocación de una mera catarsis. Mediante el uso de la identificación, las obras se vuelven diversión: el apartamiento del individuo de su entorno y de sí mismo. Al fundirse en un mundo ficticio que demanda su atención total para funcionar adecuadamente



(4), el mundo disfuncional (el que supuestamente busca intervenir el texto) se queda sin él.

Contrariamente, el autor de *El jardín de la señora Murakami* (2000), al no brindar posibilidad de la identificación, empuja al lector hacia la realidad de sí mismo: el sitio donde se gestan los verdaderos sucesos. Estado que solo puede percibirse mediante las propias emociones.

Así, un Bellatin supuestamente apolítico, utiliza las ideas de Brecht (autor explícitamente marxista) para construir sus textos (5), produciendo obras (implícitamente) más politizadas y críticas que aquellas que lo hacen frontalmente.

Bertolt Brecht nos dice al respecto:

Solo una reacción contraria de esta índole —que arranca al espectador de su trance de identificación, y solo puede producirse si se rompe el hechizo sugestivo del escenario— tiene justificación desde el punto de vista social, en una época como la nuestra. (6)

Y la época de Brecht se extiende hasta la nuestra, pues la diversión y la consiguiente identificación continúa siendo el arma principal utilizada para evitar la toma de conciencia de la realidad inmediata; sin embargo, como afirma Brecht: «no es posible la identificación con seres alterables, con hechos evitables, con padecimientos innecesarios». Desde esta perspectiva, Bellatin nos impide di-vertirnos, para in-vertir en nuestro presente.

No dibujar: borrar

Si tal o cual elemento aparece desdibujado, solo hay que desdibujar todos los demás elementos y mantenerse dentro de esa tónica para que el conjunto se salve.

Bertolt Brecht

Aparte de negarnos la posibilidad de emociones ficticias, Bellatin también nos niega la posibilidad de conocer. Incluso de imaginar.

Al elaborar textos eminentemente descriptivos, tipo reportajes apócrifos en los que se “informan” detalladamente las costumbres de mundos extraños, el autor intenta que quien lea su obra termine apoderándose de nada. Esto lo consigue desdibujando sus personajes, en los cuales, cada característica añadida disminuye la posibilidad de elaborar una idea clara acerca de ellos:

...ocurrió cuando Jacobo Pliniak, al sumergirse al lago para llevar a cabo las abluciones rituales que efectuaba cada mañana, regresó a la superficie convertido en su propia hija. Pero no en la niña que hasta ahora se ha conocido, sino en una anciana de más de ochenta años de edad. (7)

Estas técnicas derriban la necesidad de mantener una identidad fija. O una idea coherente de la personalidad o de la cronología. El objetivo es convertir en fragmentos a todos los elementos de la narración, fragmentos tan disímiles que nunca puedan embonar uno con otro de la manera en que embonarían en el espacio-tiempo familiar para el lector.

Y para volver el texto aún más inasible, Bellatin utiliza imágenes. *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, *Perros héroes* y *Jacobo el mutante* funcionan a la manera del cine: apagando la imaginación del espectador, limitándolo a visualizar únicamente las imágenes que se muestran en pantalla. Pero la intención trasciende los efectos de la cinematografía, pues de quedarse ahí, el lector podría fácilmente involucrarse en las imágenes; la finalidad de Bellatin es que la fotografía lo lance fuera.

¿Cómo logra eso?

La obra se dirige a un lector inteligente del que se espera que posea los códigos para identificar la mayoría de los registros apócrifos en los textos (citas, personajes históricos, referencia a libros, a traducciones, a costumbres). De igual modo, identificará la artificialidad de las imágenes, de modo que, en vez de que éstas formen un continuo con el texto y contribuyan a reafirmar la veracidad de lo que se dice, reafirman la ficción, mostrando al lector lo que hay tras bambalinas, el *behind the scenes*, para repetirle una y otra vez que entre sus manos no hay una historia, sino una construcción.



Un lector incrédulo © Mario Bellatin

Revelaciones para la incredulidad

Bellatin incluye en su escritura elementos básicos de la posmodernidad, pero los utiliza siempre encaminados a la interrupción y el distanciamiento. Sus novelas se desarrollan en espacios y tiempos indeterminados y son totalmente autorreferenciales; utiliza elementos apócrifos a la usanza

borgearna, y elementos (pseudo)autobiográficos (por ejemplo, las alusiones a la prótesis que lleva en su brazo derecho) que funcionan para perder la credibilidad del lector. Mas, ¿existe una ficción sin autobiografía? ¿O una autobiografía sin ficción?

Mi madre no me ha pedido que me ponga la pijama ni que me despoje del brazo ortopédico. El brazo, se llama. Colócate el brazo, quítate el brazo, ¿dónde has dejado el brazo? No asustes a los niños con el brazo. En efecto, a partir del mal uso del aparato ortopédico cada vez me invitan menos a las fiestas infantiles. (8)

Este juego con lo autobiográfico-corporal lo ejercita en la mayoría de sus novelas. Los personajes poseen narices exageradas, testículos enormes, prótesis en las extremidades, cuerpos inmóviles o malformados que atraen y rechazan al lector. Bellatin mismo habla de los personajes defectuosos en las historias “anónimas” que anexa al final de *Shiki Nagaoka*:

En el hombre conviven dos sentimientos opuestos. No hay nadie, por ejemplo, que ante la desgracia del prójimo no sienta compasión. Pero si esa misma persona consigue superar esa desgracia, ya no nos emociona mayormente. Exagerando, nos tienta a hacerla caer de nuevo en su anterior estado. Y sin darnos cuenta sentimos cierta hostilidad hacia ella. Lo que Naign sintió en la actitud de todos ellos fue, aunque él no lo supiera con exactitud, precisamente ese egoísmo del observador ajeno ante la desgracia del prójimo. (9)

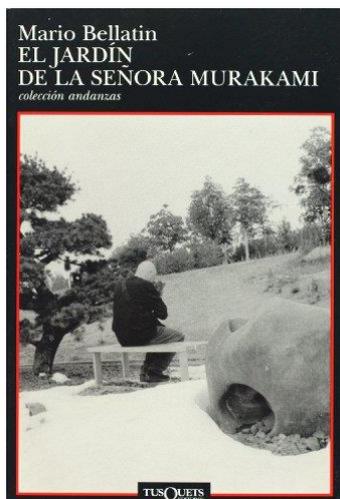
Esta atracción-repulsión asegura la lectura y evita la inmersión. Bellatin lo declara explícitamente cuando en *La escuela del dolor humano de Sechuán* dice: «Desde cierta perspectiva, se trata de una mujer que mira desde afuera hacia fuera» (p. 30). Una visión de ese tipo evita la posibilidad de contacto, pues ninguna de las partes se comunica desde lo interno. Estas superficies externas en las que se trastoca el lenguaje son los cuerpos deformes, la corporeidad como instrumento de repelencia.

Un místico lingüístico

En la novela de *La escuela del dolor humano de Sechuán*, Bellatin nos informa acerca de la costumbres de una sociedad en la que solamente es permitido un hijo varón por cada familia. En caso de que haya un segundo, es necesario que la madre lo lleve a los baños públicos para que las demás usuarias lo capen. En el caso de un tercero, se procede a conducirlo a la plaza para que una mujer designada para ello lo ahogue ante la mirada de los ciudadanos.

La referencia a Gertrude Stein (*un niño es un niño es un niño*) se trastoca cuando Bellatin la reinventa atribuyéndole significados. Mientras que en la frase original (*una rosa es una rosa es una rosa*) la rosa se va develando y

transformándose, adquiriendo distintos significados por su repetición; el autor de *Canon perpetuo* nos revela anticipadamente los significados de las transformaciones del niño, de modo que, frente a esta frase, evitemos la necesidad de interpretar y simplemente la repitamos. Se nos transmite información (la explicación se incluye anulando la interpretación) y no experiencias.



No es casualidad que en las narraciones de Bellatín los temas religiosos abunden. Referencias al judaísmo, budismo, sufismo, religiones híbridas y rituales japoneses se encuentran en casi la totalidad de su obra. El uso del lenguaje repetitivo en las prácticas religiosas tiene un objetivo bien establecido; existe en el rosario del catolicismo, en el mantra del budismo, e incluso en cierto tipo de música electrónica. Se emplea como instrumento para la meditación, al utilizar las palabras como pantalla que bloquea las distracciones y permite ir hacia un estado alterado de conciencia.

En este sentido las narraciones de Bellatín apelan a lo místico. El objetivo de las repeticiones es lograr el aburrimiento y, como afirma Benjamin: «Si el sueño es el apogeo de la relajación física, el aburrimiento es el apogeo de la relajación mental» (10). Lograr el aburrimiento e impedir una diversión del sujeto. La lectura de frases que no pueden ser interpretadas desvía la atención de sí mismas o de su posible contenido. La lectura se vuelve un puente que conduce hacia quien lee.

