

Mutatis mutandi : de Severo Sarduy a Mario Bellatin

Autor(en): **Quesada Gómez, Catalina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 17-18

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047334>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Mutatis mutandis: de Severo Sarduy a Mario Bellatin.

Catalina Quesada Gómez

Universität Bern

*Haré de mi cuerpo Tu libro,
¡leerán de mí!*

Severo Sarduy: *De donde son los cantantes*

*retombée: causalidad acrónica,
isomorfía no contigua,
o,
consecuencia de algo que aún no se ha producido,
parecido con algo que aún no existe.*

Severo Sarduy: *Barroco*

La escena se repite con variaciones: el escritor cuenta con cierta dosis de ironía cómo en un viaje por la India arroja su obra al Ganges. La primera vez se trata del manuscrito de una novela (*Cobra*); la segunda, de un brazo. A nadie se le escapa que el sacro cauce del río elegido transporta cuerpos: cuerpos descompuestos, restos de cuerpos, pavesas humanas. Y ahora también, gracias a nuestros escritores, cuerpo de texto, ese cuerpo del delito que es causa y consecuencia de todo. Alguien podría incluso ver que la odiada prótesis arrojada por el narrador de «La verdadera enfermedad de la sheika» (*El Gran Vidrio*) tiene algo de mano de Escher, en versión ortopédica y artificial. No nos será difícil conjeturar la silepsis: que obra y mano (*Cobra* y brazo) hayan coincidido en algún meandro de la autoficción ganguesa; y puede hasta que se reconocieran como genitor y vástago o viceversa.

Entre las diversas filiaciones y remembranzas que se le han atribuido a la obra de Mario Bellatin (México, 1960) destacan las de los escritores Salvador Elizondo, Jorge Luis Borges, Reinaldo Arenas o Severo Sarduy, así como las de los cineastas David Lynch y David Cronenberg, entre otros, en occidente¹; la crítica le ha encontrado, igualmente, un hueco en la tradición nipona a partir no solo de las referencias que el propio escritor ofrece en su obra —Junichiro Tanizaki, Ryonosuke Akutagawa, Haruki Murakami, Yasunari Kawabata, Osamu Dazai—, sino también en función de un cierto *aire de familia* que la suya tendría con la obra de Kôbô Abe, Kenzaburo Oé, Mori Ôgai, Akiyuki Nosoka, Yoko Ogawa, Yukio Mishima o Ryu Murakami². Se lo ha estudiado a la luz de la teoría sexual y de género³ —incluso se ha querido ver su literatura como *travesti*⁴—, haciendo hincapié en el cuerpo, la enfermedad y la anomalía; ha sido leído en clave posmoderna y hasta neobarroca. Curiosamente, Martínez Caballero⁵, que con tino saca a relucir esos aspectos barrocos (o neobarrocos) de la prosa de Bellatin ni tan siquiera menciona a ese gran neobarroco posmoderno que fue el cubano Severo Sarduy (Camagüey, 1937-París, 1993), con quien Bellatin también comparte, y será nuestro punto de interés, inclinaciones metaficcionales⁶.

¹ Diana Palaversich: «Apuntes para una lectura de Mario Bellatin», *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, 32, 1 (2003), pp. 25-38; «Prólogo», en: Mario Bellatin: *Obra reunida*. México: Alfaguara, 2005, pp. 9-23.

² Álvaro Martín Navarro: «La noción de precursores en los discursos narrativos a partir de las obras "Japonesas" de Mario Bellatin», *Revista Iberoamericana*, 21.2 (2010), pp. 131-157.

³ Javier Guerrero: «El experimento "Mario Bellatin". Cuerpo enfermo y anomalía en el tránsito material del sexo», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 17, 33 (2009), pp. 63-96.

⁴ Ángeles Mateo del Pino: «Travistiendo la verdad en busca de la mentira. La escritura de Mario Bellatin», en: Gutiérrez, José Ismael (ed.): *Identidad y simulación. Ficciones, performances, estrategias culturales*. Valencia: Aduana Vieja, 2009, pp. 119-162; Herminio García Caballero: «Mario Bellatin: la literatura travesti», *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, «Mario Bellatin: el experimento infinito» (2011), <http://www.elcoloiquidelosperros.net/numerobellatin/behermi.html> (cons. 17-VI-2011).

⁵ Óscar Martínez Caballero: «La vertiente barroca de la literatura de Mario Bellatin», *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, «Mario Bellatin: el experimento infinito» (2011), <http://www.elcoloiquidelosperros.net/numerobellatin/beoscar.html> (cons. 17-VI-2011).

⁶ Nuestro análisis, aunque comparativo, se centrará sobre todo en la obra de Mario Bellatin. Remitimos al capítulo «Severo Sarduy: en la patria de la página», en: Catalina Quesada Gómez: *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX. Las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia*. Madrid: Arco/Libros, 2009, pp. 185-246.

ILEGIBILIDAD ANTIRREALISTA

Si bien aceptamos la ilegibilidad —en los términos en que esta fue definida por Roland Barthes— de los textos bellatinos y su carácter ostentosamente antirrealista, hemos igualmente de aceptar, al menos para sus primeras obras, que el realismo literario es minado, pero que se hace desde dentro, participando, tan solo en cierto modo, de las convenciones del modelo realista. Si en *Damas chinas* (1995) el texto todavía *se deja leer* en apariencia, pronto constatamos que este en absoluto se atiene a una trama tradicional y que la segunda historia aparece como una excrescencia de la primera, que no aporta ni quita nada sustancial. La única continuidad temática entre ambas historias es la del asesinato (o desatención) de los hijos: desde el dios cristiano a la vieja, pasando por el protagonista y el propio niño, que habría sido abandonado en la playa de manera irresponsable. La autorreferencialidad de la obra no puede dejar de recordar a *Farabeuf* (1965), de Salvador Elizondo, donde todo el sistema de correspondencias no remite sino al interior de la obra misma. Encontramos, además, en el relato del niño una causalidad fraudulenta, cuasi onírica, que, unida a la inverosimilitud creciente del relato, a la proliferación de datos e informaciones que no conducen a ningún sitio y a la falta de motivación de lo que sucede, hace temblar los cimientos de la narración *realista*.

El narrador de *Damas chinas*, que no es ni mucho menos omnisciente, procura mantener en todo momento el punto de vista y además hace ostentación de ello. La acusación de la esposa de "haber actuado siempre como si fuera un Dios"⁷ no puede menos que ser entendida también en clave narratológica, en una suerte de amago de metalepsis cuya consecuencia sería la instauración de la sospecha —mínima, es cierto— acerca de los designios del narrar. Porque, ¿qué interés tiene lo contado, para qué se cuenta? La presunta anomia que rige la segunda parte del relato parece proyectarse sobre el hecho mismo de narrar. A pesar de que algunos reseñistas han querido ver en la obra "una especie de caos narrativo donde la sinrazón de la existencia termina por encontrar su lógica"⁸, donde, como en el juego que da título a la novela, todo termina encontrando su sitio, pareciera más bien que la alusión sea antifrástica, porque el caos no se

⁷ Bellatin (2005a), *op. cit.*, p. 135.

