Francisco José López Alfonso

Nº 37

MARIO BELLATIN, EL CUADERNILLO DE LAS COSAS DIFÍCILES DE EXPLICAR

Prólogo de
Wilfrido H. Corral

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar

Francisco José López Alfonso

Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar

Prólogo de Wilfrido H. Corral

Cuadernos de *América sin nombre*

Cuadernos de *América sin nombre*
dirigidos por José Carlos Rovira
Nº 37

Comité Científico:

Carmen Alemany Bay
Miguel Ángel Auladell Pérez
Beatriz Aracil Varón
Eduardo Becerra Grande
Helena Establier Pérez
Teodosio Fernández Rodríguez
José María Ferri Coll
Virginia Gil Amate
Aurelio González Pérez
Rosa Mª Grillo
Ramón Lloréns García
Francisco José López Alfonso
Remedios Mataix Azuar
María Águeda Méndez
Pedro Mendiola Oñate
Nelson Osorio Tejeda
Ángel Luis Prieto de Paula
José Rovira Collado
Enrique Rubio Cremades
Mónica Ruiz Bañuls
Víctor Manuel Sanchis Amat
Francisco Tovar Blanco
Eva Mª Valero Juan
Abel Villaverde Pérez

Webmaster:

Alexandra García Milán

El trabajo está integrado en las actividades de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano» y en el proyecto «La formación de la tradición literaria hispanoamericana: la recuperación del mundo prehispánico y virreinal y las configuraciones contemporáneas» (FFI2014-58014-P).

Los cuadernos de *América sin nombre* están asociados al Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.

Ilustración de cubierta: Compobell, S.L. Idea original Paula López Huerta

© Francisco José López Alfonso
© Publicaciones de la Universidad de Alicante

I.S.B.N.: 978-84-9717-406-0
Depósito Legal: A 808-2015

Fotocomposición e impresión: Compobell, S.L. Murcia

Índice

Prólogo
Cómo escribir sucintamente sobre un nuevo escritor «raro» por Wilfrido H. Corral 9

1. Introducción. Las primeras novelas 15

2. *El jardín de la señora Murakami* 65

3. *Lecciones para una liebre muerta* 77

4. *Gallinas de madera*. 105

Prólogo
Cómo escribir sucintamente sobre un nuevo escritor «raro»

«Mario Bellatin y su obra» es un sintagma imposible de dividir en sus partes, y no solo porque ellas se sienten obligadas a deambular las orillas grises y apagadas de la vida, a la vez que invierten sus sentimientos en palabras y cosas retenidas. Por otro lado, Bellatin o «Mario Bellatin» es prolífico, tiene muchísimas ideas que no siempre convierte en una historia clara o directa; y tal vez por esa práctica constante es un escritor de culto pero raramente estudiado, en todo sentido. A veces aumentando la confusión, nunca deja de explicar su narrativa en su no ficción. No obstante, hoy por hoy se ha convertido en el polémico abanderado de los nuevos «raros», aún más que su enigmático par César Aira. En este fascinante y novedoso estudio Francisco J. López Alfonso valientemente asume y resuelve con creces el desafío de ordenar sucintamente los inicios del mundo de Bellatin, conectándolos a su actualidad. Un resultado mayor de su procedimiento es comprobar que no hay nada más útil, aun para lectores especializados, que examinar con lucidez

una obra compleja, explicando claramente sus coordenadas principales, proeza complicada por el hecho de que su autor sigue produciendo.

López Alfonso, que ya tenía a su haber otros textos sobre Bellatin, se ve obligado a negociar cómo no presentar sino explicar a un escritor que tiene un suficiente peso de opinión contra su «dificultad» como para resistirse a un examen. Por eso, frecuentemente estas páginas parecen una crónica de una civilización desconocida cuyas confusiones su «autor» internaliza, y López Alfonso determina convincentemente que el misterio es más una construcción de Bellatin, no necesariamente de la cultura predominantemente literaria y pictórica que le rodea; o mejor dicho, con la que quiere rodearse. Ese autor, como comprueba bien su crítico más dedicado, les da a los lectores la sensación de que se está arriesgando sin tapujos a involucrarse en historias sociales y artísticas que no son convencionales. Al mismo tiempo, es notable y admirable el esfuerzo de Bellatin por abandonar cualquier modo tradicional de narrar, giro que ha ocasionado que sus críticos empleen modos seudocientíficos de justificar prejuicios metodológicos, en parte porque no toman los comentarios y salidas del autor con un grano de sal.

En *Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*, título preciso, López Alfonso sospecha, con razón, que Bellatin no puede o quiere abandonar el olvidado arte de narrar, pero lo quiere hacer olvidándose de las artes archiconocidas, acercándose peligrosamente a un narcisismo poco producente y bien reconocido en las autoficciones y metaliteratura de varios de su generación, por no decir nada de la de sus antecesores. Entonces su crítico se pregunta implícitamente si esa actitud en verdad distancia a Bellatin de su cohorte, y la respuesta es que no tanto como él, Bellatin, quisiera. Como se deducirá, el desafío para López Alfonso se

va ampliando, porque si el autor de ficciones puede trabajar desde compulsiones internas, usando su medio para explorar la profundidad de su psiquis, su crítico no se puede dar ese lujo. López Alfonso no quiere ser radicalmente experimental o improvisar casi de manera fetichista como su autor. Más bien— y con esto cumple con el requisito crítico primordial de ser árbitro del valor artístico con la mayor objetividad posible— pacientemente revela conexiones, detecta fuentes e influencias, hace salvedades, descubre secretos de composición o estructura narrativa, y sobre todo se expresa clara y abiertamente.

La pesquisa que López Alfonso lleva a cabo en *Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar* tiene como meollo la estrecha conexión entre dos dialécticas: la de voz y lenguaje, y la de amo-esclavo. Como se desprende de ambas reflexiones, el crítico tendrá que entrelazar al nivel discursivo que las afirmaciones (productos de aserciones) no son lo mismo que las proposiciones (objetos de creencias). En casos como el de Bellatin, aunque parezca que sus hablantes son perfectamente sinceros, es claro que lo que están pensando no es lo mismo que dicen, gama que se complica cuando un tal «Mario Bellatin» narra en primera persona. No obstante, López Alfonso, muy consciente de la inmensa cantidad de textos de Bellatin, algunos de los cuales cambia y combina con otros, como en la claramente provisional *Obra reunida*, tiene que escoger los que permiten detectar patrones más o menos permanente. Así, comienza con *El jardín de la señora Murakami*, de Mario Bellatin».

De ese análisis inicial, valga esta cita como muestra de lo que intenta el crítico: «En cualquier caso, Bellatin no se engaña obstinándose en hacer de sus personajes una contextura sólida y perseverante. Como nosotros, fluctúan

entre diversos criterios, no queriendo nada de modo libre, constante y absoluto. De modo que el señor Murakami es también profundamente tradicional, porque nadie escapa al lenguaje de la sociedad en la que vive. Su terrible venganza nace del dolor y la vergüenza de no haber podido cumplir la palabra dada a su padre de convertir la colección Murakami en la más importante del país». Como se nota en el resto del capítulo, y aunque lo retome en la última parte de su monografía, López Alfonso no supedita el giro orientalista de Bellatin, porque es más una obsesión que un eje conceptual, giro que a la vez lo diferencia de los modernistas y, vaya sorpresa, de Aira, con quien comparte la fijación en la enseñanza, flores, liebres y Duchamp, no necesariamente en ese orden.

Si no en cada página, López Alfonso deja constancia en las suyas de que autores como Bellatin abundan en obras pequeñas/menores que contienen la semilla de ideas enormes, lo cual no siempre ocurre con los autores de las nuevas generaciones. Esa percepción es patente en la siguiente parte de *Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*, dedicada a *Lecciones para una liebre muerta*. En esta el andamiaje teórico sale a lucir, y salen al proscenio Jameson, Kermode y en particular Agamben y la sensatez interpretativa de Blumenberg, obviamente reflejada en el crítico que los cita. López Alfonso estudia en esta parte la imposición del dolor como un mundo central de expresión. Ni el crítico ni su autor discuten la para mí innegable huella de Salvador Elizondo al respecto, pero me parece que, correctamente, López Alfonso asume que el dolor, la violencia y el duelo son temas que la crítica latinoamericanista ha agotado, precisamente por tender a alejarse del texto analizado.

Como bien dice López Alfonso al relacionar *Lecciones para una liebre muerta* a otros textos, «En un libro en el que el sujeto se pregunta por su identidad no puede extrañar que

recurra a la genealogía como explicación. Pero el padre del narrador es, básicamente, la figura ausente. En la novela, sin embargo, los vacíos importan tanto como las presencias y los reflejos tienen el mismo peso que las cosas. Como en otros textos de Bellatin, se trata de ese silencio elocuente, significativo, del que hablaba Mallarmé», percepción que es un gatillo para discutir la metaliteratura de su autor en el resto de esta parte. No menos reveladoras son las subsecuentes comparaciones «performativas» con el arte de Joseph Beuys respecto a la zozobra contemporánea. Lo que está argumentando López Alfonso es que los artistas vanguardistas verdaderos rehúsan posarse en un estilo fijo, aunque no siempre lo logran, porque fuera de sus manos, vaya sorpresa, la obra ya no es de ellos.

La última parte de *Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar* se concentra en *Gallinas de madera*, una de las obras más recientes del prosista mexicano. Agamben vuelve a la palestra como soporte teórico para descifrar las elaboraciones oníricas de Bellatin, y la descripción no puede ser más exacta. Un par de párrafos de esta parte resumen los entretelones discursivos que López Alfonso va ordenando y descifrando:

> El dolor de esos perros debió de ser tan terrible como el de la editora, que murió envenenado, y como el del mismo Hrabal en su caída: «(…) Que no murió en el acto sino que tardó unos cuantos minutos en dejar de respirar. Que sufrió de una manera semejante al perro de mi editora luego de ser atacado por el sapo venenoso».
> También Bellatin, como su editora, es dueño de perros y, como el esclavo, se ve obligado a pasearlos. Seguirá un tratamiento de electroshocks como las aves y también se verá abandonado por su esclavo. Y aunque no haya enviado fotos falsas, tiene la convicción de que será rechazado por sus editores «cuando descubran que soy un impostor».

He ahí la estrecha correspondencia que mencionaba al principio, y si Bellatin no quiere olvidar el arte de narrar López Alfonso no quiere arrinconar el arte de analizar el texto, aun cuando analiza «autoficción», como en esta parte. Así puede decir: «'Mi cuarto libro (…) era un fragmento de mi autobiografía. Yo viví en la casa que aparece en el libro. Yo soy un personaje. Mirándola bien, el conjunto de mi obra es autobiográfica» (122), dice Bellatin-Bernard. En «Un personaje en apariencia moderno», la tercera de las autobiografías ficticias que integran *El Gran Vidrio*, el narrador llamado Mario Bellatin habla de un proyecto: «Una autobiografía cuyo eje sería cada uno de los libros que he publicado'».

Diseccionando, vale decirlo, obras como *Condición de las flores*, *Perros héroes…* y varias otras, lo que López Alfonso está analizando es lo que Butor (citado por el crítico) llamó un «proceso reflexivo». Lo fascinante es que su análisis tiene que ser dialéctico, y debidamente considera «Lo raro es ser un escritor raro», una de las varias poéticas de Bellatin. Casi al fin López Alfonso asevera: «La simple mención de Underwood obliga a recordar el texto titulado *Underwood portátil. Modelo 1915*, pero posiblemente resulte más significativo el diálogo de *Gallinas de madera* con otros textos. Al contar que paga a una analista con los textos de *Las mujeres de sal* en lugar de con dinero remata la comprensión de *Condición de las flores*, narrando, aunque sea apócrifamente, su prehistoria». En última instancia López Alfonso nos dice todo sobre Bellatin, mostrándonos que lo que permite a autores como éste reinventar la escritura con cierta facilidad es que no necesariamente les importa el resultado de algo y su recepción, porque les importan más las posibilidades formales y conceptuales que abren. No se le puede pedir más a un crítico.

Wilfrido H. Corral

1. Introducción. Las primeras novelas

En una anotación de 1913, Paul Valéry escribía en sus *Cuadernos*:

> Para mí una obra no es un ser completo y autosuficiente, —es una piel de animal, una tela de araña, un cascarón o concha abandonada, un capullo. Es el animal y la labor del animal lo que me interroga. ¿*Quién* ha hecho esto? —No *qué Hombre*, *qué nombre*— sino qué sistema, ni hombre ni nombre, mediante qué modificaciones de sí mismo, en medio de qué medio se ha separado de lo que ha sido durante un tiempo[1].

Es la inquietud y la curiosidad que experimenta un lector cualquiera frente a los textos de Mario Bellatin. El mismo Bellatin parece experimentar como lector un pasmo similar ante su obra. Es lo que sugiere la pregunta que se hace

1 Valéry, Paul. *Cuadernos (1894-1945).* Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2007, pp. 359-360.

Mishima/Bellatin al ver el montaje teatral de su libro *Salón de belleza*: «¿Qué clase de espanto ha sido capaz de generar un escritura semejante?»[2].

Esa perturbación se experimenta ante cualquiera de sus obras, que son, como dice el apunte de Valéry, el resto de alguien, a la vez que el anuncio, la promesa de ese alguien renovado. Cada texto es como la camisa que muda el autor, pero también el hilo que teje de una misma y única obra, un gran libro en constante proceso. Los lectores no ignoran esta última circunstancia que Bellatin se ha preocupado de recordar en entrevistas y en «Condición de las flores», esa suerte de poética que sirve de introducción al libro del mismo título: «Cada uno de los libros es un aspecto de un libro que vengo redactando desde que era un niño basado en la forma de aquellos catecismos»[3], «(…) una serie de obras dispersas que, curiosamente, a pesar de la aparente desarticulación forman un todo» (17).

Con anterioridad a la publicación de *Condición de las flores*, Alan Pauls ya había llamado la atención sobre ello en un artículo reveladoramente titulado «El problema Bellatin»:

> 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 implacablemente 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. (…) Es como si la Obra ya hubiera sido concebida, una obra inmensa, oceánica, sin forma ni límites, y ahora, para escribirla, Bella-

2 Bellatin, Mario. *Biografía ilustrada de Mishima*, en *La clase muerta*. México D.F.: Alfaguara, pp. 9-91, p. 46.

3 Bellatin, Mario. *Condición de las flores*. Buenos aires: Entropía, p. 13.

> tin 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[4].

Inserta en la Obra y releída a su luz, *Las mujeres de sal*, su primera concreción, manifiesta gran importancia. Esta novela, publicada en 1986, no es simplemente la primera; es también su principio en cuanto contiene muchas de las ideas y obsesiones que rigen el desarrollo de la producción de Bellatin. Es una especie de almacén o semillero cuya presencia es fácil rastrear en muchas de las siguientes novelas.

Conmociona el profundo sentimiento de culpa que atraviesa el libro: «Yo había representado su única salida. Al rechazarlo se le habían cerrado los caminos que hubieran podido hacer de su última obra algo productivo»[5], dicen las primeras líneas. «Ahora que lo veo, recién sé que yo había representado su única salida» (105), se lee en la última.

Así se expresa Ricardo, el dueño de una galería de arte, cuyas puertas cierra a Andrés Montiel. El galerista teme que el proyecto artístico de Montiel, con su pureza y ambición, lo desestabilice vitalmente y admite que estuvo en su mano haber impedido la pérdida de Montiel. La conciencia abrumada del narrador intenta, entonces, comprender el mal desde la libertad, pues se sabe y se siente responsable de lo acaecido. Él, y nadie más, es el autor del mal.