El lector no queda atrapado en la historia, pues no hay tal. Tampoco en el contenido de lo que se describe: apócrifo e irrelevante. Este se mantiene en el ritmo, en la superficialidad de los significantes, en las páginas que avanza sin realmente leer:

Los reclusos desaparecen en la penumbra. Antes le aseguran al Universal que no cabe la posibilidad de un error. Han mezclado la sangre de los tres. Al verlos correr, el perro da un brinco. Quiere perseguirlos. Emite un par de gemidos antes de callar nuevamente. El Universal mira la huella que la aguja le ha dejado en el brazo. Después de repasar los dedos sobre el punto escogido, espanta al perro y se viste con lentitud. Se demora al ponerse las botas. Luego recoge la jeringa abandonada en el suelo y con un movimiento brusco la arroja al otro lado. (11)

Esta lectura mántrica tiene el ritmo del tiempo interno del texto, que es presente continuo.

Este enfoque permite volcar la definición de Bellatín como aquel un autor de textos supuestamente informativos, carentes de reflexiones, sin propuestas o aportaciones más allá de la mera experimentación literaria, a la de un creador con altas habilidades en el manejo del lenguaje, quien las utiliza

secretamente como agentes de cambio desde lo individual (inversión) y como medios para un sutil regreso hacia la experiencia mística como práctica esencial para el desarrollo personal.

Enfermedades y mutaciones. Animales y médicos. Rituales religiosos ficticios y costumbres apócrifas. Extranjeros y genealogías que saltan entre las novelas. El mundo descrito en la obra de Mario Bellatin apela más al arte visual que a la literatura. Ya sea un jardín japonés, un salón de belleza, la liebre muerta de Joseph Beuys, o *El gran vidrio* de Duchamp, el autor describe sus escenarios a partir de imágenes fijas, tal como sucede en la meditación. Por ello, en su obra la narración es un elemento que se desdibuja. No estamos ante un narrador. Mario Bellatin es un descriptor. Un extraño asceta lingüístico contemporáneo.

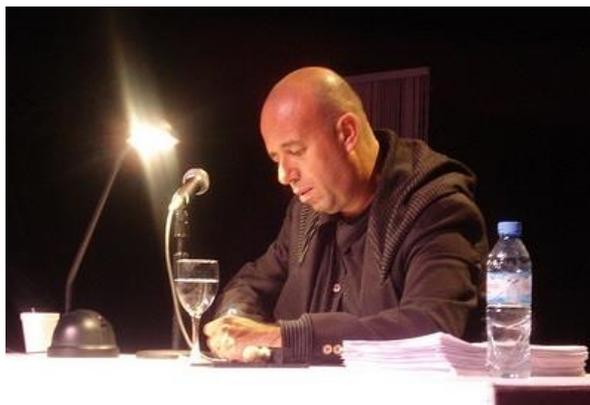
Notas finales sobre el vacío

Hacer una lectura de la obra de Mario Bellatin equivale a dejar de lado los elementos reconocibles de la narrativa —tales como la identificación o la emotividad— para adentrarse en los desconocibles. Mientras la mayoría de la ficción en nuestro idioma apela al lector mediante estrategias atávicas, la obra de Bellatin, lo repele. Es partiendo de la repelencia desde donde inicia la lectura de la obra de este escritor.

Trastocar los bordes es propio de quien habita las fronteras. La presencia de las fronteras es evidente en la obra de este autor. Las fronteras de la lógica, de la cordura, de lo verosímil, de la crueldad. Una escritura que produce asombro es aquella que osa transgredir los límites que la seguridad ha impuesto. Caminar en los bordes no es garantía de éxito, sino de rechazo. Cruzar la frontera es un riesgo. Desde sus primeras “novelas” Mario Bellatin se constituyó un escritor fronterizo. Solo que, mediante quirúrgicas estrategias, consiguió ir más allá de la marginalidad que de inicio suponen las fronteras. Rompiendo así otra convención: la del escritor experimental desconocido. ¿Para qué se vive en una frontera si no es para cruzarla?

¿Cuándo he sido más feliz?, me pregunto. Puedo contestar que nunca. Ni siquiera la vez que vi a toda una camada de ratas domésticas jugar con sus ruedas y sus columpios como si estuvieran disfrutando de un parque de diversiones. El piso de la jaula estaba recubierto de aserrín. Los animales tenían la edad perfecta. Y eran totalmente míos.

La jornada de la mona y el paciente, Mario Bellatin



Trastocar los bordes © Mario Bellatin

Borges afirmaba que un buen escritor crea a sus precursores. Posiblemente Macedonio Fernández, Bertolt Brecht, V. Schklovski y los OULIPO no formen UNA escuela, o un movimiento, pero es evidente que si deseamos retrocedir la obra de Bellatin, debemos apelar a ellos para explicar el absurdo, el distanciamiento, la singularización, el artificio, y el extrañamiento que atraviesan la escritura de este insólito autor.

Sería incongruente solicitar suspenso a una obra que se caracteriza por distanciar al lector. La escritura de Bellatin, por ende, carece de suspenso. Con facilidad muestra al lector todos sus elementos desde el inicio sin guardar ninguno como factor sorpresa. ¿Qué mantiene entonces la curiosidad del lector? *La promesa de suspenso*. Se aguarda, eso que Milorad Pavic llama la zanahoria que debe darse a un lector que, como un buen caballo, se ha comportado tal como se esperaba. Pero Bellatin no da ninguna recompensa. Sus textos tampoco la prometen, ¿qué sucede entonces con el lector que durante siglos ha sido entrenado para recibir? El autor de *El gran vidrio* sabe de esa espera, pero le da con la puerta en las narices. Solo que, al cerrar esa puerta, es posible observar que ésta tiene suspendido un espejo. En él, el lector puede mirar reflejada su imagen; la absurda imagen del hombre que espera.

PREGUNTA: ¿Qué sucedió con el paraguas y la máquina de coser cuando fueron montados sobre la mesa de disección?

RESPUESTA: Nada. Personajes tan disímiles no tendrían de que hablar.

En su escritura, Bellatin realiza reuniones similares. Entre sus personajes no suceden historias. Pero, como en la imagen de Lautrémont, no podemos dejar de mirar el extraño escenario.

No hay nada más atractivo que fisgonear los detalles de la vida de una persona. Ciertamente todas las historias han sido contadas, por ello, ya a nadie interesa escuchar una historia más. Interesa el *cómo*. El morbo de los detalles sucios es más interesante que lo que pasó después. Los reality shows, las publicaciones amarillistas, o los libros de Las Memorias de. La sensación de

pertenencia a la masa se abate con la singularidad. No importa que esta sea ficticia, fabricada, y puedan mirarse las costuras tejidas en su piel.

Dostoievski escribía que en arte, para mostrar el objeto, es necesario proceder por exageración, deformar su apariencia precedente, colorearlo como se colorean las preparaciones para observarlas en el microscopio.

Sobre el realismo artístico, R. Jakobson

El absurdo es la ridiculización de la autoridad del padre. El padre literario, el canon, se ridiculiza en la escritura que rompe las convenciones. De Lewis Carroll a Ionesco, Alfred Jarry, los absurdistas rusos, Borges o Harold Pinter, aquél que rompe las estructuras acepta de un modo u otro exponer sus genitales a punto de reventar ante un grupo de mujeres obesas. Y permanecer inmutable en el evento.

Para explicar qué le sucede a un lector al entrar en contacto con la obra de Mario Bellatin es oportuno hablar de Tijuana. El visitante que llega a esa ciudad sabe de antemano que no hay ninguna razón por la cual visitarla. Desde que se acerca por aire o por tierra, lo constata. Sin embargo llega, se instala, permanece esperando que al fin suceda Tijuana y, como lo esperaba, jamás sucede. A su regreso (si es que no decide mudarse a esa urbe) contará a todos de lo asombrosa que es la ciudad. Pero jamás podrá explicar por qué.



Se habla de un singular taller literario impartido por el escritor Mario Bellatin del cual sus integrantes no han querido dar información. Se rumoran historias relacionadas con la comida china. También se dice que estos escritores consumen asiduamente literatura norteamericana, la cual asocian con frecuencia a la obra de Bellatin. Entre esas obras, se halla la de un escritor que radica en Buffalo, E.U. llamado Charles Bernstein, entre cuyos precursores están los concretistas brasileños y, por ende, los formalistas rusos. El escritor estadounidense, sin embargo, jamás ha aludido a tales nexos.

La descripción de los hechos en Salón de belleza no escapa a las cuatro paredes representadas. Se circunscribe a un vetusto salón decorado con dudoso gusto. Poco a poco la escritura va haciendo aparecer los acuarios, la enfermedad como una prisión del cuerpo, las ventanas sin abrir y el ambiente recargado de miasmas más propias de un hospital o de una morgue que de una estética.

Lecciones para una liebre muerta, Mario Bellatin

Se dice que en cierta ocasión, mientras Bellatin presentaba su libro *Perros héroes* mediante un serie de imágenes, comentó que él no pretendía que sus libros gustaran al lector, sino que lo único que deseaba era que los

terminaran de leer. Dos horas después de finalizada la lectura, una mujer de mediana edad permanecía sentada en la sala. Nadie se atrevió a acercarse a preguntarle qué necesitaba.

Más que obvio resulta que, ante una obra hermética, no pueda vislumbrarse nada. Es tal el objetivo. ¿Pero qué veo cuando nada puedo ver? Me veo a mí mismo.

En México rechazar la tradición es casi un acto herético. Los brazos están abiertos para quien hace genuflexión ante los próceres y manifiesta aspirar a sus destinos, construyendo su escritura a partir de esos patrones fijos. Pero quienes se atreven a construir borgeanamente a sus precursores, deben realizar un esfuerzo titánico para no disolverse en el anonimato. Construir una tradición personal equivale, en México, a ser un escritor experimental.