⁸ Ayala-Dip, J. Ernesto: «El orden del sinsentido», *Babelia (El País)*, 6-V-2006, http://www.elpais.com/articulo/narrativa/orden/sinsentido/elpbabnar/20060506elpbabnar_4/Tes (cons. 17-VI-2011).

resuelve en absoluto⁹. Incluso podríamos pensar en un desplazamiento desde el sintagma *cajas chinas*, que es la forma que presenta el relato, con una clara proliferación de niveles diegéticos, con historias que atentan voluntariamente contra el principio de verosimilitud (y que nos llevan irremediamente a pensar en el *cuento chino*, en el contar por contar). No deja de ser sintomático que la única mención en el relato a ese juego, que exige de una cierta lógica y racionalidad, sea hecha a propósito de un personaje enajenado.

En ese afán de raigambre netamente posmoderna por socavar la condición mimética de lo literario y la referencialidad, tienen un papel destacado las fotografías que acompañan muchos de sus textos, que pueden ser consideradas la mayor parte de las veces testimonio espurio de la veracidad del texto. Es lo que sucede en *Perros héroes* (2003), donde las imágenes que integran el dossier han de ser entendidas como *garantía* burlona de autenticidad. El narrador del relato, casi siempre en presente, se preocupa por dejar sentadas ciertas sospechas en torno a la narración, con expresiones del tipo *nunca se supo de qué manera, muchos se preguntan, se puede pensar, se cree, es difícil entender las circunstancias...*; y sobre todo con la alusión a las *versiones* que los personajes darían de lo narrado o con adverbios (*supuestamente*) que siembran la duda acerca de la veracidad de lo que se cuenta. Por eso el *fíjense* final, además de propiciar el salto metaléptico (el lector se asoma a ver al personaje), persigue el establecimiento de un presente que una el discurso y la historia, porque lo dicho estaría aludiendo a lo narrado en el mismo momento en que acontece: "Desde la ventana del segundo piso, el enfermero-entrenador miraba a las dos mujeres alejarse. En momentos así, nunca podía saberse si iban a volver. Fíjense: el hombre inmóvil mantiene inalterable su particular sonrisa"¹⁰. Un auténtico espectáculo de realidad (literatura con vocación de instantánea), como lo llamará Laddaga¹¹, que remite indudablemente al dossier que sigue al texto, pero que se prefigura tan falso (o verdadero) como las fotografías: el segundo piso, ya se nos dijo, no existe. Aunque Sarduy no recurre a la imagen fotográfica, ¿no es el "Diario indio" que pone el colofón a *Cobra* (1972) una especie de dossier con instantáneas para demostrar mostrando (no sabemos muy

⁹ Para una interpretación plausible del título, cf. la reseña de Norman Lock, «Degeneration in the Fiction of Mario Bellatin», http://www.sleepingfish.net/5cense/Mario_Bellatin_Chinese_Checkers.htm (cons. 17-VI-2011).

¹⁰ Bellatin (2005a), *op. cit.*, p. 370.

¹¹ Reinaldo Laddaga: *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

bien qué)? La utilización del presente, así como el carácter teatral y exhibicionista de la palabra, hacía ya del final de *Cobra* —que versa, no lo olvidemos, sobre la transformación y el movimiento— una auténtica performance con diapositivas verbales. La predisposición de Sarduy a textualizar lo visual encontraría su reverso (complementario) en dicha tendencia a traducir en imágenes lo narrativo.

Algo similar, aunque con mayor intención burlesca si cabe, acontece en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), libro en el que las fotografías que acompañan al texto pretenden demostrar la existencia real de un escritor ficticio. A diferencia de lo que sucede en *Biografía ilustrada de Mishima* (2009), donde el autor en cuestión existió (aunque los datos que de él se den en la novela sean esencialmente ficcionales), *Shiki Nagaoka* es una construcción hecha de diferentes retales literarios y grandes dosis de humor. El proceso de carnavalización, tan frecuente en la obra bellatinesca, se exagera en este texto que da vueltas en torno a las relaciones entre la literatura, la fotografía y lo real, para aventurar un posible "uso de la foto como elemento de manipulación de la realidad"¹². La fotografía se revela, por lo tanto, en connivencia con la palabra o no, como una perfecta máquina fabuladora que, a partir de la transformación del objeto, es capaz de producir narraciones autónomas. Aunque en el texto se invocan arteramente los ejemplos de Rulfo, Arguedas y Nagaoka, el mejor sin duda es el del propio libro que leemos, en el que la conjunción de la fotografía con la leyenda viene a prolongar la parodia del texto biográfico, revelando así el carácter apócrifo del *documento*, aliado aquí de la ficción.

La ilegibilidad en *Shiki Nagaoka* se concreta en ese libro fundamental, pero que "lamentablemente no existe en ninguna lengua conocida"¹³. Un libro que no se puede traducir y que se conocería solo por un símbolo: "Cuando la hermana le preguntó de qué trataba, el escritor dijo que era un bello ensayo sobre las relaciones entre la escritura y los defectos físicos, y sobre cómo la literatura que de allí surge debe distanciarse de la realidad apelando al lenguaje, en este caso al no-lenguaje"¹⁴. ¿No hay en esa intraducibilidad, que parte justamente de la ilegibilidad del texto —así sea tan solo como posibilidad teórica—, y que solo se resolvería al encontrar una *clave*, un anuncio de literatura en anamorfosis? ¿Se trata de una pista para el lector de Bellatin

¹² Bellatin (2005a), *op. cit.*, p. 224.

¹³ *Ibid.*, p. 228.

¹⁴ *Ibid.*, p. 232.

acerca de cómo *escribir* sus textos ilegibles¹⁵, del indicio de que es necesario un cambio de perspectiva para que lo opaco se torne diáfano?:

La anamorfosis y el discurso del analizante como forma de ocultación: algo se oculta al sujeto —de allí su malestar— que no se le revelará más que gracias a un cambio de sitio. El sujeto está implicado en la lectura del espectáculo, en el desciframiento del discurso, precisamente porque eso que de inmediato no logra oír o ver lo concierne directamente en tanto que sujeto¹⁶.

Dicha posibilidad, sin embargo, parece improbable: el narrador juega más bien a hacernos creer que hay una clave allí donde no hay más que simulación de anamorfosis, como cuando al principio de *Flores* (2001) aventura la existencia de una antigua técnica sumeria cuyo conocimiento nos daría la solución al acertijo del texto. De manera que seguimos como al principio, pues, ¿cómo atribuimos un sentido sin caer en el error del médico del epígrafe de *Flores* —contra lo que la misma Palaversich nos previene— o en el de la Socorro que descose el tapiz en busca de sentido en *De donde son los cantantes* (1967)?

Una vez que el lector entienda que debe abandonar las reglas aprendidas de la literatura realista, se puede entregar al placer de la lectura de los textos de Bellatin, inquietantes y fascinantes, relatos que, parafraseando al mismo autor, calificaría como "delirantes y no hilarantes". Sólo después de este descubrimiento puede el lector dejar de ser un receptor pasivo para convertirse en participante activo en el proceso de (re)creación del texto que tiene en sus manos. Este tipo del lector ideal, activo, incrédulo, y dispuesto a jugar, está inscrito dentro de cada texto que compone la obra¹⁷.

¹⁵ «En face du texte scriptible s'établit donc sa contre-valeur, sa valeur négative, réactive: ce qui peut être lu, mais non écrit: le *lisible*», Roland Barthes: *S/Z*, Paris: Seuil, 1970, p. 10.

¹⁶ Severo Sarduy: *La simulación*, en: *Obra completa*, ed. crítica a cargo de Gustavo Guerrero y François Wahl (coord.), Madrid: ALLCA XX, 1999, pp. 1263-1344; la cita corresponde a las pp. 1276-1277.