El relato se presenta como una confesión, como un esfuerzo retrospectivo e introspectivo. La conciencia se examina y, en el proceso, se transforma. El yo que se ha generado por medio de esta actividad es diferente del yo que la

---

4 Pauls, Alan. «El problema Bellatin», *El interpretador*, 20, nov. (2005). http://salonkritik.net/10-11/2011/06/el_problema_bellatin_alan_paul_1.php

5 Bellatin, Mario. *Las mujeres de sal*. Lima: Lluvia Editores, 1986, p. 11.

había iniciado. El fundamento del examen de conciencia de Ricardo es la *interrogación*, un rasgo que lo aproxima hasta solaparse al concepto de arte de Montiel. Enfrentado al arte «fatuo e intranscendente de la época», el pintor *busca* «afanosamente y por sus propios medios (…) una realización y una apreciación auténtica» (29).

La plenitud de este arte, «que anhela solo lo divino» (11), un «orden superior» (104), delata las raíces románticas de un pensamiento que, como en Hartman, considera la relación entre arte y religión a través del motivo común del viaje. La difícil travesía que emprende el peregrino cristiano —o sufí— desde la muerte hacia una segunda vida, hacia la redención se corresponde con el viaje —o, más tarde, con el paseo no menos arriesgado del *promeneur*— del artista romántico desde la naturaleza hacia la imaginación. «El tradicional esquema del Edén, la caída y la redención se superpone a una nueva tríada, a saber, naturaleza, conciencia del yo e imaginación (…)», dice Hartman[6].

En *Las mujeres de sal*, Montiel expone a Ricardo la experiencia de su viaje. Al abandonar «el arte como forma de expresión» (24), cae en la soledad y pierde cuanto tiene; hasta que, en uno de sus paseos, encuentra a una mujer que, ayudada por un jardinero, cuida las plantas marchitas. Beatriz, la mujer, lo invita a tomar café y le cuenta «hermosos relatos acerca de la fusión entre los hombres y la naturaleza» (24). «La mujer y el jardinero —observa Montiel— son gente que no se ha dejado doblegar, la labor que emprendían era análoga a mi búsqueda dentro del arte» (25).

---

6 Citado por Jay, Paul. *El ser y el texto. La autobiografía, del romanticismo a la postmodernidad.* Madrid: Megazul-Endymion, 1993, p. 55.

Es esta analogía la que permite a Montiel embarcarlos, con algún personaje más, como Dorila, en un proyecto colectivo que parece unificar arte y artesanía en un modo de vida que se resiste a la sociedad mercantil y sus servidumbres. El proyecto fracasará por diversas razones; entre otras, porque, como se dijo, Ricardo cierra su galería a Montiel.

Sin embargo, quizá el fracaso no sea absoluto. Paul Ricoeur ha advertido que el lenguaje de la confesión es totalmente simbólico, «como si el hombre no pudiera asomarse a sus propias profundidades más que por 'el camino real' de la analogía»[7]. Y Hegel, en un capítulo decisivo para el desarrollo de la subjetividad moderna, apuntó en su *Introducción a la estética* que el artista «extrae de sí mismo, al mismo tiempo que explicita *para sí mismo* aquello que es y, en general, todo aquello que sea. En la naturaleza, las cosas son solamente *inmediatas y únicas*, pero el hombre, en su mente, *se reduplica a sí mismo*…, es *para sí*, se percibe a sí, piensa en sí mismo y, por consiguiente, es una realización de sí mismo»[8]. Dicho de otra forma, esta «reduplicación» de sí, en el caso de Ricardo, el narrador, se hace además visible en el reflejo especular de Montiel. La interrogación a que se somete su conciencia culpable se asemeja a la búsqueda de Montiel dentro del arte: lo que Montiel busca con su pintura es lo que Ricardo, su discípulo y doble —pues también él «busca lo que no se da» (159)—, alcanza en la literatura con su confesión, transformando la vida en palabras, es decir, la vida en arte.

Sin embargo en esta historia de redención, la plenitud no se alcanza, no se vive. Apenas se señala, se evoca.

---

7 Ricoeur, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus, 1969, pp. 15-16.

8 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, citado por Jay, Paul, *op. cit*., p. 54.

> En vista de esto, la palabra de la confesión de los pecados no es más que un fragmento de una palabra más amplia que designa míticamente el origen y el fin de la culpa y la totalidad a cuya sombra surgió [....] Ahora bien, lo que pone en contacto la experiencia presente de la culpa con la totalidad del sentido es precisamente el mito como relato[9].

Esa totalidad de sentido es solo una impresión flotante durante la lectura, acentuada por la estructura simétrica, especular de la novela[10] Si el relato pudiese interpretarse de un modo transparente, con términos inteligibles en sí mismos, estaríamos ante una alegoría. Pero el texto se disloca y oscurece, sugiriendo de este modo su vínculo con el mito, irreductible a todo intento de traducción a la racionalidad y a un lenguaje claro. Al respecto, es sumamente interesante que haya alternancia de personas narrativas que vulneran el registro de la enunciación. Junto a la primera persona que rige la confesión de Ricardo, los fragmentos que se ocupan de los otros personajes están narrados en tercera persona por una instancia omnisciente. A esta irregularidad debe añadirse la anómala estructura de la quinta y última parte, que alterna el avance y desenlace de las historias de estos personajes —Beatriz, el hermano Francisco y Dorila— con la repetición del relato de Ricardo que va retrocediendo

---

9 Ricoeur, Paul, *op. cit*., pp. 459-460. Para esta diferencia entre mito y alegoría y sobre la función simbólica del mito, véase pp. 449-464.

10 La novela está dividida en cinco partes: la primera de doce fragmentos o capítulos, la segunda de un único fragmento, la tercera de veinte, la cuarta de un solo fragmento otra vez y la quinta de doce, como la primera (12/1/20/1/12; de modo que la tercera parte, esto es, el eje divisorio, funcionaría a nivel cuantitativo como un espejo, que haría de la cuarta y quinta el reflejo de la primera y segunda. El efecto especular se vería reforzado además por la repetición y vuelta atrás en el tiempo de la historia de Ricardo en la quinta parte.

hasta el inicio, que es su propio desenlace: la expresión del profundo sentimiento de culpa al ver a Montiel, extraviado, hundido, por su traición.

No es difícil advertir que la siguiente camisa abandonada pertenece a la misma naturaleza sufriente. *Efecto invernadero* (1992) es, como *Las mujeres de sal*, una novela de artista. En este caso recrea la vida y, especialmente, la muerte de César Moro, oculto bajo el nombre de Antonio[11]. Curiosamente, la condición de pintor y escritor, respectivamente, de Montiel y Ricardo se reagrupan ahora en la figura de Antonio. Y lógicamente, también aquí se sugiere una cierta concepción del arte. Se apunta a un cierto vínculo —al menos a una frágil frontera— entre arte y locura. Antonio asegura que su prima, la Pianista, dedica muchas horas a la música más por desesperación que por genio. Si hubiera nacido sana jamás hubiera tocado ningún instrumento. Del mismo modo, Antonio, tras sus fracasos amorosos, especialmente con un oficial del ejército mexicano, escribe decenas de poemas en las paredes de su cuarto en medio de una crisis emocional y psicológica.

Esta función expresiva del arte, que puede llegar a ser terapéutica, alcanza en el pensamiento de Antonio una dimensión más esencial, ontológica. En una de sus conversaciones del invierno final, la Amiga asegura que la muerte destruye «en forma total cualquier belleza»[12] y Antonio le pregunta «si no podía ser la belleza la que corrompiera a la muerte» (46); es decir, si no evitaría su absoluta capacidad destructiva.

---

11 En referencia al título de un importante poema, «Carta a Antonio», cuyo origen experiencial es narrado en la novela.

12 Bellatin, Mario. *Efecto invernadero*. Lima: Jaime Campodónico/ Editor, 1992, p. 46.

Es por eso que Antonio, cuando se sabe muy enfermo, prepara, como si se tratara de una obra de teatro, la «escenografía» (13) de su muerte, como si pretendiera que se transformara en «una muerte de ficción» (32)[13]. Antonio le entrega a la Amiga un papel con las indicaciones sobre lo que deseaba que hicieran con su cuerpo. Aunque sabe que nunca iban a cumplirse, porque, muerto, su cuerpo «iba a pertenecerle enteramente a la Madre. Estaba seguro que la Madre lo iba a entregar a la nada para que se iniciara la corrupción dentro de un cajón cerrado» (47).

En esta relación entre belleza y muerte —el asunto lírico por excelencia, según Poe en su «Filosofía de la composición»—, es también muy importante el poema escrito en el espejo giratorio con carmín de labios, que habla de lo incierto de los reflejos en los espejos (la identidad, el arte más o menos mimético) y en el tiempo (la memoria); reflejos que convergen en la muerte. Como es muy importante la relación que establece Antonio entre la belleza y la muerte con el agua y los espejos: «Su mayor ambición era confundirse con las aguas» (47), que reflejaran como un espejo la belleza de Antonio muerto, «la Ofelia Moderna» (47).

Antonio le oculta, por todo esto, la enfermedad terminal a su Madre. «De ese modo pretendió negarle la posibilidad de convertirse en una Madre doliente ante el cuerpo moribundo de su hijo» (50). Pero, en realidad, más que para preservar la belleza ante la muerte, Antonio ha dispuesto la escenografía para su madre. Al final del primer capítulo, se lee: «*Antonio había planificado que la Madre lo descubriera* rodeado por la silla de Viena, los zapatos amarillos manchados de barro y bajo el claroscuro ocasionado por los paños tapando la luz» (113)[14].

13 Con ello empieza a prefigurarse la base de un proyecto estético que tomará cuerpo en las autoficciones de los últimos años.

14 El subrayado es nuestro.

Qué pretende decirle con semejante escenario no resulta evidente; pero el simbolismo de los zapatos «manchados de barro»[15] parece remitir con fuerza al relato de la concepción de Antonio al inicio de este mismo capítulo.

Marcada por sus tempranas lecturas de la *Biblia*, la Madre establece un vínculo indisoluble entre sexualidad e impureza. Solo al saber que el marido tiene una amante, abandona el habitual rechazo por el deseo. Y no parece tanto un gesto de orgullo o posesión como de velada homosexualidad, pues decide «recibirlo incluyendo la imaginada sombra de la querida» (9). La impureza —ese inmundo flujo seminal, que es recordado en la citación del libro de *Levíticos*— contamina desde afuera. Pero el pecado no se expía con el arrepentimiento ni con la culpa concomitante: «(…) en ningún momento pudo olvidar el hecho de haber concebido en circunstancias extrañas. Lo había hecho con vergüenza y con unos deseos sexuales que prefería olvidar. Toda aquella culpa regresó con fuerza después del nacimiento de Antonio» (27).

La continuidad fenomenológica entre impureza y pecado se prolonga en el parto, pues el niño hereda el pecado original, como imagina la Madre el mismo día de la concepción: «Imaginó entonces las escenas más escandalosas y los actos peores protagonizados todos por el hijo que tuvo la certeza sería varón» (52).

El pecado es anterior a la existencia y, se diría, inherente a ella. Poco importa no ser creyente. Antonio vive su homosexualidad de un modo no culpable y parece lejos de compartir la fe de su Madre. Pero no deja de ser por eso vulnerable a

---

15 Por su uso espacial, los zapatos parecen remitir a aquello que está en contacto con las cosas bajas, también en un sentido moral. Por su oquedad es también un símbolo del sexo femenino. El barro no necesita mayor comentario

una culpabilidad tan pesada que la vida no merece la pena ser vivida; una culpabilidad cuyo carácter irracional solo permite llamarla religiosa.

«Preferiría no haber nacido». Probablemente sea este el oprobio que Antonio quiere hacer llegar a la Madre con el escenario de su muerte; un mensaje que la Madre no podrá captar, pero sí la Amiga en el desenlace de la novela:

> En ese momento, mirando a una anciana que estaba preparándose a morir pues seguramente consideraba antinatural estar viva después de la muerte del hijo, la Amiga recién se dio cuenta que había visto facciones de gozo en Antonio cuando el médico le anunció que había quedado totalmente estéril (54).

Como la Amiga, el lector recuerda en estas líneas que la cama en la que le fue practicado un aborto clandestino, que le causaría una infección y la posterior esterilidad, es la misma «donde años después iba a morir Antonio» (30); el mismo cuarto, con la silla de Viena y el espejo giratorio en cuya luna se había escrito ya o, verosímilmente, se escribiría después el poema que aludía a lo incierto de los reflejos en los espejos y en el tiempo. El niño abortado y Antonio, el hombre que no pudo vivir abrumado por una culpa heredada e inmerecida, son dobles y convergen, como rezaba el poema, en la muerte.

La vieja idea de Schopenhauer del arte como refugio, como rechazo de la absurda voluntad de vivir, sigue cobrando aliento en la Obra de Bellatin. En un registro más secundario, la función del arte como albergue reaparece en *Canon perpetuo* (1993), pues las lecturas de la protagonista, Nuestra Mujer: Lezama Lima, Margarita Yourcenar, Virginia Woolf, parecen proporcionarle una habitación propia,

como la del ensayo de la escritora inglesa, frente al opresivo control estatal. El arte incluso conserva su capacidad curativa, pues cuando «estuvo recluida [en el sanatorio], la doctora que la atendió le dio a leer *La Montaña Mágica* a manera de terapia»[16].

Mayor relieve adquiere el asunto de la culpa; solo que —a diferencia de *Efecto invernadero*— en un contexto secularizado. Aunque en ningún momento se mencione el nombre de la isla, la novela aborda de manera decidida la denuncia del régimen cubano: la carencia y las dificultades de subsistencia, el deterioro del urbanismo, de la economía y de la vida social… La presencia de las fuerzas de control del estado, visible incluso en la autocensura, hace que la vida parezca regida por reglas absurdas. Esta circunstancia histórica[17] es el origen de la posterior creación de otros mundos posibles en la narrativa de Bellatin, como los de *La escuela del dolor humano de Sechuán*, *Perros héroe*s o *El jardín de la señora Murakami*; mundos con sus propias reglas, disparatadas, que funcionan lógicamente de acuerdo con ellas, pero que no dejan de provocar extrañamiento en el lector.

La culpa ya se manifiesta en el capítulo 1, cuando Nuestra Mujer, al ser suspendida en el trabajo por el robo de unos pendientes, piensa «que no tenía derecho a la cuota [de víveres] que le correspondía» (10), según la libreta de abastecimiento.

Aunque menos obvia a lo largo de la novela, su presencia dirige secretamente la suerte de la protagonista. Sus transgresiones de la ley —esos robos de objetos para regalar más tarde no sabe a quién, el enfrentamiento y asesinato de la portera y presidenta del edificio, encargada por el gobier-

16 Bellatin, Mario. *Canon perpetuo.* Lima: Jaime Campodónico/Editor, 1993, p. 58.

17 Como se lee en las solapillas de algunos de sus libros, Bellatin estudió cinematografía en Cuba.

no del control de todos los inquilinos— son únicamente un producto de la ambivalencia hacia el Padre. En *Totem y tabú*, Freud señala que el parricidio original es el acontecimiento que une al individuo con la Ley. El concepto de culpa aparece así ligado a la idea de la deuda como fundamento del deseo. Con otras palabras, el deseo es la cadena que liga al hijo a un destino particular, trazado de antemano a partir de la idea del pago de la deuda. El Estado, como superyó, constituye la representación de esa Ley, cuyas normas, reglas y prohibiciones son internalizadas por los sujetos.