Parecían pretender construir una historia de la comunidad, a través de las imágenes poéticas que iban analizando.

Flores, Mario Bellatin



¿Puedo ser tu fiel amante? © Mario Bellatin

La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto. Lo que ya está “realizado” no interesa para el arte.

El arte como artificio, V. Shklovski

Enfermedades y mutaciones. Animales y médicos. Rituales religiosos ficticios y costumbres apócrifas. Extranjeros y genealogías que saltan entre las novelas. El mundo descrito en la obra de Mario Bellatin apela más al arte visual que a la literatura. Ya sea un jardín japonés, un salón de belleza, la liebre muerta de Joseph Beuyis, o *El gran vidrio* de Duchamp, el autor describe sus escenarios a partir de imágenes fijas. Por ello, en su obra la narración es un elemento que se desdibuja. No estamos ante un narrador. Mario Bellatin es un descriptor.

¿Existe una autobiografía sin ficción? ¿O una ficción sin autobiografía? No hay final. Sólo está el vacío.

(1) Mario Bellatín, *Efecto invernadero*, Ed. Plaza y Janés, México, 1999, p. 13.

(2) “¿Qué es el teatro épico?” en Walter Benjamin, *Illuminations*, Ed. Harcourt, Brace & World, Inc., Estados Unidos de América, 1968. En este texto Benjamin analiza la teoría de Brecht acerca de la interrupción, la cual trata acerca de la eliminación de los hechos que distraen la atención del espectador de las condiciones de vida. Con esto Benjamin se refiere a cómo debe manejarse la narración en el teatro épico, según las ideas de Brecht; sin embargo, limita éstas cuando afirma que, al no ofrecer la posibilidad de empatía, debe ofrecer asombro. Mientras que las ideas originales de Brecht sugieren una ausencia total de emociones en la narrativa, con la finalidad de que el lector genere las propias, que no son producto de una inducción directa del autor.

(3) La identificación del lector con las obras es un mero aprendizaje social que se remonta a los orígenes del teatro, pues en éste, presionado por las exigencias públicas de la obra que se representaba y, estando ante los testigos que verificarían su identificación (el resto del público) aprendió a fingir esta identificación. Posteriormente, con la invención de la imprenta, surge la posibilidad del espectador de enfrentar la obra de manera privada, y el ahora lector reproduce la conducta aprendida en la colectividad, fingiendo reacciones de identificación en los intersticios que el autor elabora con esa finalidad, aunque ya no existan vigilantes que funjan un papel coercitivo hacia el lector-espectador. Ahora él se convierte en elemento autocooercitivo. El problema con los textos de Bellatín es que carecen de estos intersticios, y el lector así entrenado puede inventarlos para simular identificación mediante la negación, pretendiendo que todo está «como debe ser».

(4) Estas obras se basan en la interactividad, de modo que dependen del lector para su funcionamiento. Siendo dependientes merman el desempeño personal de quien se relaciona con ellas. Una obra autosuficiente requiere de la presencia del lector pero no demanda sus emociones, fomentando así la independencia del lector.

(5) En la parte final de *La escuela del dolor humano de Sechuán* Bellatín incluye, bajo el título de “Señal para el lector”, una nota en la que desliga su obra de cualquier influencia de Perl S. Buck (supuestamente atribuida por un escritor que leyó sin su aprobación algunas de las páginas de esa novela), y acepta las influencias de Herman Melville, así como la del dramaturgo alemán Bertolt Brecht, influencia que puede observarse en toda su obra.

(6) Bertolt Brecht, *Escritos sobre el teatro*, Nueva Visión, Buenos Aires 1970.

(7) Mario Bellatín, *Jacobo el mutante*, Ed. Alfaguara, México, 2002.

(8) Mario Bellatín, *La escuela del dolor humano de Sechuán*, Ed. Tusquets, México, 2001, p. 65.

(9) Mario Bellatín, *Shiki Nagaoaka: una nariz de ficción*, Ed. Sudamericana, México, 2001, p. 93.

(10) “El narrador: reflexiones sobre el trabajo de Nikolai Leskov” en Walter Benjamin, *Illuminations*, Ed. Harcourt, Brace & World, Inc., Estados Unidos de América, 1968.

(11) Mario Bellatín, *Poeta ciego*, Ed. Tusquets, México, 1998, pp.13-14.

Excepto la sección “Notas finales sobre el vacío”, artículo originalmente publicado en la revista TextoS, núm. 16-17, México, 2003, pp. 245-252.

Un enigma sin resolver: *Canon perpetuo*

SANTIAGO GARCÍA CAMPOY

Canon perpetuo fue publicado por Mario Bellatin en el año de 1993 y dedicado a la fotógrafa Alicia Benavides, cuya exposición *Mar muerto* le impresionara. En él, el escritor profundizaba en los entresijos del dolor, en la necesidad de la aceptación de la muerte y su belleza pero desde una perspectiva inédita, dado que nos presentaba una sociedad en la que, en primera instancia, parecía que todos sus integrantes estaban muertos. Y, por tanto, se encontraban viviendo esa *Vita nuova* a la que se refería Dante en uno de sus monumentos literarios. Sin embargo, nadie en la novela toma conciencia de este hecho y no son capaces de salir de sus casas, de los solitarios espacios en que se recluyen ni de mirarse a los ojos, puesto que sienten temor a conocer esa verdad.

El argumento de *Canon perpetuo* posee su complejidad: cierta mañana, una Mujer recibe una llamada telefónica por parte del representante de una Casa en que se pueden escuchar las voces de la infancia y, desde entonces, su pesarosa existencia cambia: deviene maldita. La presidenta del edificio en que vive la comienza a mirar con suspicacia, recibe anónimos de sus vecinos en que puede leer todo tipo de amenazas, es expulsada de la agencia de noticias en que trabaja donde la acusan de haber robado unos documentos importantes y únicamente encuentra refugio en las tertulias de poetas a las que acude en las que se insiste en la necesidad de postrarse ante algún símbolo funerario —se habla de un escarabajo o determinadas arañas de patas azules— para entender el funcionamiento de la sociedad en la que sus vidas se desarrollan. Finalmente, intrigada, la Mujer visita la Casa donde podrá escuchar las voces de la infancia pero no puede identificarlas puesto que únicamente escucha las de todos aquellos seres que conviven con ella en el edificio, quienes aúllan sin cesar y repiten una y otra vez la frase: ¿es esto amor? Lo que es un signo inequívoco para la Mujer de que quienes la rodean no han aceptado la muerte.

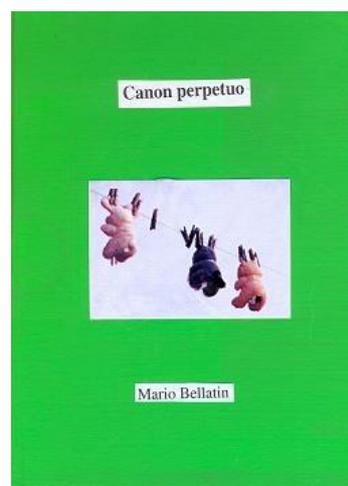
Al partir de la Casa en que se pueden escuchar las voces de la infancia, la secretaria le sugiere que el cliente siempre lleva las de perder y que a lo máximo que hubiera podido aspirar era a escuchar la voz de su niñera o ciertos susurros. La Mujer entonces —en lo que supone un guiño por parte de Mario Bellatin a *Crimen y castigo*— decide asesinar a la presidenta del precario edificio en que vive, ya que desea demostrarle que, en realidad, se encuentra muerta y nada ni nadie podrá cambiar este hecho. Por lo que debe cambiar su

actitud, como toda la sociedad, si no desea envejecer sin disfrutar de la belleza de su estado.

Sin embargo, cuando la Mujer le degüella el cuello, la presidenta no se levanta, no respira y arroja continuos borbotones de sangre por la garganta ante lo que la Mujer se siente sorprendida y únicamente encuentra una solución: besarla en los labios. Solo así, piensa, es posible celebrar la existencia: amando a la muerte, deseándola; como continuamente grita con sus brazos alzados al viento cuando tres enfermeros la montan en una ambulancia que se dirige a un manicomio cuya fachada es similar a la Casa de las voces de la infancia.

Es por la escena final de *Canon perpetuo* que muchos críticos pensaron que la novela de Mario Bellatin era una alegoría de la vida en una sociedad totalitaria. Pero, en verdad, no era posible afirmar algo así porque Mario Bellatin, como Franz Kafka y Salvador Elizondo, quebraba, rompía cualquiera de las leyes del significado en sus novelas y, por consiguiente, lo más que se podía indicar sobre *Canon perpetuo* era que exploraba las raíces del miedo, que es uno de los fenómenos que no permite aceptar la muerte, lo que ejemplificaba la reacción final de la Mujer que deseaba verificar que todos sus congéneres estaban muertos y no era capaz de besarlos, saludarlos —por mucho mal que le hicieran— y, finalmente, bailar en su compañía. Seguramente porque se encontraba sometida, doblegada por sus dudas y sospechas y solicitaba un amor en los demás del que ella carecía: explicación del por qué no sonriera —aunque tuviera sobrados motivos para ello— en ninguna de las escenas de esta —como fuera definida— dúctil, sincera y a la vez enigmática novela que provocara todo tipo de interpretaciones.