¹⁷ Diana Palaversich: «Prólogo», *op. cit.*, p. 13. Cf. Pablo Vergara: «El vacío como gesto: representación y crisis del sentido en la obra de Mario Bellatin». *Revista Laboratorio*, 2 (2010), <http://www.revistalaboratorio.cl/2010/05/el-vacio-como-gesto-representacion-y-tesis-del-sentido-en-la-obra-de-mario-bellatin/> (cons. 7-VII-2011).

¿Se encontrará, acaso, el lector que descifre los ideogramas de algunas de las fotografías que acompañan a *Shiki Nagaoka* más cerca de dicho sentido? ¿Qué se esconde tras la máscara? De nuevo Sarduy, citando a Baudry: "La máscara nos hace creer que hay una profundidad, pero lo que ésta enmascara es ella misma: la máscara simula la disimulación para disimular que no es más que simulación"¹⁸. Descifremos los recortes periódicos de *Shiki Nagaoka* y constatemos que no hay secreto, sino parodia y desplazamiento, pues no hay ninguna relación entre los documentos presentados y los pies de foto, al menos en los extractos de periódicos. Así, la supuesta nota que daría cuenta del repudio familiar hacia Shiki Nagaoka, versa realmente sobre la expansión en la filial japonesa de una empresa internacional de un sistema de intranet con el cual los empleados podrán compartir y utilizar informaciones útiles para su trabajo, acumuladas en dicha base de datos; el presunto comentario sobre el *Tratado de la lengua vigilada* es un editorial del diario que se hace eco del retraso informático de Japón en los 90 y de las posibilidades para superar dicho retraso... Y en el caso de las fotografías de objetos, personas o lugares, su existencia *real* se ve confrontada con la imposibilidad de probar nada, de no poder garantizar su vínculo con las imágenes. O dicho de otro modo, textos e imágenes ficcionales se nos presentan bajo un disfraz de realidad —pensemos una vez más en Severo— sin que sepamos muy bien qué hay tras la máscara, mientras que lo real se diluye al son de la premisa lopesca de *engañar con la verdad*¹⁹.

LA NARRACIÓN BAJO SOSPECHA

Volviendo sobre la desconfianza que genera la narración, es ineludible mencionar los relatos que integran *El Gran Vidrio*, libro en el que la autoficción se entremezcla con la metaficción (o narración paradójica²⁰) de la mano de tres autobiografías (el

¹⁸ Sarduy (1999), *op. cit.*, p. 1150. La cita interna es de Jean-Louis Baudry, «Écriture, fiction, idéologie», *Tel Quel*, 31.

¹⁹ Sobra establecer la relación con ese oriente de pacotilla que Severo Sarduy ofrece al lector occidental en sus obras, no por desprecio ni mofa de dicha(s) cultura(s), sino más bien para hacernos caer en la cuenta de lo lejos que nos queda el verdadero Oriente. Al lector de Bellatin, seguramente seducido con el acercamiento del autor al mundo nipón, le bastaría con saber leer japonés para desenmascararlo.

²⁰ Recurrimos a las nociones establecidas por Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.) en *La narración paradójica. «Normas narrativas» y el principio de la «transgresión»*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006.

plural es elocuente) marcadamente novelescas. El comienzo de "La verdadera enfermedad de la sheika" ya insta un juego de transgresión de niveles narrativos que se mantendrá, con variantes, a lo largo del relato: "Los protagonistas del último libro que he publicado, curiosamente se sienten satisfechos con la obra. Creo que quedan muy mal librados, pero no parecen darse cuenta de ser ellos los personajes retratados"²¹. Más allá del tópico de los personajes que departen con el autor ("Llego a la casa que habitan y me recibe la dueña, quien se encuentra rodeada de los dos perros que posee"²²), lo interesante es la aceptación (simulación) de la existencia de un referente *externo* que estaría en el origen del texto de ficción; la cursiva en *externo* es obligada porque nos encontramos ante otro relato ficcional. Más que de otorgar volumen ontológico a los personajes, se trata de seguir cuestionando las relaciones que se tejen entre los mundos real y ficticio, como sugiere irónicamente el autor-narrador: "el perro pasó a convertirse en la mascota de los esposos que supuestamente he retratado en mi último libro publicado"²³. Estos personajes, en concreto, el femenino, le van a servir para introducir, en *mise en abyme*, el relato «La enfermedad de la sheika», que mantiene una relación especular con el que leemos. A partir de las primeras páginas, el texto de «La verdadera enfermedad de la sheika» se convierte en una *amplificatio* del original «La enfermedad de la sheika», publicado por Bellatin en la *Revista Lateral* en 2005. Aunque en la ficción se menciona *Playboy* como lugar de publicación —hay por lo tanto un desplazamiento ficcional—, el texto que «La verdadera enfermedad de la sheika» comienza a resumir y posteriormente a glosar se corresponde con el *original*. La diferencia con la experiencia borgeana del «Acercamiento a Almotásim» es doble, no solo porque el original sí existe, sino también porque el segundo texto amplía considerablemente el primero (e incluso incorpora ciertos fragmentos de aquel). Pero lo que realmente llama la atención es el adjetivo *verdadera*, que se le impone a la versión con añadidos, al doble amplificado del texto primitivo, a la copia. Esa *verdad* que ha de ser equiparada, más bien con la preeminencia, al poseer la copia —de acuerdo con las teorías posmodernas— una clara superioridad ontológica con respecto al original. Un original, dicho sea de paso, que aquí existe, pero que desaparece en otros textos de Bellatin, prescindiendo en-

²¹ Mario Bellatin: *El Gran Vidrio. Tres autobiografías*. Barcelona: Anagrama, 2007, p. 73.

²² *Ibid.*, p. 73.

²³ *Ibid.*, p. 75.

tonces el mapa, para decirlo con Borges vía Baudrillard, del territorio²⁴. Los ejemplos de esto proliferan en las páginas bellatinescas (de hecho, es uno de los puntales de su producción: la representación sobre el vacío), pero mencionemos por ahora tan solo el motivo de la traducción a partir de textos en lenguas que el traductor desconoce como versión textual destacada de lo que Baudrillard llama la hiperrealidad.

La cuestión del doble, en efecto, está omnipresente en el texto, desde la mención a la estatuilla sin brazo al problema de la doble mezquita, pasando por el comentario del personaje del último libro del escritor en cuestión: "Dios nos libre de repetir esos acontecimientos por dos"²⁵. Este, evidentemente, es doble de aquel, y su aparición doblemente transgresiva, pues irrumpe en el relato rompiendo toda lógica racional:

Estoy convencido de que se necesitan dos mezquitas que vayan paralelas. Alguien dice que eso sería malo. No sé quién lo afirma. Quizá sólo se trata de una voz del desierto, que escucho mientras corro. Pero, haciendo memoria, sé que esa frase es dicha por uno de los personajes retratados en mi último libro. La pronuncia el marido de la mujer de alta alcurnia. Ha dicho esas palabras sin moverse un milímetro de la cama donde se encuentra acostado. El libro continúa en su lugar. Ni una página se ha movido²⁶.