En el ambiguo desenlace, Nuestra Mujer acude citada a la Casa, una institución que tiene a «disposición de los clientes muchas clases de voces» (11). Todo invita a interpretar que esta Casa es un órgano policial de escuchas, grabaciones y delaciones sobre los ciudadanos, una metáfora de la Dirección de Inteligencia o DI; pero también podría ser un sanatorio psiquiátrico, pues lo atienden «muchachas vestidas como enfermeras» (55) y Nuestra Mujer ya estuvo recluida en uno por más de seis meses al ahogarse su hijo en un intento de fuga en una balsa con el padre. «De aquel tiempo, Nuestra Mujer solo recuerda las voces que a todas horas la perseguían» (42).

Dirección de Inteligencia y/o psiquiátrico, en la Casa, una voz metálica, a través de «la rejilla de un confesionario», la invita a cambiar su voz adulta por la de la infancia: «(…) para ellos, lo dijo la voz que surgía de la rejilla, era más importante una voz patológica que una voz infantil» (61).

Nuestra Mujer es acompañada a la salida por un «muchacho vestido como enfermero», quien amenazadoramente le susurra que «en las próximas semanas la Casa incluiría en su catálogo la voz de la presidenta» (61). Simbólicamente, la narración sugiere que el deseo culposo exige que la deuda sea pagada: es el canon, el precio perpetuo. Obligada por el crimen cometido, obligada incluso por el sacrificio de su

madre, heroína nacional que murió al inyectarse una vacuna que investigaba, Nuestra Mujer se ve forzada voluntariamente (pues es una cosa y su contraria) a convertirse en informante —el confesionario, cambiar su voz— de la Casa. «Empezó a caminar despacio y sin rumbo. Fueron quedando atrás la Casa y la pizzería en cuyo cartel se leía *Vita Nuova*» (61).

Salón de belleza (1994) es como una versión modesta de *Efecto invernadero*, en la que el enfrentamiento entre la belleza y la muerte ha perdido sus mayúsculas; sobre todo la primera que, de expresarse a través de la poesía y la pintura de Antonio (César Moro), pasa a manifestarse en los cortes de pelo y tratamientos realizados en un salón de belleza situado en el extrarradio de una gran ciudad. La muerte, por el contrario, sigue manteniendo su imperio, acrecentado si cabe por su concreción en una enfermedad que, como el sida, al que remite sin nombrar, se convirtió en una auténtica plaga bíblica en su surgimiento y expansión al principio de los ochenta, desconocida, incurable, aterradora.

Este es el presupuesto para que un peluquero homosexual transforme su salón de belleza en un moridero. Movido por la compasión, el peluquero acoge en el salón de belleza a las víctimas de esta enfermedad, que como verdaderos apestados son rechazados en los hospitales y repudiados en las familias. Como insiste el peluquero, «el salón de belleza no es un hospital ni una clínica sino sencillamente un Moridero»[18]; como los viejos morideros medievales, un lugar para morir acompañado, pero exento de cualquier confortación religiosa: «En el Moridero contaban con una cama, un plato de sopa y la compañía» (51).

---

18 Bellatin, Mario. *Salón de belleza*. Barcelona: Tusquets editores, 2000, p. 21.

Además de esta encarnación más humilde y realista de los símbolos, otra diferencia importante con *Efecto invernadero* es que *Salón de belleza* está narrado en primera persona. Es el peluquero quien cuenta y, aunque moribundo, sobrevive a su madre.

De esta poco se sabe, pues el narrador apenas si la nombra. Sabemos que nunca le «perdonó que no fuera el hijo recto con el que ella soñaba» (45). Y es obvio que el peluquero siente pesar por ello, porque una noche tiene una pesadilla bastante transparente: sueña que vuelve al colegio y nadie lo reconoce, pues en su aspecto infantil hay algo extraño, algo que delata el paso de los años, algo de viejo. Cuando llega la hora de la salida, la madre viene a recogerlo, pero tampoco lo reconoce.

Al despertar, siente una «profunda tristeza» y «una gran angustia» (53) no solo porque su madre no lo reconociera —tampoco en términos de aceptación—, sino por la profunda culpa que siente respecto a ella y cuyos motivos señala de modo inmediato: murió poco después de que él se fugara de casa, a pesar de saber que siempre estaba enferma. La culpa parece duplicarse porque tras el sueño se manifiestan los primeros síntomas de la enfermedad mortal que también padece: dos pústulas en la mejilla derecha, como si fueran manchas simbólicas.

El descubrirse afectado por el mal le lleva a identificarse con la madre, a preguntarse si tuvo la misma sensación cuando le diagnosticaron un tumor maligno. Entonces, el narrador revela un acontecimiento decisivo: «Me enteré cuando estaba trabajando en el norte del país. Mi madre me envió una carta que nunca contesté. Ahora que estoy en la misma situación, ni siquiera tengo a nadie a quien enviarle una miserable comunicación» (65).

Más que el patetismo de la soledad —«Sigo solitario como siempre. Sin ninguna retribución afectiva» (64)—, conmueve la secreta intención que lo anima a romperla: responder a esa última carta de la madre. Aunque no se trate de un destinatario definido, su presencia flotante condiciona la naturaleza del relato del peluquero[19].

De repente, todo se hace más claro, como ese singular y admirable comienzo:

> Hace algunos años mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón se ha transformado en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen donde hacerlo, me cuesta trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo (11).

Esa identificación entre peces y personas tiene algo de consolador, que se intuye con mayor claridad al leer la inmediata suerte de los primeros peces: «Sin ninguna razón visible, la madre murió a los pocos días» (12). Es como si el peluquero intentara responder y consolar, de forma inevitablemente torpe, a la madre: «Sí, he recibido tu carta, Sé que vas a morir. Así es la naturaleza. Se mueren los animales y se mueren las personas». Y poco después, para completar el argumento, pero también para que la noticia no resulte tan impactante, el anuncio de la propia muerte: «Ahora, cuando yo también estoy atacado por el mal, solo quedan los acuarios vacíos» (14).

---

19 Aunque no hay ningún signo de ello, la preocupación por lo dicho, por la coherencia del relato —«Regresando a los peces (…) (15), «Puede parecer difícil que me crean (…) (25), «Como creo haber dicho en algún momento (31)— parece más propia de la escritura que de la oralidad.

También se entiende mejor la imagen exaltada que el peluquero ofrece de sí mismo. Es cierto que no fue el hijo que su madre deseó, pero, como recuerda en la misma página, ya no es aquel muchacho alocado:

> Sin embargo siento que en estos últimos tiempos el orden se ha instalado en mi vida. Aunque me parece triste la forma de haberlo obtenido: Se acabaron las aventuras callejeras, las noches pasadas en celdas durante las redadas, las peleas a pico de botella cuando algún otro trataba de quitarme un novio conseguido a fuerza de sacrificio (45).

El azar favoreció la mudanza, pero el hastío anunciaba ese cambio interno: «A medida que el negocio prosperaba yo me sentía cada vez más vacío por dentro. Solo entonces comencé a tener una vida que puede llamarse disipada» (47).

El cambio es tan profundo que la narración recuerda esas autobiografías espirituales puritanas del siglo XVII[20] o incluso más atrás, esas vidas de santos, que, como las *Confesiones* de Agustín, incidían en el momento de conversión moral. Sin embargo, en el relato de esta transformación, como dirigido a la madre, se diría que el peluquero quiere mantenerse firme en unas convicciones que presumiblemente no le agradarían a ésta. Me refiero a su rechazo decidido y firme de lo religioso:

> Aquí nadie está cumpliendo ningún sacerdocio. La labor obedece a un sentido más humano, más práctico y real. Hay otra regla, que no he mencionado por temor a que me censuren, y es que en el Moridero están prohibidos los crucifijos, las estampas y las oraciones de cualquier tipo (61).

---

20 *Vid*. Davis, Leonard J. *Resistirse a la novela. Novelas para resistir. Ideología y ficción*. Madrid: Editorial debate, 2002, p. 161.

De hecho, una de las mayores preocupaciones es que, a su muerte, se hagan cargo del Moridero las Hermanas de la Caridad y prolonguen «los sufrimientos con la apariencia de la bondad cristiana [al introducir los medicamentos]. Y lo peor, tratando a toda costa de demostrar lo sacrificada que era la vida cuando era ofrecida a los demás» (67). Lejos de cualquier institución religiosa, el Moridero adopta para su funcionamiento el modelo de la sauna a la que el peluquero solía acudir los sábados. Como el Moridero, el local «era exclusivo para personas de sexo masculino» (16). Y así, a semejanza de éste, donde los visitantes al entrar depositan sus objetos de valor en bolsas de plástico transparente, los moribundos dejarán sus pertenencias en los acuarios vacíos al ingresar al Moridero. Pero son los acuarios, sutilmente comparados con esta sauna masculina, los que proporcionan el auténtico fundamento teórico para su funcionamiento, justificando el contundente epígrafe de la novela: «Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana». Podemos comprender la buena intención que guía al peluquero cuando prohíbe el uso de medicamentos que prolongan el sufrimiento y aumentan la desesperación porque resultan ineficaces, pero no podemos aceptar sin repulsa la frialdad con la que son atendidos los enfermos.

No sólo están prohibidos los medicamentos paliativos, sino hasta «el apoyo moral de los amigos o familiares. En ese aspectos las reglas del Moridero son inflexibles» (31); una inflexibilidad que exhibe su rostro más cruel en el caso del muchacho que intenta fugarse: «Fue tal la paliza que le propiné que muy pronto se le quitaron los deseos de escapar. Se mantuvo echado en la cama esperando pacíficamente que su cuerpo desapareciera después de las torturas de rigor» (31).

Esta crueldad, que impide una mayor empatía entre el lector y ese extraño santo laico, recuerda el lado oscuro de las instituciones, que tan insistentemente denunció Foucault. Bellatin lo destaca de un modo tan lúcido como poético. El Moridero es un lugar misericordioso y también es una férrea cárcel. Pero antes que nada el Moridero es el salón de belleza; nunca ha dejado de ser el salón de belleza, como insiste en recordar el narrador: «(…) esta nueva etapa en la que ha entrado el salón» (21). «Me preocupa mucho saber quién va a hacerse cargo del salón cuando la enfermedad se desencadene con fuerza en mi cuerpo» (22). Esto sigue siento aquello, por eso continúa rigiendo la misma regla: solo se aceptan los enfermos que ya tienen una cita próxima con la muerte, del mismo modo que: «Nunca acepté que una clienta llegara tarde, tampoco hice caso a las que venían con urgencias a las que podían ser atendidas entre turnos» (48-49).

Como el enfrentamiento que se planteaba en *Efecto invernadero*, también aquí luchan la belleza y la muerte, Eros y Tánatos, en un mismo espacio, como si fuera el cuerpo, porque el Moridero es, sigue siendo, el salón de belleza.

Y al igual que el Antonio de *Efecto invernadero*, aquí el narrador también fantasea con el momento de su muerte, como si se tratara de una representación: «Ya entonces en el salón estarán las nuevas peceras junto a los flamantes implementos de belleza. No habrá clientes, el único cliente del salón seré yo. Yo solo, muriéndome en medio del decorado» (71).

Pero hay una gran diferencia: el decorado de Antonio es un velado insulto a la Madre, mientras que *Salón de belleza* es una carta debida a la madre, en la que el peluquero intenta obtener su aprobación; una suerte de retribución como el escrito de Ricardo en *Las mujeres de sal.*

En un breve escrito publicado en *La Jornada*, de México, con motivo de la aparición de *Perros héroes*, Margo Glantz hacía una observación, cuya certeza el lector de esta introducción ya habrá podido constatar: «Sí, Mario regresa una y otra vez al lugar familiar, a esa casa donde hay un padre o una madre, o una pareja y unos hijos (…)»[21]. Es cierto; de modo obsesivo, Bellatin vuelve a la familia para revisar relaciones y redistribuir culpas. *Damas chinas* (1995) no constituye una excepción. En este caso, el narrador es un ginecólogo, anónimo, como el peluquero de *Salón de belleza*. Se trata de un hombre de cincuenta y ocho años sumido en una profunda crisis: «En ese entonces mi vida se reducía al simple hecho de dirigirme diariamente a la clínica o al consultorio. Por ese tiempo tuve mi primera aventura»[22]. El vacío que encuentra en su vida comienza por el trabajo, quizás al darse cuenta de que lo que siempre creyó vocación fue en realidad una imposición de su madre, un gesto de orgullo:

> Me parece importante aclarar que soy hijo natural. Mi madre tenía un carácter severo y mi padre, un médico famoso, estaba casado a su vez con una mujer con la que tenía tres hijos. Tal vez para demostrar que ni ella ni yo éramos menos que nadie, mi madre dedicó toda su energía a prever mi futuro. Me matriculó en colegios de prestigio y se preocupó por cada aspecto de mis estudios universitarios. Fue mi madre quien me instaló el primer consultorio (16-17).

---

21 Glantz, Margo. «Los perros héroes de Bellatin», *La Jornada*, 5/6/2003. http://www.jornada.unam.mx/2003/06/05/05aa1cul.php?origen=opinion.php&fly=1

22 Bellatin, Mario. *Damas chinas*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2006, p. 20.

Más adelante funda una clínica con otros colegas. Tiene sus dudas sobre asociarse o no, pero al ver cómo disfruta su esposa en un crucero, se decide a firmar para garantizarle esa prosperidad económica. Es, entonces, cuando tal vez sospecha de la solidez de su identidad, pues es posible que hasta lo más íntimo, sus deseos, expresados vitalmente a través de su trabajo, fuesen los de otros.

> Pero, hasta ese momento, mi vocación, de médico era lo más importante. Ni mi boda ni el nacimiento de mi hija podían competir con la satisfacción de atender un parto o de intervenir quirúrgicamente a una paciente. Sin embargo, de pronto algo cambió (17).

Quizá por ello recurra a las prostitutas, duplicando de un modo degradado la relación económica que lo ha unido a su madre y, especialmente a su mujer. Él es el que paga, aunque, a la vez, sea el prostituido. Quizá aluda a ello la mención del intento de chantaje de una prostituta que averiguó su teléfono y dirección.

De un modo que no deja de sorprender, el médico, en el momento de marcharse con la primera prostituta, dice haber recordado la historia que le contó un niño, el hijo de una paciente, mientras la madre se sometía a una sesión de quimioterapia en la clínica. Esa noche en la cama no rememora su aventura sexual, ni siquiera piensa en el compromiso matrimonial que su hija le anunció durante la cena, sino que vuelve a recordar la historia del niño, convertido en una auténtica obsesión.

También dice haberla recordado cuando la prostituta intentó chantajearlo, como si la historia del niño guardase algún tipo de relación con su doble vida; un vínculo que, según señala el mismo narrador, tiene que ver con la curación

milagrosa de la madre del niño. Se trata, entonces, de otro orden, de otra vida: «Las veces en que una de esas situaciones se presenta en mi ejercicio médico, tengo una reacción que no puedo describir con exactitud. Me parece poco apropiada la comparación, pero es similar a la que me produce el encuentro con una mujer en la calle» (32). Los reiterados comentarios sobre la historia del niño y sus circunstancias hacen crecer las expectativas del lector, que tendrán que esperar para ser satisfechas a la segunda y última parte de la novela. Choca, sin embargo, que el narrador cuestione la veracidad de la historia y, sobre todo, que cuestione la posibilidad de que el niño haya podido contársela en el tiempo que duró la sesión de quimioterapia de la madre. Es difícil precisar si el ginecólogo pretende con ello desviar la sospecha de la inexistencia del niño sobre su relato o, por el contrario, sugerir el carácter fabuloso, fantasmal del pequeño. En este sentido abunda, más que la alusión a su extraña cabeza redonda, el hecho de que sea el hijo de una enferma terminal de cáncer que cura milagrosamente.