De entre todas las semblanzas críticas que se realizaron sobre *Canon perpetuo* destacan las que señalaban que la única persona que está muerta en el libro es la Mujer; o la de quienes sostenían que, en realidad, Mario Bellatin se había atrevido a describir en esta novela valientemente y sin pudor el purgatorio, un círculo del infierno o el funcionamiento de una secta. En cualquier caso, como ha sido habitual a lo largo de su carrera literaria, Mario Bellatin no ha afirmado ni negado ninguna de las hipótesis críticas sobre *Canon perpetuo*. Tampoco lo considero necesario. Pues lo que pide, solicita este enigmático texto, ante todo, es ser leído, recorrido por un lector ávido de nuevas sensaciones, sin miedo y dispuesto a perderse en los tejidos de una historia intrigante que no concede respiro a nadie.



Carretera al infierno: *Damas chinas*

LUCÍA SALMERÓN

Del libro *Damas chinas* (1995) de Mario Bellatin nunca se ha hablado demasiado. Ni en el momento de su aparición ni años después. Y, sin embargo, merece la pena acercarse a él teniendo en cuenta que puede observarse claramente que es un libro-puente entre aquello que el escritor mexicano había desarrollado anteriormente en sus primeras historias psicológicas como *Lápido* y aquello que realizaría posteriormente en *La jornada de la mona y el paciente*. De hecho, estas tres obras fueron agrupadas conjunta y armoniosamente en una edición aséptica y formalista realizada por la Editorial Cuarto Rojo, dedicada a temas relacionados con la ciencia psicológica, bajo el título *Trilogía del inconsciente: fórmula clínica de la personalidad*. Y si se trata de referirnos a la estructura y articulación narrativa de *Damas chinas*, desde luego, no se puede indicar que se encuentre descuidada. Muy al contrario, se diría que roza la perfección dado que se encuentra organizada internamente como si se tratara de una sinalefa musical inquietantemente ordenada, una fotografía de Gregory Crewdson o un edificio cuyos componentes —incluso las ventanas— fueran de granito y resultara imposible encontrar una mota de polvo en ellos.

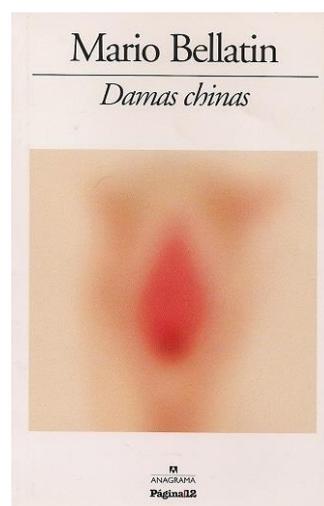
En realidad, la novela *Damas chinas* del escritor mexicano Mario Bellatin es de lectura complicada. Ante todo, porque parece negar el espacio y el tiempo y referirse a acontecimientos espectrales y distantes; como la historia de aquel niño cuya cabeza posee unas dimensiones un tanto anormales que, con pavor, describe sus experiencias en una Casa de Correos donde encuentra una anciana que luce un atuendo bastante inusitado: lleva sobre sus hombros una piel de zorro y se ha hecho un complicado peinado que adorna con una corona de metal que acrecienta su parecido con la Virgen de la ermita. Virgen que le cuenta una historia sobre una niña que murió ahogada en el mar a escasos metros de la madre de ese niño cuya nariz, como la de Shigi Nagoaka, posee unas dimensiones un tanto anormales.

La historia del niño cuya nariz posee unas dimensiones anormales que aparece en *Damas chinas* y, sobre todo, la manera en que se relaciona con el resto de los argumentos abiertos en el libro, demuestra que la novela de Mario Bellatin se encuentra, en realidad, sometida a un ritmo muy intenso y febril; que en ella todos los acontecimientos se desdobl原因 continuamente para, más tarde, fragmentarse y construir un sendero repleto de cuadros blancos y negros donde no es posible ya escuchar voz humana. Ni tan siquiera la de ese ginecólogo que con frialdad refiere sus aventuras anónimas con prostitutas y confiesa haber realizado un filicidio —el de uno de sus hijos muertos— o,

más bien, el deseo de haberlo efectuado y, de esta manera, lograr imponerse a Dios al cerrar los caminos por medio de los cuales la vida es engendrada. Lo que, en parte, intentará cuando se niegue a atender a una paciente que protagonizó una cura milagrosa y la derive a otro colega de su confianza que al contemplar las anormales dimensiones de la cabeza del hijo de esta mujer, no podrá evitar gritar, romper la botella de refresco sin destapar en que el niño guarda una mosca. Botella que le regalara una mujer junto al mar cuyo parecido con la Virgen de la Ermita era bastante llamativo que guardaba en su bolso rojiblanco un biberón cuya leche parecía haber caducado hacía varias semanas.

Como se puede comprobar, *Damas chinas* sería una especie de representación del infierno. Pero un infierno en espiral —muy parecido a los que nos presentan David Lynch y Charles Burns en sus películas y cómics respectivamente— con sus puntos de salida y entrada concentrados en varios de los lugares en que interactúan sus personajes, quienes parecen estar destinados a encontrarse y perderse por una suerte de un secreto conjuro. Lo que hace que no haya prácticamente puntos de asidero para que el lector respire ante una narración angosta, cuidada y precisa y, sobre todo, claustrofóbica que se encuentra muy cercana en esto a *Poeta ciego*, como también a su antecesora, *Canon perpetuo*. Una narración que puede ser vista también como una afortunada reactualización de la narrativa y, más en concreto, las alambicadas historias kafkianas con las que posee más de un punto en común; como con las sinfonías musicales de Bernard Hermann ya que la prosa de Bellatin se alarga y expande infinitamente sobre un tema que se repite sin cesar y, en ocasiones, desaparece creando en el lector a partes iguales la sensación de pavor, misterio e incertidumbre.

Me parece también necesario destacar el tratamiento que el escritor mexicano ofrece a la historia del niño que protagoniza este inquietante relato. No ya porque posea un fascinante toque kafkiano —como acabamos de destacar— sino por el hecho de que, en una segunda o tercera lectura, podría leerse como una interpretación —un tanto kitsch y perversa— realizada por Bellatin de determinados argumentos propios de la novela europea de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Y, en este sentido, *Damas chinas* podría considerarse una actualización —como asimismo, una deconstrucción— de determinadas formas tradicionales de narrar las historias de huérfanos o niños perdidos en Occidente. Formas novelescas que son constantemente invertidas y extremadas por la prosa de Bellatin que no solo las cuestiona sino las lleva a su punto máximo de eclosión y ebullición adaptándolas al psicótico tiempo presente, extrayendo de ellas gran parte de



sus características —que hasta ahora no habían podido salir a flote— perturbadas y transfigurándolas de tal forma que parecen irreconocibles.

Subrayar algún significado concreto o alguna interpretación de un texto como *Damas chinas* me parece un ejercicio banal. Su narración se alimenta de la crisis de Occidente y la ausencia de sentido de la sociedad consumista para penetrar en su subconsciente y extraer de allí una historia que es lo más parecido a un sueño. O a una pesadilla. Tanto más terrible cuando insistimos en profundizar en ella y atisbamos a observar que todos nosotros estamos atrapados en su nocturno bucle. Sin remedio. Esperanza. Ni posibilidad de escape. Porque el delirio prosístico de Bellatin no es sino una metáfora o un espejo que refleja con clarividencia el de todos nosotros. Abocados irremediablemente a esperar ese fin que nunca llega, como una canción del grupo de Jorge Matínez, *Ilegales*, indicaba. Y *Damas chinas* evidencia sin discusión alguna.

Disección psicológica: *Lípido*

LIDIA SUÁREZ

Lípido fue escrito por Mario Bellatin a finales de los años 80 pero no fue publicado hasta el año 2010 tras ser retocado en innumerables ocasiones por el obsesivo creador mexicano. Sin embargo —fuera que algo no le gustara del libro o que decidiera crear más expectación sobre él—, Bellatin se negó a publicar más ejemplares de los primeros 1000. Por fortuna, guardo uno de ellos y puedo informar de su argumento muy en la línea de otros tantos textos de este escritor desbordado por su propia capacidad creativa.



El libro comienza frenéticamente. Con una escena inspirada en un conocido lienzo de Magritte y que recordaba levemente al final de esa joya del cine ruso, *La muchacha*, filmada como si se tratara de un poema sinfónico por Vladimir Isaliev. Una mujer joven, rubia, de ojos azules se arroja desde la ventana de un sanatorio al jardín pero nadie presta atención al cuerpo ensangrentado que yace allí durante semanas sin ser recogido por nadie y sepultado por un enjambre inmenso de hormigas.

Tras este enigmático inicio, se suceden en cadena varios relatos alucinados y sin aparente coherencia que pronto, descubrimos que, en realidad, son los sueños de varias de las pacientes de ese sanatorio que tienen un rasgo en común: en todos ellos aparece una figura maternal siempre amenazante. Y después de estas sorprendentes escenas, a continuación, nos adentramos en —si se le puede llamar así— la trama fundamental del texto: una muchacha —la Extranjera— llega al sanatorio. Conoce a sus compañeras, se familiariza con el funcionamiento del lugar y decide comenzar una terapia con un doctor que pasa por distintas fases.