El juego metaficcional se intensifica en el tercer relato de *El Gran Vidrio*, «Un personaje en apariencia moderno», que llega incluso a obligar al lector a repensar la lectura de los dos relatos que lo preceden. El narrador se metamorfosea constantemente, y pasa alternativamente de ser el escritor Mario Bellatin a ser una muchacha de talla mediana que se hace pasar por marioneta. Émulo de la paradoja de Epiménides, el discurso va y viene, dice, se desdice y se vuelve a posicionar en lo ya enunciado, cuestionando de forma muy ostentosa, la validez de los significados:

Una de las características principales de mi personalidad es mentir todo el tiempo. Creo que eso, de alguna manera, me hace más graciosa ante los demás. Sé que en las historias que suelen interpretar las marionetas siempre hay un engaño de por medio. Quizá por eso he asimilado a mi vida cotidiana aspectos de mis representaciones. [...] Es

²⁴ Jean Baudrillard: *Simulacres et simulation*, Paris: Éditions Galilée, 1981.

²⁵ Bellatin (2007), *op. cit.*, p. 116.

²⁶ *Ibid.*, p. 116.

falso, por lo tanto, que acostumbrara escaparme con una pequeña amiga a contestar los avisos colocados en los diarios sobre la venta de animales domésticos. No es verdad que cierta vez esta amiga quedara encerrada con un anciano que se dedicaba a la crianza de hámsters. No es cierto que bailara delante de la puerta cerrada, no la danza de más de cuatro horas dedicada a la madre naturaleza, sino unas simples cabriolas que fui improvisando para la ocasión²⁷.

La premisa del *escribir sólo por escribir*, tal y como está enunciada en el relato, no deja de absorber, a su manera la leyenda, del Dazibao sarduyano: "Pas de sens. Rien que de l'écriture simulée, avide. Pour travailler cette vacuité, pour rire". La imposibilidad de la comunicación está planteada en el texto como incapacidad para la articulación del discurso oral (tartamudeo, falta de conocimiento profundo del castellano, ausencia de lengua materna), que se corresponde en la escritura —en perfecto español— con el trastabilleo esquizofrénico de los enunciados:

Cada día me veo más subida de peso. Es extraño que lo perciba. Es raro que ésa sea mi nueva constitución, si en realidad no soy más que una grácil marioneta popular. Hay como dos personas en mí. Yo sé que soy una figura delicada, que busco alegrar con mis bailes a los arrendatarios, pero también sé que no soy más que una gorda que tranquilamente podría competir en gordura con el cerdo que robé hace tanto tiempo²⁸.

En una de sus derivas el texto vuelve sobre las nociones de verdad y mentira a propósito de las presuntas autobiografías recogidas en *El Gran Vidrio*, como parámetros que deben ser superados en la valoración del texto. En lo que podría constituir una suerte de arte poética, la voz narradora anuncia el lugar desde el cual se debe producir la enunciación literaria: el no lugar, sin vínculos con lo real, apátridas hasta de la lengua: "Es quizá por eso que, a pesar de la vida tan dispersa que he llevado, estoy ahora feliz. Sin pesos emocionales, de familia, de nación, de identidad. Creo que es el mejor estado para ejercer mi trabajo"²⁹. Pero ni siquiera así la escritura logra librarse del disfraz ni de las máscaras: del carácter representacional, de la construcción de personalidades múltiples y cambiantes. En ese momento la imagen, la biografía filmada se postula como una

²⁷ *Ibid.*, pp. 147-148.

²⁸ *Ibid.*, p. 154.

²⁹ *Ibid.*, p. 161.

opción más *verdadera* que la escritura; pero la ilusión de verdad resulta transitoria para un sujeto enunciador que predica desde un irracionalismo que se confunde por momentos con la locura y que no manifiesta ninguna querencia hacia el principio de no-contradicción: "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"³⁰. Aquí también, como diría Emir Rodríguez Monegal de la obra sarduyana, "no hay otra realidad que la del texto"³¹.

Junto con la frecuente recurrencia al apócrifo, a las atribuciones erróneas y al anacronismo deliberado, Borges instaura en las letras hispanas el empleo de la nota a pie de página con finalidad lúdica. Remedo del discurso científico, este tipo de nota ha tenido una amplia presencia en la literatura posmoderna y sería ingenuo pensar que los lectores crean a pies juntillas la información que los autores vierten en la marginalidad del borde de la página. Antes bien, la aparición en un texto de ficción de notas al pie pone al lector avisado en situación de alerta. Las posibilidades narrativas y digresivas que ofrece el aparte de la nota son tan amplias y variadas como el autor en cuestión lo quiera, pero ésta llama siempre la atención sobre la condición textual del relato. Bellatin, no muy asiduo a este recurso, lo utilizará en *El jardín de la señora Murakami* (2000), donde las notas a pie de página suelen poseer una función aclaradora o informativa, como si mediaran entre la cultura japonesa y el lector occidental. Sin embargo, además de una utilización jocosa de la nota (como cuando una de ellas explicita que Francis Bacon es un pintor inglés o cuando se recurre a la aposiopesis, negándose la nota a explicar aquella realidad que anota), esta le sirve para implantar la falacia de que entre el mundo narrado y la realidad externa hay unos vínculos que en la mayoría de las novelas de la primera etapa son sistemáticamente obviados. Y por la nota, presuntamente informativa, se cuela la *mentira*, envuelta en una dosis de *verdad*, nociones

³⁰ *Ibid.*, p. 165. En *La simulación* Sarduy dedica un apartado («Jeroglífico de muerte») a las muñecas de Martha Kuhn-Weber, Hans Bellmer y Pierre Molinier. Tanto las de la primera como las de los dos últimos poseen rasgos que, de forma ineludible, remiten a esta marioneta bellatinesca y a otros elementos de su obra: imitación de personajes reales y vocación por desmentir la ilusión de la integridad corporal (Kuhn-Weber), bricolaje corporal (Bellmer) y, sobre todo, los autorretratos del autor en travesti (Molinier). Cf. Sarduy (1999), *op. cit.*, pp. 1319-1322.

³¹ Emir Rodríguez Monegal: «Sarduy: las metamorfosis del texto», en: Sarduy (1999), *op. cit.*, pp. 1734-1750; la cita corresponde a la p. 1743.

que en el mundo ficcional del texto no tienen cabida, pero cuando se habla del mundo externo sí:

A partir de la nota ya no hay duda posible, me parece. Entonces lo que hago, en general, con toda esa estructura es tratar de buscar lo verosímil por esa verdad mentira, es decir de designar la verdad obvia para introducir la mentira más terrible, más extrema, haciendo que lo que quede sellado sea la mentira y no la verdad³².

Pero, más que las notas a pie de página, es la «Adenda al relato del jardín de la señora Murakami» —compuesta de 24 notas o puntos al final del texto— la que deja entrever de algún modo la autoconciencia del texto, en un relato que no se caracteriza precisamente por las intrusiones del narrador para desvelar los procedimientos del narrar. Y eso con ese estilo quirúrgico, aséptico, que encontramos también en *Efecto invernal* (1992), *Canon perpetuo* (1993) o en *Poeta ciego* (1998), con la recurrencia a la frase impersonal, que no por distante y fría deja de servir de transmisora del dislate. En unos casos se trata de enmendar o añadir informaciones al relato principal, creando la ilusión de que hay una *verdad de los hechos* a la que el discurso debe responder; en otros, se plantean las interrogantes más peregrinas acerca de los personajes y sus acciones. Sin embargo, la cantidad de informaciones absurdas o irrelevantes, aunque revestidas del halo de seriedad del discurso, hacen que esta adenda siembre la duda en un lector, que si todavía no lo estaba, termina de leer *El jardín de la señora Murakami* verdaderamente escamado. La falta de decoro —esto es, la inadecuación entre lo dicho y el tono en que se dice— vendría a provocar, con carácter, además, retrospectivo, la suspensión de la credulidad lectora.