El asunto del niño va alternando con la narración de la vida familiar del médico; especialmente con lo relativo a su hijo, con lo que se establece una relación indefinida entre ambos chicos.

El estado de alerta del lector se mantiene en todo momento. Antes de mencionar al pequeño cabezón, el ginecólogo ya había advertido en un gesto reticente: «(…) de quien me es difícil hablar es de mi hijo menor» (15). Esta resistencia es lógica. Sabíamos que el hijo ha muerto y de inmediato averiguamos que el padre se siente culpable por no haber reaccionado a tiempo: «Tal vez no hice caso cuando aún era un adolescente» (15). También por haber sido tan inflexible; el conocimiento de cierto tipo de degradación en los prostíbulos —piensa— quizá «me hubiera servido (…) para ser mejor padre» (34).

Inmerso en la droga, el hijo roba y amenaza a la madre para obtener dinero; «(…) mientras estuvo vivo, mi hijo se convertía cada día en un problema mayor» (35). En una ocasión, su furia fue tal que la madre asustada telefoneó al padre a la clínica. Cuando el padre llegó vio los destrozos: adornos, ventanas, el televisor. El hijo, encerrado en su cuarto, desde «hacía un rato se había calmado» (57). A pesar de lo cual, el padre decide suministrarle un calmante. «Dadas las circunstancias, creí conveniente inyectarle una dosis mayor que la habitual» (58). Inmediatamente empieza a convulsionar. «Mi reacción inicial fue envolver en un papel tanto la jeringa como los frascos vacíos. Los guardé luego en el maletín» (59).

¿Se trata de una negligencia o de un asesinato premeditado? El lector, como un psicoanalista, intenta captar la verdad sesgada porque el narrador, como un paciente, reprime, se defiende, desplaza, racionaliza proyecta, miente, sublima… mediante un relato verosímil y perturbador.

La sospecha del filicidio es grande e insinuada por el mismo discurso del narrador, que es más una reticencia que una confesión. «No sé si sospechaba lo que realmente había ocurrido en el dormitorio de nuestro hijo» (61). Para la madre es casi una certeza:

> (…) y me acusó de ser el único culpable. Me recriminó haber actuado siempre como si fuera Dios. No sé qué quiso decir con aquella frase. Tal vez sospechaba que yo había ocasionado esa muerte en forma intencionada. Una acusación de ese tipo hubiera resultado monstruosa (61).

Actuar como Dios, como Dios Padre. Bellatin sugiere así los monstruosos fundamentos sobre los que se erigió la sociedad occidental judeo-romana, en los que el hijo es solo

una propiedad del padre. Y esos mismos fundamentos, en lo secreto de lo privado, continúan vigentes en esa sociedad *in nuce* que es la familia. Se explicita así el sentido del epígrafe que acompaña a la novela y tomado, por primera vez, de una obra propia: «…así también están forzados a entregar a los padres sus cuerpos muertos» (6).

La cita, perteneciente a *Efecto invernadero*, constituye quizá el primer signo explícito de conexión entre las obras de Bellatin para formar ese Gran Libro[23]. Y, por supuesto, condensa una de las ideas y obsesiones que lo atraviesan y conforman y que encontrará en *La escuela del dolor humano de Sechuán* su expresión más contundente: «(…) los hijos se deben entregar de una manera casi ciega a sus padres. Desde la antigüedad más remota todas las teorías van dirigidas a este fin»[24]. De ahí que uno de los capitulillos o escenas de esta obra se titule «El padre como libro» (49).

Volviendo a *Damas chinas,* esta condición de Dios Padre parece apuntalar la suposición del crimen. Aún más cuando se advierten las mentiras del narrador. Primero afirma que cuando se asoció con otros médicos para fundar la clínica sus hijos «Estaban entrando entonces en la adolescencia» (16). Y sin embargo, apenas un par de páginas después dice: «Durante ese periodo [de la clínica] nació mi hijo (…)» (18). No es nada relevante. Precisamente por ello llama la atención. Es como una suerte de advertencia, de convulsión que eleva lo inconfesable: miento. Y si miente en este detalle intrascendente, cómo podríamos fiarnos de él.

---

23 Por otro lado, constituye una manifestación de escritura profética, pues escrita por Antonio en uno de sus cuadernos escolares, adelanta lo que sucederá a su muerte.

24 Bellatin, Mario. *La escuela del dolor humano de Sechuán*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2005, p. 37.

En cualquier caso, la imagen monstruosa del ginecólogo se intensifica en los párrafos finales de esta primera parte cuando declara:

> Al principio, algunas ideas no deseadas buscaron perturbarme. Eso ocurrió hasta hace poco. Las atribuí al estado de tensión que tuve que soportar a partir del día de la muerte. Pero, desde que cesaron esas ideas, una reconfortante paz interior me acompaña la mayor parte del tiempo (51).

Nos escandaliza esa paz interior, aunque no sea absoluta. Y nos desconcierta esa ausencia de culpa; se tratara de un crimen o de una negligencia. Pero, en realidad, estas palabras, como el mismo hecho de visitar una casa de citas apenas quince días después del entierro del hijo, no son fácilmente interpretables. No son más fiables que aquellas con las que se justifica.

La segunda parte es una versión que el narrador hace de la historia contada por el niño. El modo en el que leemos esta historia queda condicionada por los comentarios que se han hecho sobre ella en la primera parte. Pero su lectura también modificará el sentido de la autobiografía del ginecólogo.

Las suspicacias sobre la veracidad de la historia del niño, «una larga y complicada historia» (22) rápidamente se desplazan a la existencia del niño. Su relato está construido con los materiales de la biografía del narrador principal, tal y como sucede con «El posible Baldi», *El pozo*[25] o *La vida breve* onettianos. Descubrimos paralelismos e inversiones significativas, nuevos desdoblamientos en el interior de este relato, un juego de cajas chinas.

---

25 Quizá no sea baladí señalar que el epígrafe que precede a *Las mujeres de sal* está tomado de *El pozo*.

Resumiendo la historia es la siguiente:

El niño, que pasa el fin de semana con su tío, recibe un sobre dirigido a su padre. El mensajero informa al niño que tiene derecho a una compensación económica por el retraso en la entrega. Los esfuerzos del niño por lograr este dinero, comparables a los esfuerzos del hijo del médico por conseguir dinero para drogas, concentran el grueso del relato. Como en el universo de Kafka, la burocracia administrativa dilata sin límite la obtención del dinero. Lo relevante es que en la fila de la agencia de envío, el niño entra en contacto con una anciana vestida como una gran dama de cuento. El niño le dice que parece la Virgen y la anciana contesta airada «que detestaba una religión donde la idea principal tenía que ver con un padre condenando a su hijo a ser asesinado» (76); lo que nos remite no solo al caso del narrador, sino también a las acusadoras palabras de su mujer de actuar como si fuese Dios. En la conversación, la anciana le cuenta la historia de una madre que, en un descuido, perdió a su hija, ahogada en el mar; una negligencia, como la cometida quizá por el ginecólogo. La madre tuvo que ser ingresada en un centro de salud mental.

Después de contar la historia, la anciana abandona la fila y regresa su casa. Pero una vez allí, decide volver a la agencia. Cuando llega, la han cerrado, pero el niño sigue allí. Vuelven a conversar. La anciana le habla de su afición a la jardinería bajo techo y de que mientras acondicionaban su jardín hubo de ser ingresada en un sanatorio mental por tres meses; lo que nos hace sospechar con fuerza que la mujer que perdió a su hija en el mar es ella. Su relato, entonces, sería, como el del médico, una confesión velada.

El niño va a la casa de la anciana para ver el jardín cubierto, para merendar y para que la anciana le dé ese dinero que la compañía no le pagará. Como sucede en los cuentos folklóricos, la dulce ancianita se transforma en una bruja:

encierra al niño en un cuarto decorado como para una niña pequeña. La anciana, la mujer que perdió en el mar a su hija por un descuido, quiere recuperarla como sea.

El niño logra huir. El chofer de la anciana lo alcanza, le entrega el sobre que había dejado en la casa, el dinero prometido y lo deja ir. El niño llega a la casa de madrugada y entra sin dar explicaciones a su tío, quien riega el jardín como si no hubiera notado la ausencia del niño toda una noche. Cuando el padre viene a recogerlo, el niño le entrega el sobre; pero extrañamente, no le pregunta por la madre enferma ni le cuenta nada de lo sucedido. El tío los despide y padre e hijo se marchan. «Después de caminar una cuadra —dice la última línea—, el niño comenzó a hablar» (98).

Es imposible determinar si el médico asesinó a su hijo o si solo cometió un lamentable error. La segunda parte que funciona como un reflejo especular de la primera sugiere —por la historia de la anciana— que todo fue un accidente; aunque no constituye, en modo alguno, una garantía.

Pero lo que parece menos discutible es que la necesidad de inventar la historia del niño expresa un dolor profundo por la ausencia del hijo. El médico aparentemente impasible, capaz de irse de putas quince días después del entierro del hijo, es en realidad un hombre que necesita consuelo. Y para ello imagina una historia a cuyo término el padre y el hijo se van juntos hablando.

Aunque no se trate propiamente de arte, sino de una fantasía, estamos muy próximos a esa dimensión ontológica del arte que pretendía Antonio en *Efecto invernadero*: combatir la muerte. El arte o, más modestamente, la imaginación aspira a compensar los males y las carencias de la vida, como sucede en la obra del citado Onetti. Y sus presupuestos cristianos, aunque se trate de un mundo sin más Dios que los padres omnipotentes, resultan obvios. El viaje del niño, esa

odisea para conseguir el premio de la compensación económica, va en realidad desde la muerte o asesinato del hijo hasta la resurrección en el niño que se marcha con su padre, un milagro similar al de la madre desahuciada o a irse de putas.

Con *Poeta Ciego* (1998) se intensifica un fenómeno general de la literatura y muy marcado en la obra de Bellatin. Y es que al leer la narración, entendemos que se nos está contado algo más. Esta condensación semántica reúne la familia, la religión, la política, el derecho y la pedagogía, y, al mismo tiempo, sigue resultando indisociable de un suceso absolutamente singular[26], como es la historia del Poeta Ciego, de la secta fundada por él y de su destino hasta desaparecer.

El relato, dividido en siete capítulos —como los siete tratados elaborados por el Poeta Ciego—, comienza mencionando sus orígenes míticos. Abandonado en una cueva o en una cesta flotante, fue recogido y adoptado por una familia de pescadores. La sabiduría del niño ciego hacía que la gente se reuniera por la noche para escucharlo y dejasen algunas monedas. A los nueve años emprende un largo viaje que lo llevaría hasta la capital unos diez años después. En su peregrinar, se encierra en cada poblado con el habitante más anciano durante varios días y, al partir, manda escribir algún poema de su inspiración en un lugar destacado. El primero, en la pared de la casa donde creció, le resulta familiar al lector de Bellatin: «El poema se refería a los reflejos y a cómo éstos se hacían inciertos tanto en los espejos como en el tiempo»[27]. Se trata del poema escrito en el espejo del dormitorio de Antonio, en *Efecto invernadero.* Efectivamente,

---

26 *Vid*. Eagleton, Terry. *El acontecimiento de la literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 2013, p. 115.

27 Bellatin, Mario. *Poeta Ciego*. México D.F.: Tusquets Editores México, 1998, p. 16.

los reflejos son inciertos; de modo que a la repetición se añade una variante: «Pero había un punto —los lunares— donde era tal la pureza de la iluminación que no podía quedar más rastro sino el sello oscuro que los caracterizaba» (16). La importancia de los lunares, esto es, de la «mancha» paradójicamente como símbolo de la pureza, será importante en la concepción de la secta. De hecho, la ceguera del Poeta, su mancha negra, es el símbolo de su condición visionaria, de su capacidad para ver las cosas con mayor claridad que los demás. Esa falta se transforma en superioridad, como los muñones de los jugadores de voleibol, a los que se le amputaron los dedos de las manos en *La escuela del dolor humano de Sechuán*. La demostración es que alcanza el primer lugar en las pruebas de ingreso a una de las universidades más prestigiosas del país y que, durante el primer año de estudios, es propuesto para presidir la Asamblea de Estudiantes; invitación que el Poeta declina, porque no está interesado en la libertad de los hombres, sino, por el contrario, en su dominio: «No creía que por medio de asambleas de ningún tipo pudiera disminuirse la presión, tanto intelectual como social, que debían soportar los estudiantes» (21-22).

Le interesa mucho más conocer cómo estaban conformadas las asociaciones de *boy scouts*, organizaciones paramilitares y por tanto, profundamente jerarquizadas, donde los adultos guían a los niños y adolescentes.

El número de seguidores del Poeta crece mucho cuando publica su Tratado de la Austeridad, aunque le seguían muchos adeptos que no sabían leer ni escribir.

Con el dinero heredado por el misterioso asesinato de sus padres —unos millonarios que lo habían reconocido en la prensa como el hijo secuestrado—, el Poeta compra unos amplios terrenos a las afueras de la ciudad. En ellos se construyen unas instalaciones, el Local Pedagógico, donde

se educa a los Aspirantes a Hermanos. Y también, una casa sin mayores comodidades, la Casa de la Luz Negra, como la llamaran los vecinos porque siempre estaba a oscuras.

«El Poeta Ciego eligió una casa de dos pisos para dormir a cierta distancia de la Profesora Virginia, con quien se casó en una rápida ceremonia secreta al día siguiente del sepelio de los padres» (24).

La Profesora Virginia era una joven que, a pesar de no estar matriculada en ningún curso, le servía de lazarillo. Después de algún tiempo, el Poeta Ciego la bautizó con este nombre sumergiéndola en una piscina.

Ella se ocupa del funcionamiento del Local Pedagógico y de La Casa de la Luz Oscura, atendiendo servicialmente al Poeta y acatando las exigencias y normas impuestas por él:

> Para empezar, el Poeta prohibió la presencia de los perros de peluche que la Profesora decía necesitar tanto (…) Con respecto a la alimentación, los lunes estaban destinados a cocinar un guisado que debía durar hasta la semana siguiente. El Poeta Ciego había calculado cuánto podía ahorrarse usando aquel sistema de alimentación. La Profesora Virginia además debía comprar diariamente dos panes y veinticinco gramos de manteca. Los martes en la mañana, la Profesora le leía al Poeta la revista de cortes y peinados a la que estaban suscritos. (…) Asimismo, en las noches de luna copiaba rápidamente los poemas que recita el poeta Ciego en el sofá del patio. (…) El Poeta estaba convencido de que una luna que no podía ver inspiraba sus poemas (25-26).

A estas alturas de la novela —y aún menos después de leer este párrafo—, ningún lector puede dudar de su humor. Lo grotesco de la relación, con su efecto caricaturesco y extrañante, denuncia de un modo reconocible el estado de servidumbre de la mujer en el matrimonio y en la familia.