En una de las etapas del tratamiento, la Extranjera se ve obligada a jugar con una serie de muñecas. En otra, es encerrada en una biblioteca en la que debe elegir un libro que determinará la naturaleza de su trauma y ayudará a su psicoanalista a formular el veredicto. Una vez que se entiende que la Extranjera posee un delirio histérico provocado por una madre posesiva en exceso, se le obliga a relacionarse con mujeres de mayor edad que la suya. Una en concreto hace el papel de madre de la Extranjera, quien está obligada a obedecerla en todo aquello que ésta le dicta. Cuando la madre imaginaria la recrimina por no haber limpiado con pulcritud la mesa donde han comido, la Extranjera hace un gesto indecoroso y se rebela contra ella. Altiva, le grita que quién se ha creído que es y por qué no es capaz de amarla dado que ella

intenta complacerla de todas las maneras. Pero la madre no se siente afectada apenas por estas palabras. Se ríe de su hija y la golpea en la cara. La agarra del pelo, comienza a quitarle la ropa y la muestra desnuda ante el resto de las pacientes del sanatorio que se burlan de ella sin cesar. Cuando la Extranjera se queja al doctor y le pide por favor abandonar el sanatorio, éste sonríe, agarra con su mano derecha un ciempiés que corre alegre por la mesa de su despacho y lo mastica. Es entonces que la Extranjera toma conciencia del parecido que tiene el doctor con aquel padre que la abandonó en su infancia cuyo rostro únicamente conoce por dos fotografías.

En la siguiente sesión, la paciente le confiesa que ha descubierto muchas similitudes faciales entre su padre y él al doctor que lee sin prestarle atención el libro *El maestro y la margarita* y cuando se dirige a ella pronuncia altivamente: esto es amor. La muchacha no puede creer lo que está sucediendo. Gritando sale de la consulta y recorre los pasillos del sanatorio pidiendo ayuda durante un tiempo indeterminado hasta que se desmaya. Cuando se despierta se encuentra en una habitación semejante a la de su infancia. Está atada. Su madre imaginaria la observa. La mira con ojos violentos. Varias enfermeras le dan de comer. Y el doctor se introduce cada cierto tiempo nervioso en la habitación con un folio en la mano que contiene instrucciones muy precisas: los dibujos animados y los horarios en que debe la Extranjera verlos en televisión, si ha de comer papillas de maicena o se le ha de dar a probar un biberón, los juguetes que le han de ser entregados, etc.



Doctora y paciente © Mario Bellatin

Este ritual se repite con leves modificaciones durante al menos un mes. Pero cuando llega el momento en que la madre imaginaria le acerca sus mamas para que se alimente de ellas, la paciente no puede soportar más la tensión. Grita. Consigue liberarse de las sogas y se arroja desde la ventana de la habitación hacia el jardín del sanatorio. El doctor recoge los vidrios rotos y, mirando a la madre imaginaria y dos de las enfermeras, sonríe. Firma un papel

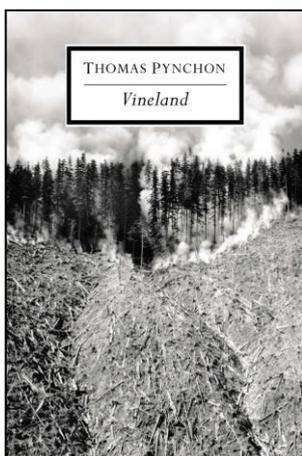
que certifica la curación de la paciente y con los brazos alzados al viento pronuncia: esto es amor. Posteriormente, en un epílogo abierto a cualquier interpretación, un narrador en tercera persona —el jardinero del sanatorio— nos describe con total precisión durante cinco páginas las tareas que acostumbra a realizar en él, pero en ningún momento hace referencia al cuerpo de la paciente. Se encuentra demasiado ocupado acaso por acabar con las innumerables hormigas que se extienden por el rosal e impiden el crecimiento de las flores.

Exigente con el lector y honesto en forma y fondo, *Lípido* busca la esencia en su tendencia a la abstracción conceptual. Fuerzas ancestrales en un escenario cerrado enmarcan esta alegoría sobre el miedo, la mentira, el odio, el rencor y la desesperanza que remueve conciencias y nos hace preocuparnos por la salud mental de Mario Bellatin y sus lectores. Lectores que tienen en este libro una piedra de toque esencial para comprender algunas de las más caras obsesiones del escritor y una pieza más del puzzle para guiarse, orientarse en lo que ha sido denominado, con mucha razón, el misterio Bellatin, ya que es en este libro donde aparece por primera vez ese personaje —la Extranjera— central, asimismo en la narración *Poeta ciego*, y un psicólogo cuyo parecido con el que protagoniza *La jornada de la mona y el paciente* es más que evidente.

El acuario sin fin

El escritor de la gravedad

JUAN ANTONIO VILLARREAL



Los animales acuáticos siempre han llamado la atención de Mario Bellatin. No hace falta que volvamos a *Salón de belleza* o repasemos la decoración —esos gélidos acuarios o aquellos afiches sobre peces marinos— de algunas de las habitaciones que aparecían en las tortuosas estancias en las que se desarrolla *Poeta ciego* o que recorrían ciertos personajes de *Damas chinas* y *Canon perpetuo*, para confirmarlo. Hay algo en la narrativa del escritor mexicano que es líquido. Su prosa parece flotar sobre un intenso mar estético que hace a la vez las funciones de placebo y sus historias, se diría, que se desarrollan allí donde los límites del océano finalizan.

Al menos hasta donde llega la mirada humana. O la cólera del capitán Ahab: último personaje en el que la razón y la sinrazón se encuentran en la novela moderna dando lugar, como producto de esta colisión, a la narración postmoderna; la realizada por Thomas Pynchon o William Gaddis en el orbe novelístico y Terence Davies, Lars Von Trier o David Lynch en el cinematográfico.

Pues bien, es aprovechando el mismo reflujo marítimo que da lugar a las creaciones de Thomas Pynchon que crece y se expande la narrativa de Bellatin. Aunque, en este caso concreto, a diferencia del narrador norteamericano que se sumerge en el fondo del océano para describir como si se tratara de un tiburón rabioso las ciénagas profundas en que se haya sumergida la sociedad contemporánea, el escritor mexicano lo haga desde la arena. Como quien describe una batalla sin haber participado en ella y varios días después que ésta haya sucedido. Como quien se siente seducido por las heridas de los contendientes, sus rostros fatigados y sus cuerpos doloridos y por el llanto de las mujeres que no podrán besar nunca más a sus maridos. Y, mientras estas elaboran el luto, se dedica a dibujar el traje de batalla que los soldados vestían antes del combate y a describir minuciosamente las armas que todos ellos portaban, haciendo hincapié en las bombas de mano y el afilado color de sus metralletas. Sin profundizar en los lamentos. Ni en los llantos o en el dolor sino en la retórica del dolor, que es la fuente, el mar de fondo y el agua putrefacta del que nace la estética del escritor mexicano, ya que Mario Bellatin es, ante todo, el artista después de la guerra, un ser que

trabaja en sus creaciones tras el baño en el río y la inmersión en el océano y que intenta ir más allá de la épica. Lo que explica, asimismo, por qué se siente seducido por los acuarios y refleja con tanta pericia la tristeza, la soledad que sienten sus personajes como si fueran soldados que arrastran traumas de la guerra o escritores con dificultades para escribir porque han perdido sus dos brazos en el transcurso del conflicto bélico. O al menos uno de ellos. Como el mismo Mario Bellatin, quien desea con sus libros que todos sintamos la intensa tristeza y desesperación —semejante a la de los animales acuáticos encerrados en un acuario en el que parecen desplazados, alienados, lejos de todo y en esencia, de sí mismos— que ha sufrido por carecer de un brazo.

Viene todo esto a cuento para comentar *Pulpo* (2010), otro de los libros realizados por el escritor mexicano en la primera década del siglo XXI, que podría alinearse en cuanto a su estética, estructura e intenciones con otros como la *Biografía ilustrada de Mishima*, *Tinta de luz* o *El gran vidrio*. Aunque, en esencia, para definirlo con mayor propiedad, sería un cruce entre *Demerol. Sin fecha de caducidad* y *Lecciones para una liebre muerta*. Y, más en el fondo, un intento de posicionarse respecto a la narrativa de Thomas Pynchon, quien es el protagonista velado y nunca mencionado no solo de este sino de muchos otros relatos de Bellatin. Puesto que sin su escritura seguramente no existiría la del artista mexicano, quien, conscientemente o no, se ha convertido en el verdadero rival del escritor norteamericano, como queda claro en el hecho de que frente a la escritura anónima propuesta por Pynchon —de quien tan difícil es encontrar una fotografía— Bellatin apueste por la ególatra —no resulta nada difícil encontrar imágenes del escritor posando siempre en posturas muy estudiadas—. O en datos tan obvios como el que mientras Pynchon desarrolla una escritura infinita y compleja que no cesa de desdoblarse, Bellatin apueste por una sintética, concreta y abstracta. Abstracción que, por otra parte, se expande continuamente en las creaciones del escritor mexicano mientras que en las del norteamericano —aun con las consabidas dificultades de su propuesta estética— tiende a concretarse, a solidificarse.