TRAVESTISMO ESCRITURARIO, METAMORFOSIS Y SIMULACIÓN

Se hace imprescindible, en este punto, invocar la noción de travestismo literario que vertebra buena parte de la obra bellatinesca. El transformismo, como la mutancia o la metamorfosis, se aplica a los personajes —la crítica lo ha analizado con fruición a propósito de *Salón de belleza* (1994)—, pero donde ad-

³² Julia Azaretto: «Entrevista a Mario Bellatin. Es que eso es la escritura: el copista, el que escribe; el que escribe y no importa qué», Lyon, ENS, 2009, http://cle.ens-lyon.fr/74180799/0/fiche___pagelibre/ (cons. 7-VII-2011).

quiere verdadera relevancia es en el texto: es el discurso el que se traviste cuando el editorial de un periódico cambia de género y se muestra como comentario literario de una obra inexistente:

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 esenciales³³.

La historia y las motivaciones de los personajes tienen tan poca importancia que en absoluto debe partir de ahí el intento de fijar sentido alguno. Porque junto al travestismo, la metamorfosis —con la variante de la mutancia— será utilizada por Bellatin para minar uno de los principios sobre los que se basa el realismo literario: el de la construcción de personajes que remitirían al mundo exterior, cuya trayectoria debe ser lo más coherente posible y en los que el final se explica por lo que antecede, pues sus acciones se rigen por el principio de causalidad; personajes, además, que darían cuenta de la presunta unicidad del ser.

En *Jacobo el mutante* (2002) un narrador en tercera persona comenta un texto (*La frontera*) que el escritor austriaco Joseph Roth habría escrito a lo largo de años, sin llegar nunca a concluirlo ni, por consiguiente, a publicarlo. Lo relevante aquí es que algunos de los catalogados como *errores* en una narración tradicional (el carácter inmotivado o inexplicable de las acciones, la violación del principio de necesidad, que es sustituido por el azar, la aparición o desaparición de personajes, la fragmentariedad), son atribuidos por ese narrador privilegiado que habría tenido acceso al texto a circunstancias externas (y hemos de suponer que no deseadas o al menos accidentales): a la ebriedad del autor mientras escribía, a la larga duración del período de composición, al carácter preparatorio del texto, que no sería más que un borrador para otras obras, o a la pérdida de determinados fragmentos. De tal modo que esas características que poseería *La frontera* (*novela* que nosotros, obviamente, no llegamos a leer, sino en fragmentos y por la reseña que de ella se nos hace), lejos de ser contempladas como virtudes (todas remiten a la narrativa del propio Bellatin), son expuestas fríamente por el narrador y justificadas a partir de alguno de los condicionantes

³³ García Caballero (2011), *op. cit.*

mencionados. Siendo una recusación del realismo, tal y como lo llevó a la práctica el escritor Joseph Roth, el narrador no arremete contra dicha escritura, sino que propone una nueva cuyas características serían fortuitas: editores que, sin razón aparente, hurtan fragmentos y amputan el texto. No podemos menos que pensar en Sancho cuando atribuía al descuido del impresor el *error* de la aparición y desaparición del asno. Pero si en Sancho al texto resultante se lo hacía pasar por inadecuado con *lo acontecido*, aquí el referente mencionado no es la realidad, sino otro texto, un texto previo, total, coherente, irremediabilmente perdido, del cual este solo es un muñón: un texto deturpado que ya no permite leer el universo completo, ordenado y coherente.

De nuevo la simulación. Evidentemente, Roth nunca escribió la obra reseñada por el narrador. La propuesta de Bellatin es la de la simulación de desescritura: la construcción de ruinas de nueva planta que hagan pensar en una pérdida del sentido que en realidad no se perdió porque nunca estuvo. Así, su forma de proceder no es otra que la del travesti, tal y como Sarduy la define:

La mariposa convertida en hoja, el hombre convertido en mujer, pero también la anamorfosis y el *trompe-l'œil*, no copian, no se definen y justifican a partir de las proporciones verdaderas, sino que producen, utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo, se incorporan, como en un acto de deprecación, su apariencia, lo simulan³⁴.

No es difícil el tránsito desde la noción de simulacro a la de vacío, a la manera en que Sarduy la concibe en *La simulación* (1982), para preguntarnos si no será también ese uno de los principios vertebradores de la obra de Bellatin. Sarduy, recordémoslo, alude a las teogonías orientales (budismo, taoísmo), en cuyo centro se situaría "una vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible"³⁵. Pero en su acercamiento a la noción de vacío, pesan igualmente las teorías posmodernas que anuncian no solo la grieta existente entre el lenguaje y la realidad, sino que ponen en solfa la existencia de esta. Gustavo Guerrero lo señalaba en «La religión del vacío»:

En el abismo insalvable que se abre entre el yo y el mundo, en la falla mayor de lo real, desaparecen así, al mismo tiempo, la solidez del

³⁴ Sarduy (1999), *op. cit.*, p. 1271.

³⁵ *Ibid.*, p. 1271.

yo, la objetividad del mundo y la dócil transparencia del discurso que los había unido. "Las cosas ya no son y la lengua ya no dice que son", comprueba Kafka. Nuestro siglo no hace más que agudizar esta situación hasta colocar al escritor contemporáneo ante la disyuntiva del simulacro o del silencio, entre el callar o el representar. No es otro el punto de partida de la obra de Sarduy³⁶.

Trabajos recientes, como los de Sánchez Aguilar³⁷ o Zamora³⁸, abundan en esta cuestión a propósito tanto de *Jacobo el mutante* como de los recientes *Biografía ilustrada de Mishima* (2009), *Demerol, sin fecha de caducidad* (2009) o de los dos textos que integran *Disecado* (2011). Si el primero invoca, a partir de Derrida y de Kafka, la ausencia que está en el origen del texto, el segundo anuncia la disolución hacia la que se encamina el autor en sus últimos relatos, "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"³⁹.

Volviendo a *Jacobo el mutante*, el lector se pregunta, además, por la relación de lo que lee con las fotografías de páramos, de desiertos, del agua... Se pregunta, una vez más, por la significación del texto fotográfico y por el vacío generador al que remite, si es que a algo remite. El incipit del relato («La espera») se repite con mínimas variaciones en el colofón («Sabbath»), y nos anuncia o nos confirma *figuras en suspenso*. Entre el principio y el final (entre los cuales media el acto de lectura), tan solo se añade a una editora "buscando borrar las huellas del texto"⁴⁰. Entendemos que si desaparece la máscara de la escritura, se perfilará de nuevo la nada: "No se produce ninguna mutación. Tan sólo aparece la imagen de unas ovejas pastando en un roquedal"⁴¹. Nada sucede durante la suspensión; si acaso

³⁶ Gustavo Guerrero: «La religión del vacío», en: Severo Sarduy: *Obra completa, op. cit.*, pp. 1689-1703; la cita corresponde a las pp. 1691-1692.

³⁷ Diego Sánchez Aguilar [seudónimo H. S. Lücke]: «Mario Bellatin y Joseph Roth: una docena de huevos cocidos», *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, «Mario Bellatin: el experimento infinito» (2011), <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/bedie.html> (cons. 17-VI-2011).