No puede sorprender que con este cúmulo de trabajo, tanto en el Local Pedagógico como en la Casa de la Luz Negra, la Profesora Virginia, a veces, cayese en crisis nerviosas. Durante estas, permanecía inconsciente durante días y, al despertar, no soportaba la presencia de nadie. Una enfermera, conocedora de las costumbres de la casa, se hacía cargo de la rutina.

Al despertar de una de estas crisis, la Profesora Virginia, sorprende a la enfermera del pelo teñido de rubio cabalgando al Poeta Ciego. La Profesora busca un martillo y golpea varias veces la cabeza del Poeta, autor del tratado Necesidad de un Celibato Obligatorio, cuya imposición cumplía rigurosamente con ella. La enfermera reduce y encierra a la Profesora en una habitación.

Esto ocurrió muchos años después de haberse casado. Habían envejecido juntos. El Poeta había permanecido ciego y la Profesora se había quedado sorda y necesitaba audífono.

Si el capítulo «Uno», en buena medida se ocupa del ámbito privado, de la familia, los capítulos restantes, lo hacen del espacio público. Lo social en este caso es la Hermandad, un grupo de inspiración religiosa, cuyo destino le sirve a Bellatin para sugerir la continuidad de lo mismo entre lo privado y lo público: la feroz lucha por imponerse.

Como si quisiera dar la razón a Carl Schmitt en su teoría de la «Teología política» —«Todos los conceptos centrales de la moderna teoría del Estado son conceptos teológicos secularizados»—[28], la Hermandad sería ese vestigio que confirma los orígenes religiosos y explica el presente, la metáfora no solo de la Iglesia, sino también del Estado; aún más, de la sociedad.

---

28 Schmitt, Carl. *Teología política*. Madrid: Editorial Trotta, 2009, p. 37. *Vid*. Luna, Erich. «La teología política de Carl Schmitt. Partes 1, 2 y 3», *Filosofía* http://www.filosofia.mx/index.php/forolibre/archivos/la_teologia_politica_de_carl_schmitt_partes_1_2_y_3

El Poeta rechaza presidir la Asamblea de Estudiantes porque rechaza la democracia, expresión de un relativismo político, asentado en el diálogo y la razón crítica. Como los escritores reaccionarios de la Contrarrevolución, un Joseph de Maistre o un Donoso Cortés, el Poeta prefiere ser el legislador omnipotente, un soberano semejante a Dios. A fin de cuentas, es la fuerza la que determina la ley no la verdad o la justicia, como sabía Hobbes: «Auctoritas, non veritas fait legem». Es por eso que el Poeta se muestra interesado por el funcionamiento de los *boy scouts.* No se trata de una *boutade*; en absoluto. Solo bajo un monarca o un Estado fuerte puede existir una comunidad de personas esencialmente ligadas y no una sociedad de personas esencialmente aisladas, como ocurre en la sociedad civil.

Esa es precisamente la justificación de ser del monarca o del dictador: la de imponer la unión, la de imponer la paz por el sometimiento; pues la esencia de lo político es la perpetua lucha «amigo» vs. «enemigo».

Mientras vive el Poeta, reina la paz, pues sus seguidores —ya sea en la Casa de la Luz Negra o en la Hermandad— se someten por una servidumbre voluntaria, como diría Étienne de la Boétie. No es que hayan desaparecidos las enemistades, como la que enfrenta al Hermano de las Gafas de Cristales Gruesos y al Pedagogo Boris por la dirección del Local Pedagógico, pero quedan suspendidas por la autoridad absoluta del Poeta.

A la muerte del Poeta —y su asesinato sería la primera manifestación—, aparece el estado de excepción que no es otra cosa que un estado de guerra permanente por hacerse con el poder.

Muerto el padre espiritual, el cisma de la Hermandad, dividida entre los Antiguos Hermanos y la Nueva Hermandad, da lugar a una lucha abierta por exterminar al enemigo e imponer

un nuevo periodo de paz. El Hermano de las Gafas de los Cristales Gruesos, más próximo al Poeta, incluso por razones visuales, quiere preservar tanto la memoria de la persona como su pensamiento. La Profesora Virginia y el Pedagogo Boris, por el contrario, únicamente quieren conservar las enseñanzas de sus escritos, en una suerte de arrianismo secular.

Resulta divertido observar, sin embargo, cómo hasta los más fieles al Poeta, en este caso los Hermanos Antiguos, transgreden las leyes y modifican la historia para hacerse con el poder. Según la voluntad del Poeta, apenas muriera los Hermanos harían una pira con sus escritos. La Profesora debía encenderla. También debía leerse en voz alta el último texto que hubiese dictado para el Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar.

> El Poeta tenía un cuadernillo secreto, al que había titulado Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar. Estaba compuesto principalmente por noticias de los periódicos. Desde el tiempo en que vivía en el puerto de pescadores, pedía que le leyeran los diarios y le recortaran luego las partes que le interesaban. También estaba integrado por textos de su propia inspiración. Se trataba de relatos entre la realidad y el sueño. Muchos de ellos eran mentiras que sobre sí mismo creaba el Poeta Ciego (20).

Este Cuadernillo es quizás el mejor símbolo de la obra de Bellatin, el que mejor puede representar la naturaleza de ese Gran Libro en continuo proceso que, como un mecano y, a la vez, como un palimpsesto, van conformando las numerosas publicaciones. En él se destaca algo que no suele señalarse lo suficientemente, como es el hilo político-social que atraviesa toda la obra bellatiniana.

El Cuadernillo está compuesto «principalmente por noticias de los periódicos» (20) pero no en lo que tienen de

anecdótico, de novedad trivial y pasajera, sino en lo que tienen de sintomático, de significativo de una sociedad y de una época, aunque el significado sea lo absurdo, lo carente de sentido. Es el caso del sujeto que «había logrado que sus uñas crecieran hasta cerca de cincuenta centímetros» para alcanzar «algún tipo de marca», para entrar en el vacuo absoluto de nuestra época que representa el *Libro Guinnes de los Records*. Para lograrlo había dejado de trabajar y era su mujer quien se ocupaba de su supervivencia. La mujer, por otro lado, tenía la espalda llena de arañazos y heridas, resultado de la actividad sexual. El Poeta, como Bellatin, deduce de ello lo contradictorio e inquietante del mero existir: «Incluso los inocentes acercamientos propios del amor, tales como un tierno abrazo o una delicada caricia, serían suficientes para ocasionar daños en el objeto del deseo» (159-160).

Esa presencia de lo periodístico señala una preocupación por la realidad que es, esencialmente, realidad social. Y esa preocupación pervive en los escritos del mismo Poeta incorporados al Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar, como el que abre *Poeta Ciego*, precediendo a sus siete capítulos. Es la historia de los Universales, jóvenes de las grandes ciudades industrializadas marginados por el sistema, que renuncian voluntariamente a la libertad, pues intercambian drogas por sangre infectada para ser ingresados en la Ciudadela Final, donde son encerradas las personas afectadas por enfermedades transmisibles. Esta renuncia a la libertad, tan contraria a esa búsqueda de Montiel en *Las mujeres de sal*, es el juicio de un mundo vacío, nihilista, tan difícil de entender como de explicar. La herida permanecerá abierta hasta las últimas novelas, reconocible en esa perplejidad doliente del «amo esclavo»/ del «esclavo (…) verdadero amo» de *Gallinas de madera* (2013).

Estos relatos del Poeta, «entre la realidad y el sueño», son como los del propio Bellatin que a menudo desarrollan esta ambigüedad con una habilidad tal que, a semejanza de los sueños, hacen imposible distinguir una de otro; así sucede, por ejemplo en «La enfermedad de la sheika»[29]. La aproximación a lo onírico tiene que ver con la extrañeza que provoca una realidad que parece soñada; pero también con un repliegue a lo interior, a la búsqueda de una solidez en el yo que no se ha encontrado en el mundo. Este interrogarse a sí mismo, como confesión de una conciencia culpable en las primeras novelas se irá abriendo paso hacia el psicoanálisis, presente en la historia y en la estrategia narrativa de novelas como la citada *Gallinas de madera* o más claramente, *La jornada de la mona y el paciente.*

Entre estos relatos incluidos en su Cuadernillo secreto «muchos eran mentiras que sobre sí mismo creaba el Poeta Ciego» (20), como lo serán las autoficciones los últimos años.

Tal vez no esté de más señalar que la oscuridad que caracteriza a la obra de Bellatin surge, en buena medida, de la complejidad de un mundo que el escritor tantea como un ciego desubicado.

Volviendo a la historia, la facción liderada por el Hermano de las Gafas de los Cristales Gruesos se opone a que sean quemados los escritos del Poeta, pero no a que se lea el último recogido en el Cuadernillo. Se trata de una revelación, hecho que explica que el Poeta pudiera ver, aunque, a cambio sintiese el brazo derecho como un miembro fantasma. En ella, el Poeta viola (seduce, dice el texto), esto es,

---

29 El lector interesado puede consultar nuestro artículo «Laberintos en 'La enfermedad de la sheika', de Mario Bellatin», *Romance Notes*, 55.2, (2015): pp. 265-271.

somete a un *boy scout*, quien en un extraño idioma predice la desaparición de la Nueva Hermandad:

> Entre otros asuntos, el *boy scout* dijo que incluso un perro de pelea de algún miembro de la Banda de los Universales era superior a la extranjera Anna, el Pedagogo Boris o los niños y adolescentes reunidos alrededor de una Nueva Hermandad que se formaría luego de la muerte del Poeta Ciego. Cada uno de ellos sería exterminado por la Profesora Virginia, quien una vez cometidos los asesinatos prendería fuego al autobús escolar que esa Hermandad iba a usar para desplazarse (56-57).

La escritura, como en otros relatos de Bellatin, se tornará profética. Desde este capítulo «Tres» hasta el desenlace, el lector asistirá, entre divertido y espantado, al cisma de la primera Hermandad, a la brutal aniquilación de los Antiguos Hermanos por los Nuevos y a la inmediata lucha despiadada por el poder entre la Profesora Virginia y el Pedagogo Boris, los Hermanos Fundamentales, los únicos adultos de la Nueva Hermandad, hasta el exterminio total.

En un alarde de síntesis, Bellatin parodia la historia de una institución religiosa, con la Iglesia como el referente más claro: los orígenes míticos de sus fundadores, los cismas como cristalizaciones del permanente estado de excepción, esto es de la lucha por el poder, en el que el corpus doctrinario es manipulado o sustituido en virtud de los intereses y del derecho de la institución a la propia conservación. Así, respecto al celibato obligatorio, «tanto la profesora Virginia como el Pedagogo llegaron a la conclusión de que los menores de edad no tenían por qué obedecer ese mandato. […] La profesora y el Pedagogo Boris iban más lejos aún en su revisión de los tratados, pues si un adulto cometía el acto carnal con un menor tampoco iba en contra del Celibato» (120).

La novela incluso establece paralelismos y concordancias ente diferentes episodios, como sucede entre el *Antiguo* y el *Nuevo Testamento*, para sugerir la continuidad de la institución, a pesar de los crímenes y las transformaciones. Así, la Profesora Virginia repite el asesinato del Poeta Ciego en un joven aspirante, al que seduce e infringe, por tanto, la imposición del celibato obligatorio. Y más tarde, en el Pedagogo Boris, cuya cabeza venda la enfermera con una tela blanca como vendó la del Poeta con un pañuelo violeta. Y la Extranjera Anna tendrá la misma revelación con el mismo *boy scout* que profetizó al Poeta Ciego el final de la secta.

La novela termina con el cumplimiento de la profecía. Después de acabar con el Pedagogo Boris, la Profesora Virginia matará a todos los niños y se suicidará prendiendo fuego al autobús. El desenlace sugiere que la culpa por el crimen cometido —en este caso por el asesinato del Padre, nada menos, el Poeta Ciego— empuja a restituir la deuda con el sacrificio de los niños y de la propia vida. El fuego purificador cumplirá, finalmente, la voluntad del Poeta de que sus escritos fuesen quemados en una pira encendida por la Profesora Virginia, pues: «Las últimas filas [del autobús] estaban ocupadas con los textos que durante su vida había escrito el Poeta Ciego» (169). Únicamente se salva el Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar, del que, al menos, la enfermera del cabello teñido posee una copia.

Poeta Ciego es, entonces, una gran pantomima, una imitación exagerada de la Iglesia, que por un lado exhibe lo cómico y lo bufonesco y por otro, lo trágico y lo terrible. Pero lo grotesco no es un simple efecto de estilo, sino un proyecto estético-ideológico. Dice Marx que «la religión resume las luchas teóricas de la Humanidad»[30], que «la reli-

---

30 Marx, Karl. «La conciencia mística». *Antología*. Barcelona: Ediciones Península, pp. 51-54, p. 52.

gión es la teoría universal de este mundo, su compendio»[31], su grotesco modelo podríamos decir. «La crítica de la religión es el presupuesto de toda crítica» (54). Y la burla es tal vez la forma más feroz de la crítica: «Otra modificación [de los tratados] tenía que ver con lo que realmente se entendía por Austeridad Absoluta. Siguiendo los cambios en la economía del planeta, el término austeridad se examinaría cada cinco años» (121).

Bellatin se halla aquí más próximo de Marx que de Schmitt. Si la teología se encuentra un poco por todas partes, la crítica de la teología se transforma en crítica política. La tarea es establecer la verdad del más acá, desenmascarar la enajenación de sí en sus formas profanas. Eso es lo que representa el Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar, más próximo a la historia y a la literatura que a la teología y sus tratados.

En cierto modo, *Poeta Ciego* constituye un punto de inflexión en la narrativa de Bellatin —con todas las reservas que exige una obra en continuo proceso—, pues supone una secularización de los viejos temas, o mejor, de sus presupuestos: el arte, la conciencia culpable, la familia social. Como dice Marx; «el hombre es su *propio mundo*» (54).

Rafael Lemus, en abril de 2007, fue el primero en periodizar la obra de Mario Bellatin. En la reseña para *Letras Libres* de *La jornada de la mona y el paciente*, apuntaba:

> En el principio de su obra fue la experimentación ya clásica, la experiencia de los límites. De *Efecto invernadero* a *Poeta ciego*, una búsqueda minimal: recursos exiguos, mundo acotado, impecable puritanismo. Su objetivo: despojar a la narrativa de toda rebaba para descubrir, en el fondo, lo específicamente

31 Marx, Karl. «De la crítica del cielo a la crítica de la tierra». *Antología*. Barcelona: Ediciones Península, pp. 54-55, p. 54.

> literario. Después, a partir de *El jardín de la señora Murakami*, la otra vanguardia: la fusión de géneros, la elaboración de apócrifos, los necios juegos posmodernos. Acotado el mundo y empobrecida la narrativa, la obra de Bellatin va *más allá* de la literatura: incluye fotos, remeda los *ready-mades*, se resuelve en un oscuro *performance*. Oculto bajo sucesivos disfraces, el autor escribe como si pintara o fotografiara. Antes que libros, esboza mecanismos. Desvaría[32].

Al margen del juicio, interesa preguntarse por qué el cambio. El sentido del Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar frente a los tratados sugiere que el cambio es, en realidad, sólo una transición. Frente a una teoría de las Ideas o esencias que se quieren la verdad de las cosas, Bellatin propone algo que equivocadamente creíamos superado hace mucho tiempo: derrotar el platonismo.