El escritor de la gravedad © Mario Bellatin

En fin, vistos estos antecedentes, supongo que el lector atento habrá percibido sin excesivos problemas que *Pulpo*, desde su mismo título —que

hace referencia a la famosa escena del gigantesco molusco que aparece en *El arcoiris de la gravedad*— es un intento por parte de Bellatin de homenajear al tiempo que de despedirse para siempre de la influencia de Pynchon en su literatura. Pero también de seguir profundizando en algunos de los temas más caros —la levedad como forma de vida, el dolor como artificio y la enfermedad como remedio frente al “mal social”— de su propia estética. Por lo que no es extraño que el texto desarrolle tres historias que continuamente se van desdoblado, transfigurando y relacionándose entre sí hasta llegar a su epílogo final: aquel en el que tres niños llamados Elena Garro, Juan Rulfo y Malcom Lowry, que no han aparecido hasta ahora en el libro, se escapan de sus mayores y deciden arrojar un pulpo de juguete al agua dando lugar a una bella, mágica escena que ha sido entendida como el deseo subliminal —al fin cumplido y, sobre todo, reconocido por todos— de la novela mexicana de independizarse del yugo estético de la norteamericana.

Las tres historias que desarrolla *Pulpo* antes de llegar a su intenso, enigmático epílogo son las siguientes: 1ª) Un chico tímido, solitario vive encerrado en su habitación donde tiene como única distracción contemplar los movimientos de un pulpo en un acuario. De hecho, se siente tan obsesionado por esta actividad que graba a su mascota con diferentes cámaras de vídeo cuyas imágenes se proyectan por toda la casa. 2ª) Un escritor llamado Mario Bellatin escribe una historia protagonizada por un pulpo. Sin embargo, no encuentra la inspiración necesaria para realizarla en su hogar, por lo que decide frecuentar los bares de alrededor donde va conociendo diferentes elementos de la fauna urbana como un actor sin cabeza, un travesti, un pintor sin manos o dos gemelos malformados que pasan a formar parte del libro que escribe. 3ª) Un traductor llamado Sergio Pitol de novelas norteamericanas debe traducir un libro sobre gánsters cuyo autor se mantiene en el anonimato. El mafioso que protagoniza la narración responde al sobrenombre de “pulpo” y conforme Pitol traduce el libro conocemos muchos secretos que nunca hubiéramos imaginado de él como que posee una prótesis de metal en su mano izquierda, no tiene cabeza, le gusta escribir en sus ratos libres o que está obsesionado por publicar una novela, *El gran vidrio*, basada en las experiencias vividas durante su infancia junto a su madre y amigas en unos centros de masaje tras el asesinato de su padre; asesinato cometido, al parecer, en el barrio chino de la ciudad por un misterioso personaje conocido con el nombre de poeta ciego que dirige una secta.

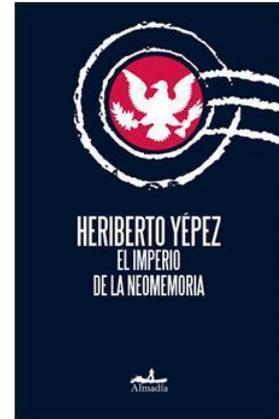
Más tarde, comprobaremos que el chico tímido se convierte en un travesti que disfruta haciendo el amor con sus clientes mientras contempla las imágenes del pulpo y que Mario Bellatin llega a conocerlo —o al menos a alguien muy parecido— en el bar donde escribe su libro sobre un pulpo que decide llamar *Tentáculo*; como también que el sueño del gánster llamado “pulpo” que protagoniza la narración que traduce Sergio Pitol era ser un travesti. Pero esto no nos importará demasiado en cuanto lentamente comprobaremos que todos los puntos de fuga narrativos, así como los

personajes del relato de Bellatin, comienzan a relacionarse y moverse con lentitud pero con seguridad y en varias direcciones —como los tentáculos de un pulpo— hasta formar un espacio, por así decirlo, acuático que termina por difuminarse, asemejándose la narración a una especie de sueño difuso y múltiple en el que nadie ni nada es lo que parece.

Así, en lo que son, sin duda, escenas de homenaje al gran Pynchon a la vez que referenciales a la obra de Bellatin, finalmente, el gángster se cambia de sexo y termina por transformarse en una general nazi de nombre Margo Glantz, cuya misión secreta no es acabar con los judíos sino con los alemanes que todavía creen íntimamente en las teorías de Hitler; el travesti es llevado a una sala de operaciones por uno de sus clientes —un hombre que cubre su rostro con una máscara de Mickey Mouse—, quien se dedica a la investigación y comienza a realizar todo tipo de experimentaciones con él hasta

transformarlo en una señorita que disfruta ahora acostándose con otras mujeres; y el pulpo de la narración que escribe Mario Bellatin se hace cada vez más grande hasta salir de las páginas del libro y devorar a su hacedor en lo que supone una digna rúbrica al libro antes de su —ya comentado— intrigante epílogo que culmina con una frase «Todos los seres humanos infelices lo son por el mismo motivo», extraída de *Vineland* —otra de las obras maestras de Pynchon— que arroja bastante luz sobre este frenético libro e incluso sobre la obra en conjunto del escritor mexicano.

Aparte de todas estas anécdotas, por supuesto, podemos referirnos al vagabundo que colecciona cromos de animales marinos, esa señorita llamada Frida Kahlo con la que se acuesta el travesti enamorado de los pulpos tras su transformación en mujer o la sombra amenazante de un gigante Gólem que se cierne por la tenebrosa ciudad donde se desarrolla la narración en determinados pasajes del libro. Pero, en esencia, creemos haber ofrecido la suficiente información para interpretar el libro. Un libro que no debe ser tomado como anecdótico ni en ningún caso como menor, pues es uno de los primeros en que de forma directa Bellatin se atreve a explorar en una temática y recursos en los que hasta ahora no había profundizado sino a través de la sugerencia: el mundo artificial que describe en sus libros que comenzamos a vislumbrar tiene su punto de referencia inicial en tantos y tantos de los productos nacidos en esa Norteamérica que Pynchon analizó con agudeza. Lo que nos da pie a pensar que todos esos acuarios, televisiones, habitaciones cerradas y simulacros de la escritura o de personas a los que Bellatin alude en sus libros no tienen el vacío como primer y último referente, sino que en realidad aluden a algo mucho más importante: el vacío ontológico de una sociedad como la norteamericana, nacida y basada en el simulacro y apartada de sus raíces originales —la mayoría de las cuales se encuentran en Europa— que ha dado como resultado la aparición de constantes productos artificiales



que se han ido extendiendo por el mundo para intentar ocultar ese vacío original. Un vacío que fue descrito con sutileza por Rod Serling en la mítica serie de televisión *La dimensión desconocida*, magníficos ensayos como el realizado por el mexicano Heriberto Yépez, *El imperio de la neo-memoria*, retratan a la perfección y la literatura de Mario Bellatin —al fin y al cabo, un mexicano más colonizado por la exuberancia de las imágenes y productos norteamericanos— exalta y resalta ácidamente.

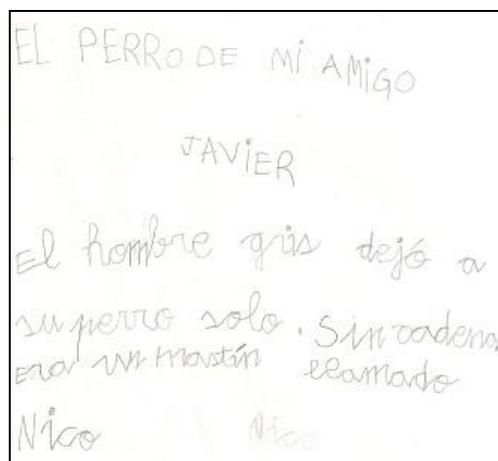
Sí. Puede que tras la lectura de *Pulpo* —que recomiendo leer escuchando alguno de los trabajos de John Zorn— comprendamos ahora mejor por qué Bellatin es un escritor post-épico, post-poético o post-humano; o la causa de que su escritura parezca post-nuclear y haberse construido tras una singular batalla de dos ejércitos condenados a destruirse. Y la razón no puede ser otra —aunque hay, lógicamente, muchas más hipótesis— que el escribir desde México y en el Distrito Federal: una ciudad en que tanto la tiránica política consumista norteamericana como el sobre-excedente de objetos fabricados en este país sin utilidad alguna son más que evidentes. Una ciudad apocalíptica que parece recién salida de una catástrofe nuclear y que, por tanto, lo lógico es que produzca en su seno todo tipo de seres deformados, supervivientes anómalos y especímenes raros, difíciles de clasificar, mitad robots-mitad humanos, mitad escritores-mitad-artistas, como es el caso de Mario Bellatin, quien en *Pulpo* por primera vez habla con claridad de este hecho reconociendo implícitamente que si no fuera por el malestar continuo que, como mexicano, ha sufrido por parte del colonialismo cultural norteamericano —que Thomas Pynchon denuncia con tremenda lucidez—, él seguramente no sería nadie. Apenas un muchacho encerrado en su habitación observando obsesivamente una serie de animales acuáticos que, antes o después, acabarían con su vida.