³⁸ Federico Zamora: «El lecho literario de Mario Bellatin. Disección del vacío», *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, «Mario Bellatin: el experimento infinito» (2011), <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/befed.html> (cons. 17-VI-2011).

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Bellatin (2005a), *op. cit.*, p. 305.

⁴¹ *Ibid.*, p. 305.

que el lector suspende la creencia en la escritura (si aún duraba) mientras intuye el vacío en el juego de espejos:

En este punto de la novela, aparece una frase que puede ser interesante para comprender la idea que tuvo el autor al emprender semejante ejercicio de escritura. Afirma que cuando Jacobo Pliniak supo que iba a interpretar de nueva cuenta los libros sagrados para los niños de la comunidad dijo, para sus adentros, que las letras y los nombres no son sólo medios convencionales de comunicación sino que, en realidad, son los recursos que usa la fe para su propio aniquilamiento⁴².

Si la Cábala permitía esclarecer el mundo a partir de la letra, comprenderlo, interpretarlo y atribuirle sentido, esta palabra simuladora, vacua por cuanto no tiene un modelo al que imitar, ni esconde nada tras su mera apariencia, es un artefacto aniquilador que ni tranquiliza ni ordena y ni tan siquiera permite la comunicación. Podríamos preguntarnos si una palabra que proviene del vacío y conduce a él, que impide la comunicación, porque no tiene nada que decir, acaso no sea una palabra enferma, una palabra que, habiendo sufrido una mutación desde su plenitud originaria, amenaza ahora con extenderse como una *plaga*. Una posible respuesta la encontramos en *Flores*, gracias a ese carácter dilógico del decir en Bellatin donde lo que se predica del cuerpo es aplicable igualmente al texto: "Las mutaciones genéticas propias de cada raza se manifiestan en algunos momentos con más fuerza que en otros [...] y al final de ese proceso suele reconocerse que lo anormal está llamado a convertirse en lo esperado"⁴³. *Palabras cojas*, de nuevo, para *realidades cojas*.

Lo llamativo es que en uno y otro caso, la atracción por el vacío se concreta en una voluntad de fusión con o de desaparición tras la hojarasca de la escritura:

Severo, pour qui la «réalité» manquait tout à fait de substance —ou de... réalité—, cherchait à en défaire le voile, à par l'écriture en délivrer, et à s'y délivrer de lui-même: ce qui ponctue ses premiers textes d'un

⁴² *Ibid.*, p. 285.

⁴³ *Ibid.*, p. 419. Es de destacar, en cualquier caso, la expansión de los recursos bellatinescos a la crítica de su obra, al punto de que el lector ya no solo sospecha del propio Bellatin, sino también de la literatura en segundo grado que la suya genera.

"être un autre" et les derniers d'un: "ne plus être", en quoi il cherchait, comme sujet, plutôt à disparaître⁴⁴.

Como Severo, Bellatin juega a imaginarse disuelto en la escritura en su más pura materialidad, concibiendo páginas que, como el pasaporte, lleven una marca de agua con la fotografía del autor, o en las que el lector se tope con su imagen diminuta al final de la línea, de tal manera, que, leyendo el texto, se lo lea necesariamente a él: "la idea es colocar las fotos de tal modo que no tengan separación de diseño con el texto. Entonces tienes que leer y leerme la cara también, no ilustra sino que estaban en el renglón, casi como signos de puntuación"⁴⁵. Reverso del tatuaje y de la escritura corporal, la experiencia bellatinesca propone estampar una representación del autor en la página, algo que vaya más allá del tradicional yo autorial, para disolverse físicamente en el texto y desaparecer desleído:

Entonces cuando ya llegué al punto de darme cuenta de que mientras más hacía era más autor, escribí un libro que se llamaba *Yo soy el autor de este libro*. Mi foto salió en todas las páginas. Algunos dirían que es una especie de trabajo egocéntrico desenfrenado y yo decía: "Bueno, a ver si así, ya, desaparezco". Si es que siendo traductor, siendo biógrafo, siendo historiador, no logro desaparecer, a ver si así desaparezco⁴⁶.

PERFORMANCE, ESPECTÁCULO Y TEATRALIDAD

Ricardo Laddaga señalaba la existencia de una serie de escritores latinoamericanos en cuya obra —más cercana al arte contemporáneo que a la tradición literaria creadora de historias, a la construcción densa del lenguaje— se escenifican objetos y procesos, auténticos *espectáculos de realidad*, de los cuales "será difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales"⁴⁷. La relación que Bellatin establece con Joseph Beuys (*Lecciones para una liebre muerta*, 2005) o con Marcel Duchamp (*El Gran Vidrio*), la tendencia a la performance y al *happening*, o la pretensión de generar escenas de presente en *La escuela del dolor*

⁴⁴ François Wahl: «Severo de la rue Jacob», en: Severo Sarduy: *Obra completa*, *op. cit.*, pp. 1445-1547; la cita corresponde a la p. 1452.

⁴⁵ Azaretto (2009), *op. cit.*

⁴⁶ *Ibid.* Cf. Mayra Luna: «Mario Bellatin: el beneficio de la nada», *TextoS*, 16-17 (2003), pp. 245-252. Versión aumentada en: *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, «Mario Bellatin: el experimento infinito» (2011), <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/bemay.html> (cons. 17-VI-2011).

⁴⁷ Ricardo Laddaga: *Espectáculos de realidad*, *op. cit.*, p. 14.

humano de Sechuán (2001) nos hablan de esa voluntad por crear construcciones que pugnan por entronizar la instantaneidad del presente y por desproveer a la obra artística de aureolas, por desacralizarla. El problema —como dirá Alan Pauls— es que Bellatin trasciende el instante y, mediante su fijación, llega a la representación, por definición duradera⁴⁸. Añadamos que el carácter efímero del *happening* casa mal con el formato libro, que a lo más que podrá aspirar, será al remedo, a la evocación, a la representación del proceso, que irremediablemente termina plasmado como objeto. Esa vocación de teatralidad de la obra de Bellatin, de escenificación del tiempo presente, también entronca, claro, con la de Sarduy⁴⁹.

De Bellatin se repite con frecuencia que, más que escritor, es artista, apelando a la aniquilación de los límites entre las artes que propone en sus obras. Una de las maneras de hacerlo, de procurar que la distancia entre la escritura y otras artes plásticas se reduzca, es la de atentar contra la linealidad del discurso, procurando desproveer a la palabra de su carácter sucesivo; fijándola en una suspensión que, más que su lectura, permita su contemplación⁵⁰. Se trata, por supuesto, de una aspiración, a cuya consecución contribuyen tanto la fragmentariedad como la brevedad, la ausencia de narratividad, o la disposición de los textos en la página. El relato en *Underwood portátil. Modelo 1915* (2005) de la suspensión en pleno salto de un pastor belga malinois, que habría quedado inmóvil durante media hora en un altar, o la mención a la fotografía de un derviche girador, del cual "lo único que se podía apreciar era la estela fugaz de un movimiento sin fin"⁵¹, pueden ser consideradas imágenes o metáforas que dan cuenta de esa preocupación por lo instantáneo.

Están, además, sus actuaciones públicas, que se convierten en performances en sí mismas, a las que hay que unir otras como el Congreso de escritores organizado en París con los dobles de varios escritores mexicanos. El mismo Bellatin va a invocar a propósito de esta experiencia al dramaturgo polaco Tadeusz Kantor⁵², del que le interesa la posibilidad de alterar la

⁴⁸ Alan Pauls: «El problema Bellatin», *El Interpretador. Literatura, Arte y Pensamiento*, 20 (2005), <http://www.elinterpretador.net/20AlanPauls-ElProblemaBellatin.html> (cons. 7-VII-2011).