«Derrotar el platonismo significa lo siguiente: negar la primacía de un original sobre la copia, de un modelo sobre la imagen, glorificar el reino de los simulacros y de los reflejos»[33]. De manera militante, Bellatin va a elaborar tres novelas en las que pone de manifiesto el supuesto taumatúrgico de una institución literatura predominantemente realista: que aquello sobre lo que se escribe existe realmente en el mundo, que el texto es solo una copia, una representación del original. Por decirlo con las precisas palabras de Terry Eagleton (180): «La ficción fabrica los objetos mismos a los que parece referirse. Crea de forma encubierta lo que se propone describir. Parece un informe de hechos, pero en realidad es un obra retórica». Parece un informe de hechos pero es única-

---

32 Lemus, Rafael. «*La jornada de la mona y el paciente*, de Mario Bellatin», *Letras Libres*, 100, abril (2007). http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-jornada-de-la-mona-y-el-paciente-de-mario-bellatin

33 Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos aires: Amorrortu, 2002, p. 115.

mente un informe, un texto escrito; algo de lo que el mismo Platón, cuyo pensamiento se trata de combatir, era consciente. El poeta, afirmaba en *La República*, es «un fabricante de fantasmas» (599a)[34], es decir, de falsas copias, de simulacros.

El jardín de la señora Murakami (2000) se presenta como una traducción de un original supuestamente japonés a través del cuerpo de notas a pie de página. Las notas, como se recuerda en la presentación para la traducción francesa de Passage du Nord-Ouest, imitan el sistema de las primeras ediciones de literatura exótica ofrecida a los occidentales. Pero es obvio que algunas de las notas son innecesarias y otras tan descaradamente incorrectas o cómicas que el lector no puede dejar de captar el juego literario; como, por ejemplo, la 4, que «informa» sobre el *kabuki*: «4. Forma teatral donde todos los actores son hombres. Nunca hay sincronía entre los parlamentos y las acciones representadas»[35].

Por si ello fuera insuficiente, la narración se completa con una «Adenda» en la que el fingido traductor hace observaciones delirantes sobre el original. El efecto desrealizante señala con humor el inconsciente prejuicio verista que condiciona nuestras convenciones lectoras:

> 10. No hay explicación científica que aclare las razones por las que el hilo de saliva pende de la boca del padre cuando parece entender las cosas, y menos que el tiempo cambie de color (106).
>
> 12. Por el testimonio de algunos viajeros, se cree que el maestro Matsuei Kenzó y Micoguchi Aori continúan juntos viviendo en la costa oeste de Estados Unidos (107).

---

34 Platón. *La República*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

35 Bellatin, Mario. *El jardín de la señora Murakami*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001, p. 13.

En otras obras —*Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), *Perros héroes* (2003), *Los fantasmas del masajista* (2009) y *Biografía ilustrada de Mishima* (2009)—, este apéndice textual ha sido sustituido por otro de carácter fotográfico. Pese a «la creencia ampliamente aceptada— de que las fotografías son un fragmento de realidad y constituyen, por lo tanto, un registro verídico y creíble de los eventos»[36], estos apéndices gráficos siguen desempeñando la misma función desmitificadora que el de *El jardín de la señora Murakami*. Otra función igualmente interesante de estos apéndices, pues apelan a la conciencia crítica del lector, es servir de resumen interpretativo de la narración verbal. En una entrevista, Fermín Rodríguez preguntaba: «Tu literatura está contaminada por otras artes como la fotografía, el teatro o la pintura ¿Qué buscas en esas formas?»

A lo que Bellatin respondía:

> Antes que nada, una atmósfera. Son esos vacíos, porque todo es vacío, algo que está pasando, nadie sabe qué. Extrañamiento, puede ser la palabra [...] Quería enrarecer las cosas, para que realmente surtieran efecto. Uno está esperando una forma determinada para un tema, pero si el tema está y la forma es totalmente inesperada, se crea esa cosa que hace que *leas doblemente*[37].

En textos posteriores —*Disecado* (2011), *El pasante de notario Murasaki Shikubu* (2011) y *El libro uruguayo de los*

---

36 Prekowska, Magdalena. 2013, «Un despliegue de simulacros: la parodia de los discursos y convenciones referenciales en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* de Mario Bellatin», *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2013, pp. 165-189, p. 165.

37 Rodríguez, Fermín. «Entrevistas. Mario Bellatin», *Hispamérica,* 35:103, (2006): 63-69, p. 68. Subrayado nuestro

muertos (2012)—, Bellatin volverá a las adendas exclusivamente verbales, explicitando su carácter apelativo y funcional: «Fíjense:»[38], comienzan las primeras y «Notas quizás útiles para algún lector»[39], la última.

Si en *El jardín de la señora Murakami* se nos ofrece la autenticidad del simulacro (puesto que la copia, la novela original, no existe y aún menos la «Idea», los referentes humanos), en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Bellatin continúa empeñado en que sus lectores no lo crean. En este caso, la novela asume la forma de un estudio biográfico y crítico de la obra de un escritor japonés. La apariencia de ensayo de esta novela ha facilitado que los problemas teóricos se hayan expuesto con mayor claridad que en la anterior. Se entiende que algunos estudiosos opinen que en ella se encuentran las líneas maestras del arte de Bellatin. Christopher Domínguez Michael apoyándose en unas palabras del *Tratado de la lengua vigilado*, atribuido a Nagaoka, cree descubrir «la clave para entender su obra entera»[40]: «la traducción, entendida como esencia de toda operación literaria» (61); una interpretación tan amplia que puede significar cualquier cosa y que Bellatin desmiente por más que el autor carezca de autoridad: «No. Mi actividad no puede entenderse como una traducción»[41].

---

38 Bellatin, Mario. *Disecado. El pasante de notario Murasaki Shikubu.* México D.F.: Sexto Piso, 2011, p. 59 y p. 91.

39 Bellatin, Mario. *El libro uruguayo de los muertos*. Barcelona: Sexto Piso, 2012, p. 271.

40 Domínguez Michael, Christopher, «Bellatin, Mario (Ciudad de México, 1960)». *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*, México D. F.: FCE, 2012, pp. 59-62, p. 60.

41 Bellatin, Mario. «Cada libro mío tiene un yo fantasmático», *El País*, 9/6/2007. http://elpais.com/diario/2007/06/09/babelia/1181346616_850215.html

Y Martín Gaspar establece un proyecto común a Nagaoka y a Bellatin:

> Nagaoka en la ficción y Bellatin en sus ficciones responden a sus contextos por la misma vía y con el mismo recurso: el estilo de la traducción que permite extraerse de lo local, y llegar por vía negativa — es decir, por el borramiento del origen, de lo local, de lo específico— a universalizar la obra[42].

La hipótesis de Gaspar es que en ese estilo neutro de la traducción se hace legible una posición política, que no es otra que «apartarse de la Política» (131). Si Nagaoka busca en Occidente un escudo de la política local, «Bellatin busca en Oriente postular una literatura amurallada de las demandas de lo local» (147). Para Gaspar, a semejanza de lo que sucede con Borges, los textos de Bellatin tienden a anular al lector como crítico y a sustituirlo por el admirador (151 y 152).

Lejos de tal opinión, creemos que Bellatin no pretende, en absoluto, que los lectores permanezcan encadenados, mientras miran con fascinación las sombras en la caverna. Quien experimenta estupor al ver cómo hay quién renuncia a la libertad difícilmente puede pretender la hipnosis del lector. El extrañamiento al que aludía en su entrevista con Fermín Rodríguez responde al intento *político* de romper el constrictivo horizonte de expectativas que en cada época el sistema literario impone en la recepción.

El trabajo de Prekowska expone con admirable precisión el propósito de Bellatin. La novela está integrada por dos registros, el verbal y el visual, las fotos, de los que es res-

---

42 Gaspar, Martín. «El estilo de Mario Bellatin: traducción y neutralidad». *La condición traductora: sobre los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2014, pp. 117-155, p. 120.

ponsable el narrador-investigador. Las dos series aparentan contar la misma historia, pero las contradicciones son notables; por ejemplo, en la narración verbal se dice que no se conserva ninguna foto de Nagaoka junto al sirviente que lo denunció; mientras que entre las fotografías se encuentra una, según reza el pie. En la narración verbal se mencionan las fotos de baños tomadas por Tanizaki Junichiro; mientras que en la visual nos encontramos con fotografías de cubiertos. El mismo retrato de Nagaoka Shiki aparece, según el pie de foto, manipulado por su hermana de manera que la descomunal nariz ha desaparecido sustituida por una mancha blanca.

El relato verbal resulta tan poco fiable como el fotográfico con sus desenfoques, borrones y lejanías. Los pies de foto terminan por exhibir el simulacro.

> Las palabras y las fotos —dice Perkowska 187— no reflejan el mundo, sino que construyen un mundo; la biografía no se basa en una vida, sino que la configura como un relato. El todo es entonces una reflexión sobre la ficcionalidad inherente a toda construcción narrativa, sea verbal o visual.

En *Jacobo el mutante* (2002), Bellatin vuelve por tercera vez a dar cuerpo a un simulacro, carente de copia y original. En este caso es un informe, un ensayo sobre *La frontera*, una novela (inexistente) inacabada de Joseph Roth, escrito por un incompetente investigador, según lo califica Bellatin en «Lo raro es ser un escritor raro». Sin embargo, pese a lo arbitrario de las interpretaciones de este torpe investigador, algunos de sus apuntes ponen en evidencia su ductilidad para adaptarse a otras posibilidades de la escritura:

> Uno de los recursos más fascinantes de la literatura contemporánea radica en la capacidad que se le otorga a un perso-

> naje para asumir un rol totalmente distinto. Precisamente cuando el lector asume de una manera verosímil no solo la presencia en el texto de Jacobo Pliniak, sino sobre todo su derecho a permanecer en su estructura, nuestro personaje se transforma, sin mayor trámite, en su hija adoptiva, Rosa Plinianson, máxima autoridad del comité de damas del poblado que habita[43].

Como en los ejemplos de las novelas precedentes, se trata de denunciar la fuerza aplastante del sistema literario y la rigidez de sus instancias narrativas: «un personaje es esto y no puede ser sino esto». Pero en esta ocasión se diría que las restricciones apuntan menos al lector que al escritor, que debe obedecer cierta lógica y someterse a ciertas normas que condicionan terriblemente lo que puede ser pensado y puede ser escrito. La interpretación del texto apócrifo de Roth, el comentario de su vida de escritor sugiere la existencia de otras posibilidades:

> Es importante señalar que en la Cábala Judía a estas transformaciones, que implican persona, género y tiempo, se les nombra *Remansos Aforísticos*. Mientras más alejada en la persona, género y tiempo presente la transmutación adquirida, el relato se acercará un punto más a otra dimensión (31).
>
> Una de las mujeres que lo acompañó en los años finales —cierta investigadora inglesa radicada en París— asegura que el escritor jamás se separó del texto y que lo iba escribiendo sumergido siempre en un estado de total embriaguez. De alguna manera se trata de la novela que reservó para redactar cuando se encontraba ebrio. Es curioso comprobar, según los testimonios de la misma investigadora, que cuando creó

43 Bellatin, Mario. *Jacobo el mutante*. México D.F.: Alfaguara, 2002, pp. 22-23.

> *La leyenda del santo bebedor* y otros libros relacionados con el alcohol, no se permitió durante el tiempo de su escritura ni una pinta de cerveza (16).

A semejanza de Montiel, el pintor de *Las mujeres de sal*, Bellatin escribe para preguntarse cosas y entre ellas se pregunta qué tipo de novelas surgirían de códigos diferentes, por ejemplo, códigos religiosos o místicos, que además fuesen leídos de manera no ortodoxa.

Bellatin comparte cierto sentir con otros intelectuales. «Por lo pronto —afirma Rafael Lemus— la literatura está siendo alevosamente sustituida en las librerías: donde antes había obras literarias hay ahora previsibles productos editoriales»[44]. Y añade, que en México «la generación de los 70 es masivamente decimonónica» (36).

También Bellatin cree que «la literatura que tenemos hoy (está) hecha dentro de moldes muy reconocibles»[45]. Precisamente por eso, hace «objetos artísticos», «para escapar de la clasificación de obra literaria. Quizá es por eso que luego los voy rodeando de fotos y cosas».

En una entrevista concedida a Lolita Bosch, a la pregunta qué lee, responde: «Leo principalmente obras de ficción cuento y novela principalmente»[46]. Y uno piensa que podría haber añadido sin parpadear estas palabras del *Diario* de Jules Renard: «Leo novela tras novela, me atiborro, me empacho, me indigesto, a fin de asquearme de sus trivialida-

---

44 Lemus, Rafael. «Aquí, ahora. Cuatro notas sobre la novela mexicana», *Quimera* 287, pp. 34-38, p. 35.

45 Sánchez, Matilde, «Entrevista: Mario Bellatin. Cómo adiestrar a la literatura», *Clarín*, 27/08/2005. http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/08/27/u-1041203.htm

46 Bosch, Lolita. «Mario Bellatin: tumbado en la cama y mirando al techo», *Quimera* 284-285, pp. 88-91, p. 89.

des, de sus repeticiones, de sus artificios, de sus convencionalismos, y poder hacer algo diferente»[47].

Al hacer una reflexión contemporánea de lo literario, Bellatin formula propuestas que discuten la rigidez con la que generalmente se asume la escritura. Sus obras gesticulan irónicamente sobre su propio e ineludible artificio. Exhiben, por lo tanto, el secreto de la ficción realista. Desde esta perspectiva, se trata de una ficción muy acentuada como tal, que pone de relieve su naturaleza autorreferencial; algo que Bellatin ha repetido muchas veces, señalando que el texto debe crear un universo propio que tenga sus propias leyes, que no sea la realidad la que coteje al texto sino que éste cree sus propios mecanismos de funcionamiento. «¿Sobre qué escribes? Le preguntaron en una ocasión: «sobre la misma ficción»[48]. Y es que, como lúcidamente ha advertido Eagleton (181) «toda la ficción trata fundamentalmente de sí misma»; algo que la obra de Bellatin, concebida como el Gran Libro, confirma de un modo excepcional. «Pero como para esta creación de sí misma extrae los materiales del mundo que le rodea, la paradoja de la ficción es que en el acto de referirse a sí misma alude a la realidad» (181).

Esta autonomía, sin embargo, nada tiene que ver con la del mundo de las Ideas. Si el gran supuesto de la modernidad es el Yo como sujeto, la obra de Bellatin lo socavará de manera implacable en su relación con el arte. La novela de artista, que es la marca general de la obra bellatiniana, irá decantándose hasta que el artista sea Mario Bellatin.

Desde el principio, la presencia del autor —aunque velada— será constante. Ya en la primera novela, *Las mujeres de sal*, se insinúa en la segunda parte con la descripción

47 Renard, Jules. *Diario (1887-1910),* entrada del día 25 de septiembre de 1889, Debolsillo, 2009, versión kindle, pos. 337.

48 Citado por Bosch, Lolita, *op. cit*., p. 91.

de los sótanos del hospital donde se elaboran las prótesis. *En efecto Invernadero* vuelve a espejear su presencia en el momento en el que Antonio, siendo niño, es víctima de un brutal tratamiento médico, en el que le atan el brazo sano al tronco para obligarle a mover el brazo paralizado. En *Poeta Ciego* reaparece en el último escrito del Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar, en aquella revelación en la que el Poeta recobra la vista pero siente cómo se le atrofia un brazo. En *Flores* todavía no tiene nombre propio y es una pierna y no un brazo lo que le falta, pero ya es «el escritor que protagoniza este relato». En *Perros héroes* aparece como el niño que visitó al hombre inmóvil en el hospital y le dijo que era escritor y que había escrito un libro sobre perros. Finalmente será en *Lecciones para una liebre muerta* donde aparezca como Mario Bellatin, una novela que, precisamente, tematiza la disolución de la identidad, la llamada muerte del sujeto. Las sugerentes autoficciones que van a seguir insistirán en subrayar la condición textual y no real del personaje.