DOS RELATOS INÉDITOS

El perro de mi amigo Javier

MARIO BELLATIN

El hombre de gris dejó a su perro solo. Sin cadena. Era un mastín marrón llamado Nico que disfrutaba ladrando en las noches. Y solía correr tras las piedras que le lanzaban los muchachos en el parque. A veces mordía el cordón de los zapatos de los militares que descansaban junto a los árboles y otras el uniforme azul de las niñas del colegio cercano que se entretenían saboreando los helados de fresa y vainilla que compraban a la mujer del colmado. Siempre se encontraba alegre. Porque se sentía bien cuidado por sus dueños. Y muy querido por las gentes del barrio que lo saludaban por su nombre allí donde iba. Era un animal muy cariñoso. Como demuestra el que acariciara con su lengua a quienes le daban de comer o se entretenían jugando con él. Aunque este gesto molestaba a determinadas personas. Porque era señal de que no era un perro limpio y respetuoso con los seres humanos. Como los otros. Que solían tener miedo de cualquier tipo de contacto con los hombres. Porque podían tener pistolas, decir insultos o golpearles. Pero es que este perro era muy valiente. Ladraba si alguien molestaba a su amo, cuando un niño olía mal o no compartía su merienda con sus compañeros o si sentía que algo peligroso podía ocurrir a quienes amaba.



Manuscrito original del primer relato de Mario Bellatin, escrito con 8 años: "El perro de mi amigo Javier"

Era bonito verlo correr de aquí para allá entre las calles del barrio. Observar cómo intentaba subirse a los árboles o se escondía tras ellos participando de los juegos de los niños que tanto lo queríamos. Y es que era muy difícil no hacerlo. Pues siempre respondía con un ladrido o movía la cola cuando decíamos su nombre. Porque era muy cariñoso, bueno y fiel. Como no había otro. Pero un día sucedió lo inesperado. Una chica rubia del colegio femenino del barrio se divertía escupiéndole y echándole tierra a la cara. Pero como era tan bueno, Mico no hacía nada. Se acercaba una y otra vez donde estaba la adolescente que se reía de él y le insultaba. Hasta que apareció su dueño; un niño amigo mío de once años de edad llamado Javier, que había recibido el perro como regalo de cumpleaños de parte de sus padres tres años atrás. Javier le recriminó a la adolescente su comportamiento. Pero ésta lo ignoró y siguió escupiendo al perro porque era muy malo, muy feo y no le hacía mucho caso. Enojado por el comportamiento de la muchacha, Javier intentó golpearla, pero como ella era más fuerte que mi amigo, lo tiró al suelo burlándose de él y su perro. La chica reía y reía. Y nadie podía creer lo que estaba viendo. Nadie quería pensar que esto era verdad. Hasta que Mico, enojado por la humillación de su amo, saltó sobre ella y mordió su brazo izquierdo haciéndolo sangrar.

Los llantos de la muchacha se oyeron en todo el parque. Como los ladridos de Mico, los lamentos de Javier y los gritos de los hombres mayores que acudieron para comprobar qué es lo que había sucedido. Y ya nunca más vimos a nuestro querido perro.

Unos dicen que lo regalaron a otros dueños. Otros que lo enviaron a la perrera. Y algunos que el padre de Javier dejó a su perro solo. Sin cadena. En una habitación solitaria decorada por entero con espejos de cristal. Y que Mico debió morir de locura ladrándose a sí mismo, de hambre o desgarrado por alguno de los vidrios de los gigantescos espejos contra los que se golpeaba. Algo me dice que el perro de Javier debió morir de esta última forma. Pues los días posteriores al ataque de Mico a la muchacha, mi amigo apenas hablaba ni comía. Le costaba mucho caminar. Era incapaz de escribir palabra alguna en su cuaderno. Y cuando derramaba una lágrima, ésta era de sangre. Totalmente roja. Como el brazo de la muchacha cuando fue mordido por Mico. Y los ojos del perro cuando se dio cuenta que alguien se estaba riendo de su amo.

Un hombre-loro

MARIO BELLATIN

Trabajo como hombre-loro. Llevo haciéndolo desde mi adolescencia y no concibo un empleo mejor. Con el tiempo he llegado a reproducir no únicamente la voz humana de mis clientes con total perfección o la de las distintas personas —vecinos y amigos— que entran a sus hogares sino incluso a aprender el lenguaje de los grillos, automóviles o a silbar como un canario. También a reproducir los sonidos de electrodomésticos y máquinas. Amo tanto mi trabajo que en las épocas en que estoy desocupado, suelo ir a los jardines de la ciudad. Donde acostumbro a sentarme en las ramas de los árboles y tras pintarme de verde y colocarme las alas, disfruto cantando junto a otros pájaros o repitiendo las palabras que dicen las personas que pasean alrededor de donde me encuentro. Gozo tanto que llego a perder la noción del tiempo. E incluso a olvidarme que todavía conservo mi parte humana. Que cada vez con más dificultad me cuesta expresar. Y el paso del tiempo y mis hábitos me están haciendo olvidar. Porque ni tan siquiera encuentro satisfacción ya dialogando con mis viejos amigos. O con aquella mujer que, cuando estaba pasando penurias económicas, me ofrecía siempre un vaso de leche y un plato de comida. Que yo le agradecía haciendo de mascota para su hija sin cobrar dinero, los días de fiesta. Días en que solía acompañarle a la feria o al cine con mis alas plegadas, preparado para repetir sus más habituales expresiones y obedecer sus órdenes. Ya que los loros somos unos animales mansos. Adiestrados en la obediencia. Y muy poco conflictivos. Aunque podamos crearle problemas a la gente debido a nuestra capacidad de repetir las últimas sílabas de las palabras que pronuncian habitualmente. Que suelen ser casi siempre tan solo unas pocas. Lo que hace nuestro trabajo más fácil. Y permite que gastemos nuestra energía en mejorar algunos aspectos del personaje que representamos como la postura del cuerpo y la cabeza o el tono y acento en que repetiremos las palabras de nuestros amos. A los que nunca podemos elegir. Porque son ellos quienes deciden si requieren nuestros servicios consultando en los catálogos de tiendas de animales. En los que la demanda de este tipo de servicios es cada vez más grande. Porque las personas se encuentran muy solas. Como le ocurre a la última de las personas para las que he trabajado: la madre de un masajista brasileño que pasaba horas y horas en soledad en su hogar tras la muerte de su marido.

A la casa de esta señora que trabajaba como declamadora llegué en una época en que ésta preparaba unos textos que presentaría en una ciudad extranjera a la que había sido invitada. Por lo que repetía sin cesar ciertas frases dichas en un idioma que no entendía del todo. Lo que me hizo

desarrollar nuevas habilidades para reproducir sonidos que hasta entonces no había escuchado. Puede que por este motivo o porque yo era un presente que el hijo había regalado a su madre, la mujer no simpatizó conmigo aunque, tras pensarlo varios días, decidió que me quedara en su departamento.



En un principio, con el especial tono de voz que su trabajo solía imprimirles incluso a las palabras más simples, se quejó de mis travesuras. Se lamentó de que ensuciaba los sillones, picoteaba los muebles y agitaba las alas cuando ella movía los brazos en los momentos más intensos de los ensayos. Con el tiempo sus quejas fueron disminuyendo. Incluso cuando regresó de su presentación en el extranjero trajo consigo algunos juguetes para loros que encontró en una tienda de la frontera. Desde ese momento, comenzamos a pasar más tiempo juntos en el departamento. La perseguía todas las mañanas hasta el cuarto de baño donde se peinaba y maquillaba. Y después la acompañaba al sofá amarillo donde veía televisión. La seguía a todas partes dentro de la casa. Y llegamos a ser inseparables. Hasta que murió. Y quedé mudo. Encerrado en una jaula que se encontraba tapada con una manta de dormir que el hijo había colocado para que mi presencia no lo distrajera de los preparativos del velorio que se celebraría en las afueras de la ciudad y se extendió durante tres días. Días en los que no tuve comunicación con nadie. Apenas comí y bebí agua. Y únicamente pude desahogar mi angustia repitiendo en voz alta algunos de los versos que solía declamar la que había sido mi ama durante los últimos años. Porque —dada mi estricta profesionalidad— no me parecía justo pedir a gritos auxilio a los vecinos aunque pudiera estar en riesgo mi vida.

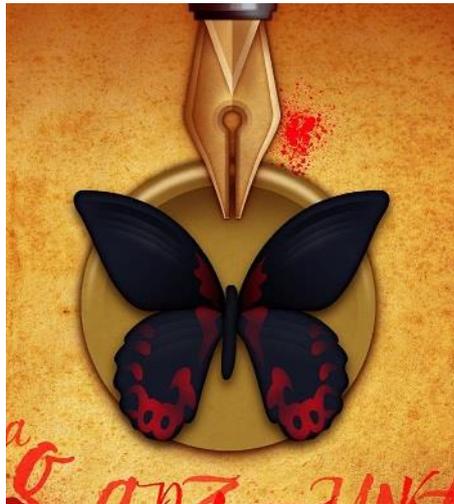
Probablemente debido la tensión sufrida por el fallecimiento de su madre, cuando el masajista llegó se olvidó de mi presencia. Y fue directo a la habitación de la declamadora a descansar necesitado como estaba tras el funeral de un sueño reparador. Del que se despertó en varias ocasiones en el transcurso de la noche al escuchar una voz —la mía— que, en su confusión, no pudo identificar repitiendo algunos de los versos que su madre solía declamar con más asiduidad.