⁴⁹ Cf. Andrés Sánchez Robayna: *La victoria de la representación: lectura de Severo Sarduy*. Valencia: Episteme, 1995.

⁵⁰ Recordemos la declaración que precede a *Flores*: "La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara", Mario Bellatin: *Obra reunida, op. cit.*, p. 377.

⁵¹ *Ibid.*, p. 515.

⁵² Azaretto (2009), *op. cit.*

inmovilidad de la representación y, por extensión, del texto, de concederle el beneficio del cambio y la improvisación. ¿Pero cómo se traduce en los textos, si es que se traduce, esa propensión performática? Recordemos que en su primera novela, *Gestos* (1963), Severo Sarduy puso en práctica lo que él llamó *action writing*, que sería el equivalente verbal del *action painting* de los expresionistas abstractos norteamericanos. Y como bien vio Andrés Sánchez Robayna, toda la serie de sus *Poemas bizantinos* está atravesada por esa noción del *action writing*: "un cierto tipo de improvisación sintáctica, de frase *escuchada*, más que construida, y que tiene mucho que ver con el fraseo y las improvisaciones del jazz, una música que, como se sabe, constituía también un referente estético esencial para Kline"⁵³.

Por supuesto, no se trata de referir mediante la palabra la situación performática, sino de intentar emular su funcionamiento en el texto. En *Lecciones para una liebre muerta* Bellatin recurre a la técnica del *sampling* para insertar fragmentos de obras precedentes, convirtiéndose este autoplagio lúdico en el motor de la producción⁵⁴. Del mismo modo, *Los fantasmas del masajista* (2009) se construye —en diálogo con la canción «Construcción» de Chico Buarque— a partir de repeticiones con variantes del mismo texto, que, finalmente, implican un cambio de sentido. Además de atentar voluntariamente contra la linealidad discursiva, la ostentación del bucle textual llama la atención sobre el carácter de artefacto del texto, pues como recuerda la Socorro de *De donde son los cantantes*, toda repetición es retórica. La pretendida espontaneidad e improvisación del *happening* solo pueden ser traídas a la escritura mediante su simulación.

CONCLUSIONES

A pesar de las diferencias evidentes entre las propuestas estéticas de Severo Sarduy y Mario Bellatin, hemos intentado poner de relieve toda una serie de puntos coincidentes en sus obras, que afectan sobre todo a su condición *escrituraria*, a la

⁵³ Andrés Sánchez Robayna: «Figuraciones del Oriente en la poesía de Severo Sarduy», en: Gustavo Guerrero (coord.): *El Oriente de Severo Sarduy*. Madrid: Instituto Cervantes, 2008, pp. 49-57; la cita corresponde a la p. 52.

⁵⁴ La autocita, tan frecuente en Sarduy, contribuye a la aniquilación de la creencia en la existencia de un referente externo, por cuanto se insinúa que la única realidad es la textual. La vinculación de la repetición con el ritual (cf. Severo Sarduy: *Escrito sobre un cuerpo*, en: Sarduy (1999), *op. cit.*, pp. 1119-1194) pone también sobre la mesa las nociones de pose y fingimiento, totalmente alejadas de la naturalidad de lo real y su presunta exclusividad. Bellatin invoca esa noción de ritual al comienzo de *La escuela del dolor humano de Sechuán*.

vinculación entre la escritura, la obra y el cuerpo, así como a las relaciones entre la literatura y otras artes, aspectos concomitantes que hacen de este un legítimo heredero de aquel. La exuberancia de la prosa del cubano, rebotante de humor y de sensualidad, bien inserta en la tradición neobarroca cubana, pese a la distancia espacial y a su vinculación con el estructuralismo francés, dista del estilo seco y voluntariamente impersonal —*quirúrgico* lo ha llamado la crítica—, desprovisto de marcas nacionales o locales de Bellatin. Y si bien la prácticas escriturales de ambos traducen una cierta inclinación hacia las artes plásticas y la performance, es indudable que Sarduy mantiene todavía un vínculo estrecho con la unidad de la experiencia estética que surge con la vanguardia, mientras que en el tiempo posmoderno y multimedia de Bellatin la escritura ya no es central para concebir la noción de cultura. Sin embargo, no podemos negar que existe una continuidad en otros aspectos que hace deseable la lectura cruzada de uno y otro escritor.

Hablamos de ausencia de *marcas nacionales* en la obra bellatinésca, pero eso no quiere decir que Bellatin surja de la nada o no encaje en una tradición literaria concreta; con las particularidades de quien escribe en el siglo XXI, algunos de sus textos poseen algo de ese solipsismo de lo que en los sesenta y setenta se llamó *novela de la escritura*, y que tuvo abundantes seguidores en México⁵⁵. Con esa corriente escrituraria, a la que también Sarduy perteneciera, coincide en la total falta de interés por la creación de mundos posibles, en el descreimiento del mimetismo (y en la mofa del mismo) y en la ausencia de elementos que pretendan remitir al mundo extraliterario: más que *escribir sobre algo* se tratará la mayoría de las veces en Bellatin de *escribir algo*⁵⁶. O de *escribir sin escribir*, como el mismo Bellatin postula con la metáfora (y la broma) de la transcripción del listín telefónico como ejercicio de depuración para su Underwood, o la de la copia de los textos de sus autores favoritos, para que la máquina encontrara el tono adecuado, en una versión claramente posmoderna de lo que otrora fue la imitación de los clásicos o el liberarse el escritor de la *mano de yeso*.

Uno y otro construyen discursos pretendidamente autobiográficos (véanse los «Autorretratos» de Sarduy recogidos en la *Obra completa*)⁵⁷ y coquetean con lo autoficcional (pensemos en

⁵⁵ Cf. el capítulo «La escritura elizondiana: hacia el garabato», en: Quesada Gómez (2009), *op. cit.*, pp. 135-184.

⁵⁶ Sarduy (1999), *op. cit.*, p. 1129.

⁵⁷ Cf. Manuel Alberca Serrano: «El espacio autobiográfico en la obra neobarroca de Severo Sarduy», en: Salvador Montesa Peydró (coord.): *A zaga de tu huella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, vol. 2. S. l.: Asociación para el

Cocuyo o en *Pájaros de la playa*), haciendo, además, del cuerpo (de sus cuerpos) uno de los motores de la escritura: "Solo cuenta en la historia individual lo que ha quedado cifrado en el cuerpo y que por ello mismo sigue hablando, narrando, simulando el evento que lo inscribió"⁵⁸. Y, sobre todo, juegan con la imagen pública del escritor, que es constantemente construida y deconstruida, ampliando y ensanchando así el campo ficcional. Es llamativo igualmente que tanto Sarduy como Bellatin entablen una peculiar relación con la religión (llámese santería, budismo, catolicismo o sufismo), que les aporta un espacio teatral y ritualizado en el que seguir exhibiendo la falta de sentido del mundo contemporáneo.