Como recuerda Pozuelo Yvancos, el género autobiográfico posee una virtualidad creativa más que referencial; no es tanto un instrumento de reproducción como de construcción del yo[49]. Con más motivo la autoficción, con la que no tiene diferencias formales (Pozuelo Yvanco 25). Así lo evidencia Bellatin de manera contundente en *El Gran Vidrio*, subtitulado *Tres autobiografías*. Lo «lógico» sería una persona, una autobiografía. Pero como la «persona» es la invención de la autobiografía, la relación se invierte y puede haber tantos bellatines como autobiografías.

---

49 Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía*. Barcelona: Crítica, 2006, p. 33.

El mero intento de escribir una autobiografía sería suficiente para percibir esta multiplicidad de sujetos[50]. El autor fija en un yo lo que ha sido movimiento y trasformación, pues cuando uno se mira al espejo cinco minutos ya no se encuentra parecido. Sin mencionar la sinceridad, pues cuando quieres mirarte al espejo, el aliento lo empaña. Con la autoficción debe añadirse la incertidumbre, pues aunque puede haber algo de verdad, no puede verse bajo el disfraz. Puede fingirse incluso que se finge. Nunca lo sabremos. Además es indiferente, pues todo está ficcionalizado.

Lo único que queda en pie es la vida precaria del sujeto como «ser textual». La paradoja de este signo que «alardea de sí mismo», que insiste en afirmar su condición exclusivamente textual y no real, es que cuanto más densa se vuelve su textura más aumenta su capacidad de aludir, de señalar la realidad social, «la historia no como plenitud sino como carencia»[51].

El personaje llamado Bellatin se reescribe de texto en texto, como en un palimpsesto. Podemos seguir su historia. En *Condición de las flores* considera la posibilidad que ofrece la escritura de transitar por un espacio paralelo de la realidad, de soñar o vivir otras vidas. En *Disecado* percibe en la representación teatral de *Salón de belleza* «la realidad verdadera», a pesar de su abyección, dotada «de una luminosidad y transcendencia de las que carecía la vida de todos los días»[52]. La consecuencia es la necesidad de pertenecer a ese universo

---

50 Puertas Moya, Francisco Ernesto. *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica.* Logroño: Universidad de La Rioja, 2004, p. 152.

51 Eakin, Paul John. *En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994, p. 218.

52 Bellatin, Mario, *Disecado*, *op. cit*., p. 17.

para «poder vivir plenamente»[53]. En *Disecado* el fantasma de un anciano Bellatin se aparecía al mismo narrador Bellatin y terminaba transformado en una hoja de papel vieja y arrugada, es decir, en un ente de papel y en *El pasante de notario Murasaki Shikibu* ya era el personaje de una obra literaria de Margo Glantz.

¿Quién ha hecho esto? No *qué Hombre, qué nombre*, como matizara Valery. ¿Qué sociedad puede ser esa que genere el deseo alienante de repetir, a sabiendas, la experiencia vitalmente fracasada de los escritores modernistas?

Es el rastro de una presencia humana, el vestigio de sucesos pasados, como la baba de un caracol.

53 Bellatin, Mario, *Biografía ilustrada de Mishima*, *op. cit*., p. 46.

2. *El jardín de la señora Murakami*

La historia de *El jardín de la señora Murakami* (2000) se desarrolla en un lugar que podría ser Japón. Es la primera de las novelas de Mario Bellatin ambientada en el Extremo Oriente.

La elección de ese lugar que podría ser Japón es un acierto rotundo, no sólo porque la lejanía contribuye a hacer más verosímiles extrañas costumbres que le permiten al autor crear otros mundos posibles; sino también y, quizá, sobre todo, porque ningún otro país encarna mejor en nuestro imaginario esa difícil coexistencia entre tradición y modernidad. Desde que en 1854, con el Tratado de Kanagawa, Estados Unidos forzará a Japón a abrirse a Occidente —como si hubiese querido ilustrar con ello la tesis del *Manifiesto Comunista* que afirma que «La burguesía arrastra a la corriente de civilización burguesa a todas las naciones, hasta a las más bárbaras»[1]—, la sociedad japonesa ha experimentado profun-

1 Marx, Karl. «El manifiesto comunista». *El manifiesto comunista y otros ensayos*. Madrid: Sarpe, 1983, pp. 25-61, p. 32.

das transformaciones, hasta llegar a ser una primera potencia mundial. El éxito económico, alcanzado sin renunciar a eso que oscuramente llamamos identidad, ha hecho de Japón una referencia inexcusable para todas aquellas regiones o estados arrebatados por esta vorágine de la modernidad. La callada presencia de esa otra sociedad que se mira en el espejo de Japón viene sugerida en la novela de Bellatin por su carácter de supuesta traducción, insinuada en la versión japonesa que acompaña al título en español —*Oto no— Murakami monogatari*— y más evidentemente en el aparato de notas a pie de página que acompañan al cuerpo de la narración para tornar comprensibles al lector occidental objetos y personajes, usos y conceptos de la cultura japonesa.

La de Bellatin es, entonces, una reflexión latinoamericana más sobre el problema de la modernidad, una presencia constante en la vida política y en el debate intelectual hispano por lo menos desde los albores de la independencia. Pienso en la dicotomía romántica argentina de civilización y barbarie, en los ensayos de Martí, en la novela regionalista, en los escritos de Mariátegui, en la revolución cubana y sus relaciones con la nueva novela y la nueva crítica de la transculturación y de la heterogeneidad… como algunos momentos privilegiados señalados de esa reflexión. La cuestión es tan compleja que, junto con la organización de los *boy scouts* y los tintes para el pelo, debería incluirse en el Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar, esa feliz invención del Poeta Ciego, personaje recurrente en la obra de Bellatin.

El discurso sobre la modernidad, que implica la continuidad de la tradición, su transformación o incluso su ruptura, es uno de esos que obliga a desconfiar de todas las palabras. No tardamos en comprender que hasta las más claras exposiciones están tejidas con términos oscuros.

Juchiniro Tanizaki en la última página de su delicado ensayo «El elogio de la sombra» (1933) escribía:

> Pero basta de recriminaciones; soy el primero en reconocer que las ventajas de la civilización contemporánea son innumerables y además las palabras no van a cambiar nada. Japón está irremediablemente encauzado en las vías de la cultura occidental, tanto que no le queda sino avanzar valientemente dejando caer a aquellos que, como los viejos, son incapaces de seguir adelante[2].

Lo que parece una resignada aceptación de la modernidad occidental termina siendo una absoluta condena de la misma y de su inmisericorde avance. Tanizaki rectifica nuestra errada creencia en un armonioso maridaje entre tradición y modernidad en la cultura japonesa. Pero se equivoca cuando en su elogio de la cultura oriental, como un delicado «juego de claroscuros» (7) que otorga profundidad a la realidad, reduce burdamente la cultura occidental a su contrario. Ni siquiera el arte de la ilustración renunció al dibujo de las sombras; baste recordar *El sobrino de Rameau.*

Lo terrible nace de estas reducciones que bajo una palabra no solo simplifican, sino que homogeneizan lo que es diverso, sin atender a diferencias históricas, ideológicas o de cualquier otra índole. Lo occidental y lo oriental, lo europeo y lo americano, lo español y lo hispanoamericano, el indio, el blanco y el negro… todos se tornan así en irreconciliables, porque su supuesta identidad se ha forjado como oposición de lo otro. El debate intelectual se convierte de este modo en una cruenta batalla que no puede sino enconar los odios.

---

2 Tanizaki, Juchiniro. «Elogio de la sombra». Librodt.com, p. 29. http://www.ddooss.org/libros/Junichiro_Tanizaki.pdf

Hasta los mejores se equivocan. Y es que en esta república de las letras, como en la civil, hay de todo. Luchas, facciones, triunfos, ejecuciones y expulsiones solemnes, motines, tragedias en torno al poder. Algunos se creen Césares o profetas, hay sacerdotes y creyentes, prostitutas, falsos simples y verdaderos tontos, matones y trepas. Los más patéticos son aquellos que se instituyen en jueces y verdugos. Sus hachas chorrean tinta, mientras ignoran que nuestros juicios nos juzgan y que nada nos revela y expone mejor que la actitud con la que nos pronunciamos acerca del prójimo[3].

Este mezquino universo es el que se recrea en *El jardín de la señora Murakami*. La novela, como otras de Bellatin, comienza por el desenlace, reservando la sorpresa únicamente al cómo y al porqué de los acontecimientos. Esta secuencia final, que trata de la destrucción del hermoso jardín por parte de su propietaria, es desarrollada en el inicio de cada uno de los tres capítulos que integran la novela y en el final del tercero. El resto de la narración es un *flash back* que, con mínimas alteraciones temporales, permite comprender los motivos de una decisión tan brutal.

Pero la novela cuenta mucho más que esta sólida estructura causal. Izu, la futura señora Murakami, es una estudiante de Teoría del Arte que conoce al señor Murakami durante la visita a la colección de piezas tradicionales que éste tiene en casa. Se trata de una colección de gran prestigio que, en su mayor parte, ha heredado de su padre, enriquecido gracias al comercio con el extranjero.

Atraído primero por el timbre de voz de la muchacha y después por su figura, el señor Murakami le mostrará perso-

---

3 *Vid*. Valéry, Paul. *Monsieur Teste*. Barcelona: Montesinos, 1980, p. 112.

nalmente la colección, demorándose casi cuatro horas. Una semana más tarde empezará a cortejarla, enviándole caros regalos que Izu no acepta.

Entretanto, Izu redacta un ensayo sobre la visita, cuya intención será «destacar las relaciones entre el presente y el pasado»[4]. En un alarde de precisión y sugerencia, la narración resume en pocas líneas las ideas principales del trabajo y su tono ético. Tras constatar ciertos desequilibrios en la colección que atribuye con pudorosa duda —«quizás» (17), dice el texto— a la falta de formación del padre del señor Murakami, redacta una dura valoración de los criterios de ordenación, obligada por la responsabilidad intelectual —«no le quedaba otro remedio» (17); una crítica que finalmente se transforma en un ataque personal, lleno de soberbia y rencor: «Era intolerable (…) Aquella muestra parecía el producto de un trabajo improvisado, sentenció, el capricho de alguien que de pronto se encuentra con la posibilidad de cumplir el menor de sus deseos» (17-18).

El profesor al que entrega el trabajo, el maestro Matsuei Kenzó, queda gratamente satisfecho y le propone resumirlo para publicarlo en una revista de arte a la que está vinculado.

Por pudor, Izu elimina «algunas de las críticas más contundentes» (25). Es decir, sabe o sospecha que sus palabras pueden tener consecuencias. Sin embargo, cinco minutos más tarde vuelve a redactar «las críticas originales» (25).

El director de la revista, Mizoguchi Aori, se felicitará de que, al fin, alguien se haya atrevido a desenmascarar a un falso coleccionista amparado por criterios obsoletos y, más tarde, le comunicará a Izu el sorprendente silencio que había seguido a la publicación. Ninguna respuesta en la prensa.

---

4 Bellatin, Mario. *El jardín de la señora Murakami*, Barcelona: Tusquets Editores, 2001, p. 17.

Nada. Lo único que había sabido es que el señor Murakami había sido víctima de sutiles bromas en la reunión semanal con sus amigos. Izu siente remordimiento a la vez que sospecha que ha sido manipulada: las principales ideas de su artículo habían sido expuestas en clase por el profesor Matsuei Kenzó, quien le asignó el trabajo sobre la colección Murakami. Pero esta descarga de la conciencia no es reparadora. Izu se pregunta por «las verdaderas causas» (31) que la habían empujado a reescribir las contundentes críticas originales y comprende que la razón principal es la irritación que le producía saber que el señor Murakami, ese viudo mayor y nada agraciado que la cortejaba, representaba «la triste cúspide a lo que en ese momento podía aspirar como mujer» (31). De este modo, Bellatin sugiere que son otras las auténticas razones que nos mueven. De repente, Izu tiene veinticinco años, en el Japón, donde, si una chica no se ha casado ya, será llamada *Christmas Cake*, pues nadie las quiere después del 25. Sólo así se entiende su preocupación por disculparse con el señor Murakami por no aceptar sus regalos, precisamente cuando estos dejan de llegar; hasta el punto de presentarse en su casa, sin avisar, una mañana gélida y con el mismo kimono que usara en la visita. Un imprevisto evitará que llame a la puerta.

Otra será la puerta que parezca abrirse para Izu. Aori, el director, la invitará a la fiesta de aniversario de la revista. Izu piensa que aquello puede significar un gran paso en su carrera profesional y que ir vestida al modo europeo acentuará el impacto del artículo. Sería la primera vez que saliese sola de noche y eso implicaría, que «jamás volvería a ser cortejada como lo exigía la tradición» (42). Como le dice a su madre, no le importa dejar a un lado los asuntos sentimentales. Aori, sin embargo, se mostrará interesado sentimentalmente por Izu, aunque no termine de dar el paso definitivo. Él será quien le informe de las repercusiones de su artículo:

Murakami se estaba desprendiendo de la colección. Además se había levantado una acusación contra él. Se trataba de un viejo asunto que involucraba a hombres adinerados en la compra de prendas íntimas de colegialas. La cosa no tardará en saltar a la prensa. Todo ello, según Aori, contribuiría a arrebatarle el poder al Grupo de Conservadores Radicales, al que estaba vinculado el señor Murakami, en las inmediatas elecciones universitarias. Aori pide ayuda a Izu para que distribuya unas cuartillas entre los estudiantes. Se trata de algo ilícito, «pues la estupidez de muchos alumnos impedía que hubiese verdadera democracia» (78).

Izu, ilusionada con Aori, no se opondrá hasta que la víspera de la fiesta de la revista descubra, por casualidad, que Aori y el maestro Kenzó son amantes. Despechada, denuncia el fraude electoral que ambos, pertenecientes al grupo de los Modernos a Ultranza, pretendían cometer y se da de baja en la universidad.

Al saber lo sucedido, el señor Murakami cortejará de nuevo a Izu. Será un noviazgo rápido. Ninguno mencionará el artículo. En realidad, es el inicio de la venganza. Las fotografías de Izu medio desnuda en su coche, las pruebas de la estancia en un hotel, obligarán a su madre a aceptar las extremas condiciones matrimoniales del *formotón asai*: «El Sr. Murakami exigía que su futura esposa renunciara a la dote para convertirse de ese modo en un marido de la vieja estirpe. Recibía una mujer sin nombre, sin privilegios y sin dinero» (99-100).

El repudio familiar de Izu, que aceptaba ser su esposa, era equivalente al repudio de la colección de arte del padre del señor Murakami; esto es, al repudio de su padre, provocado por el artículo de la que ahora será la señora Murakami.

Pero la venganza no termina aquí. El señor Murakami construirá una casa «absolutamente occidental» para quien

había desacreditado la colección de arte tradicional; la casa en la que esperará humillada por las largas ausencias del marido. Su único consuelo será el jardín tradicional japonés que el señor Murakami le permitirá construir como una suerte de reflejo de la extinta colección y quizá para acentuar la frialdad de la vivienda.