A la mañana siguiente, cuando el masajista despertó y tomó conciencia de que las voces que había escuchado durante la noche, procedían de mí, me acarició. Me pidió perdón entre susurros por haberme abandonado los últimos días y comenzó a mirarme fijamente porque sentía que se encontraba con el ser que guardaba la esencia, el espíritu de su progenitora, puesto que no solo era capaz de reproducir de las más variadas formas muchas de sus expresiones y versos favoritos utilizando la misma técnica original de recitado que ella acostumbra a usar sino que lo hacía, imitando su voz con una perfección sin igual.

Desde ese día, no solo el hijo sino los integrantes del vecindario han pasado a considerarme como la reencarnación de la madre. Creen que el fantasma de la declamadora muerta se encuentra en mí. Ya que soy capaz de repetir con absoluta exactitud las palabras con que se dirigía a todos ellos y de reproducir muchos de los consejos que daba a su hijo cuando hablaban por teléfono o éste acudía a cenar con ella. También las colegas declamadoras de la madre del masajista piensan lo mismo. Como demuestra el que hace unas semanas llamaran para acudir a la casa para llevar la mortaja que confeccionaron en el velatorio para mi ama. Pues piensan que quizás podrá servir como arreglo para cuando yo muera. Ya que no cabe duda —como exclamaron cuando me escucharon recitar una canción de Roberto Carlos que ella solía cantar— que soy la madre muerta. Como yo también estoy comenzando a pensar.

EPÍLOGO

¿Quién es Mario Bellatin?, ¿es real?, ¿existe?, ¿merece la pena leerlo?, ¿es un auténtico bluff o uno de los escritores más interesantes de su generación? Parece lógico que todos los que se hayan aproximado por primera vez a la obra literaria del artista mexicano se hayan hecho tanto estas como otras muchas preguntas teniendo en cuenta la naturaleza enigmática y corrosiva de la misma. A lo largo de este monográfico que hemos dedicado a este irreverente y polémico escritor, confío que hayamos podido responder muchas de ellas o al menos orientar al respecto. Pero supongo que, en mayor o menor medida, bastantes habrán quedado en suspenso, lo cual no es en absoluto negativo sino bastante lógico, y me atrevería a decir incluso deseable, pues esto significa que el diálogo que aquí pretendíamos establecer con las creaciones de Bellatin continúa vivo y seguirá proyectándose más allá de las fronteras y límites que impone la página escrita.



Como suele ser habitual, el tiempo dictará sentencia y nos dirá si el esfuerzo que hemos dedicado a este trabajo merecía la pena o no. Ello dependerá en mucho del tamaño y consideración que en el futuro tenga la obra de Bellatin como del rumbo que vaya tomando en los próximos años y, por tanto, poco podemos hacer nosotros aquí. Sin embargo, sí que consideramos que era nuestra tarea dar a conocer, en la medida de lo posible, aún más una literatura tan rica en sus proposiciones y sugestiva como la de este creador más allá de las consideraciones, gustos y objeciones que sobre ésta cada uno poseyera. Y esto hemos hecho. Intentar explorar alguno de los

confines de una de las experiencias literarias más atrevidas, extremas y sugestivas de nuestro tiempo, rastreando sus singularidades, persiguiendo sus contradicciones, presentando sus líneas de proyección, argumentos y evasivas temáticas, simbiotizándonos con la obra de este artista para realizar un viaje al fondo de su alma como si fuéramos submarinistas que intentan desvelar los tesoros secretos del mar y construyen acuarios en que se pueden encontrar todo tipo de peces y plantas pertenecientes a especies hasta ahora desconocidas. Como puede que lo sea la literatura del escritor mexicano para el público mayoritario. Y lo continúe siendo. A pesar de nuestro monográfico, cuyo objetivo, en definitiva, no ha consistido más que en animar a leer a un artista que ha vuelto a hacer que las palabras riesgo e imprevisibilidad se conjuguen y armonicen con literatura.

Subrayaremos que, por supuesto, ha sido un placer contar en este trabajo con críticos de la categoría de Óscar García Caballero o Dionisio Rabassa, cuyos trabajos sobre las malformaciones psíquicas en la obra de Bellatin, sin duda, nos han abierto nuevas vías para enfocar el tratamiento del “mal” en la novela contemporánea. Como poder presentar el excelente artículo de Herminio García Caballero en que estudia las confluencias, semejanzas y diferencias entre la obra del cineasta canadiense David Cronenberg y la del escritor mexicano, o el de Alfonso Villacampa acerca de las interrelaciones entre ciertos filmes de David Lynch como *Inland Empire* y *Mulholland Drive* y determinados libros de Bellatin como *Canon perpetuo*, *Pulpo* o *Biografía ilustrada de Mishima*.

Nos gustaría destacar también los excelentes artículos que Juan Villoro, Alan Pauls, Alberto Chimal, Heriberto Yépez, Graciela Golchluk, Luis Felipe Hernández, Mayra Luna, Antonio Valbuena, Vicente Luis Mora, Gustavo García-Gleeson o Francisco Saura han dedicado a, entre otros muchos, temas como la influencia de la figura canina, el culto zen, la ciencia-ficción de serie B, el teatro del distanciamiento o las películas de Darío Argento en la obra de Bellatin. Por supuesto, haremos mención especial a las narraciones realizadas por Alfonso García-Villalba, José Óscar López, Diego Sánchez Aguilar y Leo del Mar, en las cuales reactualizan en clave de ficción varios momentos esenciales de la biografía del artista mexicano. Y, desde luego, es inevitable hacer referencia al escrito de Javier Moreno, *Tinta de luz*, que dio origen a la novela de Mario Bellatin, *La máquina de atrapar el instante*, sobre la que realiza unas reflexiones muy agudas Miguel Ángel Hernández-Navarro.

Asimismo, ha sido muy satisfactorio contar con la presencia en el monográfico de dos expertos en la literatura de Mario Bellatin como Juan de Dios García y José Eduardo Morales, cuyos trabajos comparando determinados pasajes que aparecen en obras clásicas latinas —*Las metamorfosis* de Ovidio o *El Satiricón* de Petronio, entre otras— con algunos que aparecen en *Efecto invernadero* o *Mujeres de sal* nos parecen imprescindibles. Como también lo son los artículos que dedican René Esquer, Augusto Peña y Octavio Constenla a estudiar el carácter *kitsch* de su literatura y las influencias

que recibe de la pintura expresionista y contemporánea o de la música industrial; o ese ensayo compuesto a tres manos por Arturo Meca, Alejandro Galvache y Lucía Salmerón en que profundizan en las conexiones entre los cómics de Charles Burns, Daniel Clowes y Richard Corben y algunos de sus libros; y, sin dudas, la muy aguda reflexión realizada por Juan Antonio Villarreal y Santiago García Campoy acerca de la utilización de las imágenes fotográficas en su literatura.



Tampoco sería justo que nos olvidáramos aquí de la presencia en el monográfico del explosivo fotógrafo mexicano José Luis Fullea, el enigmático ciskox, el inquieto Jesús Andrés, un riguroso Miguel Ángel Cánovas, una mordiente y eficaz Con Casanova Pan o del famoso triángulo abstracto y geométrico compuesto por Sergio Urán, José Alcaraz y David Urán, quienes han aportado la parte gráfica al monográfico, o de los textos que Aurora González, Martín Ross, Santiago Salinas, Sergio Gómez, Sergio Ribell y Sergio Corbella han realizado acompañando las creaciones que estos artistas han realizado inspirándose en las obras del escritor mexicano.

Y por último, nos gustaría destacar la amabilidad de Mario Bellatin, que nos ha cedido dos inéditos, ‘Monos’ y ‘Llagas’, gracias a los cuales podemos hacernos una idea de los libros en que está trabajando actualmente.

Poco. Muy poco más podemos añadir. Confiamos en haber realizado un trabajo lo suficientemente coherente e interesante como para que, de alguna forma, nos continúe diciendo cosas no únicamente sobre la obra de Mario Bellatin sino respecto a nuestro presente en el futuro. Y que quienes lo hayan leído, sientan que no han desperdiciado su tiempo, para lo que, suponemos, habrá sido necesario comprender que este trabajo en su conjunto fue planteado como una máquina construida para fabricar hipótesis y crear conjeturas y cada uno de sus artículos como una especie de *samplers* o ideas sueltas que se relacionaran entre sí aleatoriamente; y no haber intentado leer

los textos como se acostumbra a hacerlo habitualmente sino como lo haría un lector situado varias décadas más adelante, es decir, dejándose llevar por las sugerencias, aprendiendo de las contradicciones y posibles errores y preocupándose únicamente en disfrutar del viaje. Dejando la razón de lado. Basando la lectura en su capacidad evocadora, como quien combina varios sabores para buscar aquel que más le agrada y no tiene problemas en desechar unos u otros si esto le aproxima más a encontrar el más afín a sus gustos, cuya sola existencia o la posibilidad de que exista ya justifica el viaje en sí mismo.

ALEJANDRO HERMOSILLA SÁNCHEZ