Ambos confluyen, pues, en la conciencia de la gratuidad del acontecer en la narración, en el delirio como norma en sus universos imposibles, en la identidad muchas veces mutante de los personajes, sometidos en otras a un determinismo ortopédico que recuerda constantemente su carácter artificioso y anómalo. Pero es sobre todo en el acercamiento a la vacuidad y en el afán por cubrirla de máscaras y de letras, de copias que surgen de la nada, para recordarnos que no hay centro, ni origen, donde el pulso de ambos late al unísono. Y ahí es cuando la escritura hace de hipérbola (o de hipérbole) para permitir, en un espacio de exceso, de espectacularidad de máscaras y de disfraces —de Lady S.S. a la muñeca de fantasía, pasando en un escritor sin prótesis en medio de un espectáculo de danza moderna—, la tan anunciada desaparición del escritor detrás de una gran telón de humo.

*Todo está vacío. Se mantienen únicamente los viejos
camellos. Son, como sabemos, animales viejos.
Tristes. Aburridos quizá.*

Mario Bellatin: *Lecciones para una liebre muerta*

BIBLIOGRAFÍA

Alberca Serrano, Manuel: «El espacio autobiográfico en la obra neobarroca de Severo Sarduy», en: Montesa Peydró, Salvador

Estudio, Difusión e Investigación de la Lengua y Literatura Españolas, 2005, pp. 447-458.

⁵⁸ Severo Sarduy: *El Cristo de la rue Jacob*, en: Sarduy (1999), *op. cit.*, pp. 51-104; la cita corresponde a la p. 51.

- (coord.): *A zaga de tu huella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, vol. 2. S. l.: Asociación para el Estudio, Difusión e Investigación de la Lengua y Literatura Españolas, 2005, pp. 447-458.
- Ayala-Dip, J. Ernesto: «El orden del sinsentido», *Babelia (El País)*, 6-V-2006, http://www.elpais.com/articulo/narrativa/orden/sinsentido/elpbabnar/20060506elpbabnar_4/Tes (cons. 17-VI-2011).
- Azaretto, Julia: «Entrevista a Mario Bellatin. Es que eso es la escritura: el copista, el que escribe; el que escribe y no importa qué», Lyon: ENS, 2009, http://cle.ens-lyon.fr/74180799/0/fiche__pagelibre/ (cons. 07-VII-2011).
- Barthes, Roland: *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- Baudrillard, Jean: *Simulacres et simulation*. Paris: Éditions Galilée, 1981.
- Bellatin, Mario: *Poeta ciego*. México: Tusquets, 1998.
- *Obra reunida*. México: Alfaguara, 2005.
- *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- *La jornada de la mona y el paciente*. Oaxaca: Almadía, 2006.
- *El Gran Vidrio. Tres autobiografías*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- *Biografía ilustrada de Mishima*. Lima: Matalamanga, 2009.
- *Demerol, sin fecha de caducidad*. México: Editorial RM, 2009.
- *Disecado*. México: Sexto Piso, 2011.
- El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, «Mario Bellatin: el experimento infinito» (2011), <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/beindi.html> (cons. 17-VI-2011).
- García Caballero, Herminio: «Mario Bellatin: la literatura travesti», *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, «Mario Bellatin: el experimento infinito» (2011), <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/behermi.html> (cons. 17-VI-2011).
- Grabe, Nina/Lang, Sabine/Meyer-Minnemann, Klaus (eds.): *La narración paradójica. «Normas narrativas» y el principio de la «transgresión»*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Guerrero, Gustavo: «La religión del vacío», en: Sarduy, Severo: *Obra completa*, 2 vols., ed. crítica a cargo de Gustavo Guerrero y François Wahl (coord.). Madrid: ALLCA XX, 1999, pp. 1689-1703.
- Guerrero, Javier: «El experimento "Mario Bellatin". Cuerpo enfermo y anomalía en el tránsito material del sexo», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 17, 33 (2009), pp. 63-96.
- Laddaga, Reinaldo: *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.
- Lock, Norman: «Degeneration in the Fiction of Mario Bellatin»,

- http://www.sleepingfish.net/5cense/Mario_Bellatin_Chinese_Checkers.htm (cons. 17-VI-2011).
- Luna, Mayra: «Mario Bellatin: el beneficio de la nada», *TextoS*, 16-17 (2003), pp. 245-252. Versión aumentada en: *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, «Mario Bellatin: el experimento infinito» (2011), <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/bemay.html> (cons. 17-VI-2011).
- Martín Navarro, Álvaro: «La noción de precursores en los discursos narrativos a partir de las obras "Japonesas" de Mario Bellatin», *Revista Iberoamericana*, 21, 2 (2010), pp. 131-157.
- Martínez Caballero, Óscar: «La vertiente barroca de la literatura de Mario Bellatin», *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, «Mario Bellatin: el experimento infinito» (2011), <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/beoscar.html> (cons. 17-VI-2011).
- Mateo del Pino, Ángeles: «Travistiendo la verdad en busca de la mentira. La escritura de Mario Bellatin», en: Gutiérrez, José Ismael (ed.): *Identidad y simulación. Ficciones, performances, estrategias culturales*. Valencia: Aduana Vieja, 2009, pp. 119-162.
- Palaversich, Diana: «Apuntes para una lectura de Mario Bellatin», *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, 32, 1 (2003), pp. 25-38.
- «Prólogo», en: Bellatin, Mario: *Obra reunida*. México: Alfaguara, 2005, pp. 9-23.
- Pauls, Alan: «El problema Bellatin», *El Interpretador. Literatura, Arte y Pensamiento*, 20 (2005), <http://www.elinterpretador.net/20AlanPauls-ElProblemaBellatin.html> (cons. 7-VII-2011).
- Quesada Gómez, Catalina: *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX. Las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia*. Madrid: Arco/Libros, 2009.
- Rodríguez Monegal, Emir: «Sarduy: las metamorfosis del texto», en: Sarduy, Severo: *Obra completa*, 2 vols., ed. crítica a cargo de Gustavo Guerrero y François Wahl (coord.). Madrid: ALLCA XX, 1999, pp. 1734-1750.
- Sánchez Aguilar, Diego [seudónimo H. S. Lücke]: «Mario Bellatin y Joseph Roth: una docena de huevos cocidos», *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, «Mario Bellatin: el experimento infinito» (2011), <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/bedie.html> (cons. 17-VI-2011).
- Sánchez Robayna, Andrés: *La victoria de la representación: lectura de Severo Sarduy*. Valencia: Episteme, 1995.

- «Figuraciones del Oriente en la poesía de Severo Sarduy», en: Guerrero, Gustavo (coord.): *El Oriente de Severo Sarduy*. Madrid: Instituto Cervantes, 2008, pp. 49-57.
- Sarduy, Severo: *Obra completa*, 2 vols., ed. crítica a cargo de Gustavo Guerrero y François Wahl (coord.). Madrid: ALLCA XX, 1999.
- Vergara, Pablo: «El vacío como gesto: representación y crisis del sentido en la obra de Mario Bellatin», *Revista Laboratorio*, 2 (2010), <http://www.revistalaboratorio.cl/2010/05/el-vacio-como-gesto-representacion-y-crisis-del-sentido-en-la-obra-de-mario-bellatin/> (cons. 07-VII-2011).
- Wahl, François: «Severo de la rue Jacob», en: Sarduy, Severo: *Obra completa, op. cit.*, pp. 1445-1547.
- Zamora, Federico: «El lecho literario de Mario Bellatin. Disección del vacío», *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, «Mario Bellatin: el experimento infinito» (2011), <http://www.elcoloquio.delosperros.net/numerobellatin/befed.html> (cons. 17-VI-2011).