A la muerte del marido, la señora Murakami descubrirá que su situación es desesperada. No solo se enterará de que el esposo la había estado engañando desde antes de la boda con Etsuko, su dama de compañía desde la infancia —algo así como su doble, la versión tradicional de la propia Izu—, sino que estaba sumida en la pobreza, pues el señor Murakami, desde que supo que estaba enfermo, había gastado prácticamente todo su dinero en rehacer la colección, que lega al Museo de Arte Folklórico. La casa y el jardín eran su herencia, pero únicamente en usufructo. Aun así, la señora Murakami manda destruir el jardín porque piensa, erróneamente, que podría vender el terreno y, también, porque ciertas tardes cree ver en él al fantasma del señor Murakami haciéndole señas.

Es así como sabemos por qué la señora Murakami arrasa su jardín, su único refugio. Sin embargo cabría preguntar: pero, en realidad, ¿pasa esto? Es obvio que se trata de una ficción, pero a diferencia de lo que suele suceder con las novelas que exigen al lector creer en la realidad de ese universo —al menos mientras dure la lectura—, la de Bellatin insiste en destruir eternamente el efecto de realidad. Esta es una de las funciones de las notas a pie de página. Ya la primera nos desequilibra: «1. *Véase* nota 5» (8). El juego se repite idéntico con la nota «28. *Véase* nota 34» (76). Si la advertencia no es suficiente, el carácter socarrón de otras, a lo Monterroso, terminan por despabilarnos: «26. Platillos típicos cuya descripción no aportaría nada sustancial al relato» (57).

También la «Adenda» que cierra la novela, formada por veinticuatro puntos, desempeña esta función. La ironía dominante quiebra la ilusión novelesca:

> «3. Los futones que usan en la familia [de Izu] provienen de los talleres Tenkei, los más resistentes del mercado. El padre los usó durante los largos años de su enfermedad» (105).
>
> «8. ¿Por qué nunca llega a saberse si el señor Murakami sabe conducir o no?» (106).

La sensación de irrealidad que permea la novela no procede únicamente de ese paréntesis narrativo que son las notas y la «Adenda». La misma narración, junto a la fuerte lógica que rige el comportamiento de los personajes, abunda en trances desconcertantes, como algunas extrañas costumbres del lugar y la inconcebible naturaleza del tiempo: «Mencionó otro invierno que se había prolongado el año entero» (53)[5].

Esta concepción épica de la narrativa, en sentido brechtiano, devalúa su supuesta autoridad ideológica. Al supenderse la credulidad característica de la estética realista, el lector se ve empujado a distanciarse, a posicionarse críticamente frente a lo que lee, antes que dejarse arrastrar emocionalmente por el universo narrado y por las ideas que vehicula. En general, las ficciones son relámpagos que parecen, en todo, ideas. Hacen comprender y, sin embargo tras el resplandor, nos dejan en la vieja oscuridad. Bellatin es consciente de ello. Lo sabe. Por eso simplemente narra. Ninguna lección definitiva puede extraerse de lo contado. O bien queda sujeta a la responsabilidad del lector.

---

5 Del mismo modo, la fiesta de aniversario de la revista está programada «para la última noche de invierno» (35) que, según los precisos datos del relato, sería ¡a mediados de abril!

La reflexión sobre la modernidad queda así en entredicho. Lo narrado es solo un caso, como en los supuestos jurídicos, en el que el arte se convierte —una vez más— en el campo de batalla y en la excusa para luchar por el poder. Lo interesante es que a pesar de los rótulos —y llamo la atención sobre las mordaces codas: los Conservadores Radicales y los Modernos a Ultranza—, la adscripción a un grupo u otro no prueba que se sea conservador o moderno, al menos más allá del arte. Y ya se sabe cuánto hay y ha habido de pose, de apariencia de modernidad, en el arte y en la literatura, como recordó César Vallejo en el manifiesto «Poesía nueva». Algo similar a lo que piensa el señor Murakami sobre la comida de su boda:

> Ofrecían la carne recién cortada de un pez que regresaban descarnado pero vivo a una pequeña pecera puesta sobre la mesa. La comida duraba el tiempo exacto que tardaba el pobre animal en dejar de nadar y morir. También era posible apreciar el proceso completo del florecimiento de un cerezo cuando servían el té. Al señor Murakami esos recursos le parecían más propios de un número de atracciones que de un avance en el ámbito gastronómico del país (102).

De hecho, el señor Murakami lleva una existencia mucho más moderna que la de Izu, porque son los dólares los que confieren a la sociedad japonesa, antes tan tradicional, un movimiento inusitado. Al término de la guerra, sus amigos no «veían con buenos ojos los intercambios económicos con las tropas extranjeras. El señor Murakami sonreía cuando escuchaba aquellas críticas. Se defendía diciendo que pronto su actitud sería copiada por los demás» (11). Incluso su trato con la tradición resulta menos rígido. Así, al término de la visita a su colección, invitará a Izu a tomar el té, siguien-

do un método ideado por su sirvienta que permitía tomarlo en menos de media hora: poner una bolsita en infusión[6]; mientras que Izu se escandaliza con la torpeza de Etsuko durante la ceremonia del té: «No solo por el sabor mancillado que adquiría el líquido, sino porque iba en contra de la naturaleza de las cosas» (69). Bellatin recalca cómo el hábito adormece nuestro juicio hasta hacernos creer que nuestras costumbres nacen de la naturaleza y se burla de ello:

> Incluso el *haiku* con el que la familia acostumbraba a dar comienzo a la ceremonia del té aludía a esa evidencia:
>
> Lejano invierno
> cerezos florecientes
> La golondrina (69)

Junto con la revista de arte, la universidad es para Izu el ámbito de lo moderno, por lo que no es extraño que acostumbre a vestir al modo occidental cuando acude a clase para sugerir su adhesión al grupo de los Modernos a Ultranza. Pero fuera de la universidad, el mundo se reduce al hogar, donde «su único deber (…) era acostar a su padre» enfermo y rezar las oraciones del monje Magetsu, del que toda la familia era devota, mientras masajeaba al padre.

En cualquier caso, Bellatin no se engaña obstinándose en hacer de sus personajes una contextura sólida y perseverante. Como nosotros, fluctúan entre diversos criterios, no queriendo nada de modo libre, constante y absoluto. De modo que el señor Murakami es también profundamente tradicional, porque nadie escapa al lenguaje de la sociedad en la que vive. Su terrible venganza nace del dolor y la vergüenza de

---

6 La burlona narración se demora en la descripción del innovador método nada menos que quince líneas.

no haber podido cumplir la palabra dada a su padre de convertir la colección Murakami en la más importante del país.

Modernidad y tradición se muestran así como fuerzas enfrentadas, igual en el seno de la sociedad que en el de los individuos. Pero la suya no es necesariamente una guerra cruenta. También tienen sus armisticios y sus componendas, como la violencia mortal del juego de 3 piedras negras contra 3 piedras blancas, que después de su legalización queda reducida al 3 en raya, que se vende en las jugueterías del país. Quizá pueda pensarse con cierto escándalo que, circunstancialmente una y otra se subordinan al poder y que se es tan tradicional o tan moderno como sea necesario para mantener o alcanzar ese poder.

3. *Lecciones para una liebre muerta*

En la carta fechada el 22 de mayo, precisamente aquella en la que se alude por primera vez al motivo del suicidio, Werther esboza un panorama que, por muchas y decisivas novedades que se hayan producido, no deja de ser el nuestro:

> Cuando considero la limitación en que se hallan confinadas las fuerzas activas e inquisitivas del hombre; cuando veo cómo toda acción arranca del afán de procurarse la satisfacción de necesidades que a su vez no tienen otra finalidad que prolongar nuestra mísera existencia, y además que toda tranquilidad sobre ciertos puntos de la investigación es pura

> y simplemente una resignación ilusionada merced a la cual pintamos con abigarradas figuras y livianas perspectivas aquellos lazos que nos tienen cogidos..., todo eso, Guillermo me deja estupefacto[1].

Goethe, un ilustrado que tiende puentes hacia el romanticismo, podría muy bien representar el comienzo de una tradición en la que los hombres están prendidos por una realidad tan nueva y compleja, de apariencia tan mudable, que son incapaces de comprender y formular. Buscan y andan a tientas, como el Poeta Ciego de Bellatin, anotando cada uno en su Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar las respuestas a ese enigma que llamamos modernidad.

El progreso, uno de sus rostros, no descarga de problemas el futuro, sino que los multiplica, como legado del presente y de sus supuestos éxitos. Pero esto no debería hacernos creer, que la nuestra es una situación especial. Desde el inicio de la modernidad, la dificultad ha sido grande y, agazapado, el nihilismo, su rostro más oscuro, ha estado presto para exhibir toda su fuerza.

Ya Hegel constató el poder autodestructivo de la modernidad. Creía, sin embargo, que en aquella realidad feroz, a la que denominó sociedad civil y a la que caracterizó casi con los mismo términos que más tarde emplearía Marx, la verdad debía ser algo en sí concreto. Y dado que lo concreto es siempre la unidad de determinaciones diferentes, la verdad tenía que ser dialéctica y entendida como proceso. Hegel asignaba a la filosofía —por encima del arte y de la religión— la función de restablecer el vínculo unitario de la realidad, de reconstruir la realidad subjetiva y objetiva a fin de revelar la estructura racional del universo.

---

1 Goethe, Johann W. *Los sufrimientos del joven Werther* (1774 y 1778), vol. II de *Obras completas*. México D.F.: Aguilar, 1991, pp. 319-429, p. 353.

Su notable empeño no pudo, sin embargo, restañar en la conciencia universal la quiebra que supuso la aparición del pensamiento romántico en el segundo tercio del siglo XVIII. Los románticos negaron la premisa básica de la Ilustración: la existencia de una estructura del mundo. Frente a esta ausencia de sentido, el único reducto era el yo[2]. Es la vía por la que inmediatamente opta Werther en la carta citada: «Me meto en mi concha y encuentro allí un mundo»[3]; aunque sea consciente de lo ilusorio de la solución.

A pesar de la advertencia de Goethe, a pesar de la reprimenda de Hegel, quien demostró cómo esa supuesta superioridad del yo sobre el mundo en su infinito desdoblamiento —yo no soy 1, yo no soy 2, yo no soy 3 … yo no soy n, en definitiva, yo no soy—, no era sino su negación, el regreso al refugio, a la concha de la subjetividad se ha vuelto una constante en la modernidad que se intensifica cada vez que las contradicciones sociales se agudizan, cada vez que cunde el pesimismo y la impotencia.

Sucedió de modo espectacular a finales del siglo XIX, y no simplemente porque los escritores y artistas tomasen conciencia de su pérdida de función social, sino porque se hizo evidente el crecimiento de la condición carcelaria de la existencia. Cómo no recordar *La sala número 6* de Chéjov o la Casa Verde en *El alienista*, de Machado de Assís. Y ello después, justamente, de que la verdad apuntada por Hegel, esto es, el Estado, entendido como encarnación general de la sociedad, situado por encima de los intereses particulares y capaz, por tanto, de superar la división entre el individuo como persona privada y como ciudadano, hubiese asentado su imperio.

---

2 *Vid.* Berlin, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus, 2000. La tesis aparece claramente expuesta en la página 179.

3 Goethe, Johann W. *op.cit*., p. 354.

Un siglo después, aquella pérdida de función social se ha desarrollado de tal modo que podría haberse esperado la desaparición del arte, pero ha sucedido todo lo contrario: cualquier cosa puede ser arte. Como ha señalado Jameson, «(...) se trata de una prodigiosa expansión de la cultura en el dominio de lo social, hasta el punto de que no resulta exagerado decir que, en nuestra vida social, ya todo —(...)— se ha convertido en cultura de un modo original y aún no teorizado»[4].

No creo, sin embargo, que esta circunstancia permita discriminar, en una periodización, entre modernidad y posmodernidad, como quiere el pensador estadounidense, si no es concibiendo a ésta última como un momento dentro de aquélla, un momento «sumamente desmoralizador y deprimente»[5], según el propio Jameson, en el que el nihilismo vuelve a exhibir todo su vigor. Y es que «el parentesco entre arte y nihilismo —como ha observado perspicazmente Agamben— alcanza una zona indeciblemente más profunda que aquella en la que se mueven las poéticas del esteticismo y del decadentismo»[6].

Tras la caída de la sociedad comunista, tras la inocuidad de la revolución del 68, han sido muchos los que se han desilusionado del mundo, como aquellos primeros lectores del *Werther* que, se dice, se suicidaron en su nombre. Concebido como un paraje irracional, se despierta el deseo de desaparición del mundo. La amenaza apocalíptica —porque el apocalipsis no es sólo un fin; también es un comienzo— se transforma en la esperanza de que aquello carente

---

4 Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1995, pp. 106-107.

5 *Ibídem*, pp. 108-109.

6 Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Barcelona: Ediciones Áltera, 1998, p. 97.

de sentido, una vez destruido, haga o permita surgir lo que solo entonces se revelará dotado de sentido.

Esta falaz interpretación del sinsentido, como simple desplazamiento del sentido, está en el origen de los fundamentalismos, ya sea Al-Qaeda o algunas de las versiones intelectualmente más refinadas de la posmodernidad: «(…) parecen ofrecer algo perdido, para concentrar su energía destructiva en el culpable de la pérdida»[7].

En un presente privado de sentido, en el que no parecen existir alternativas políticas al triunfo universal del capitalismo, el regreso a la concha de la subjetividad, a la caverna, continúa siendo la respuesta generalizada. Se trata de un gesto ambiguo. Puede significar un momentáneo alejamiento, para intentar comprender qué está sucediendo allí afuera y obrar posteriormente del modo más eficaz, pero también puede ser un repliegue hedonista, que busca el consuelo en la satisfacción de los deseos: el sexo, el consumo, las drogas… Entonces, el refugio se trasforma en cárcel, una cárcel terrible porque sus inquilinos han elegido, quizá forzados, renunciar a la libertad, Es lo que sucede a los jóvenes universales de ese Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar que aspiran a ser encerrados a perpetuidad en la ciudadela final. Los muros de piedra que se alzaban a finales del XIX han sido sustituidos por otros de naturaleza menos perceptible a lo largo del XX.

La introspección, ese momentáneo alejarse del mundo para intentar comprenderlo, ese intento de comprender también el yo como producto parcial del mundo, no están exentos de riesgos. En la búsqueda de asidero sólido en la subjetividad no es imposible perderse en las galerías más profundas. Es el peligro de la doctrina de Schelling, latente en la mayoría de las

---

7 Blumenberg, Hans. *La inquietud que atraviesa el río. Un ensayo sobre la metáfora*. Barcelona: Ediciones Península, 1992, p. 49.

concepciones artísticas modernas, que postula que «la función del artista consiste en hurgar dentro de sí, en adentrarse en las fuerzas oscuras e inconscientes que lo habitan y sacarlas a la vez de la conciencia mediante una violenta y agonizante lucha interior»[8]. Es el peligro de la práctica psicoanalítica que puede hacer el análisis interminable, de manera que el paciente no disponga de tiempo para disfrutar de la salud adquirida.

La era moderna es la «era de la conciencia»[9]. La modernidad quiere conocer sus problemas, encontrar el vínculo que permita aunar el conocimiento objetivo y la evidencia subjetiva. Ésta es la tradición que inauguran novelas como *El sobrino de Rameau* o *Werther*; la tradición en la que se mueve Bellatin. Por eso no deja de admirar la sorpresa ante su obra: «Mario Bellatin, escritor raro entre los raros (en un campeonato tendría podio)»[10], escribe Jorge Herralde.

Es cierto que cada vez que el lector empieza una de sus novelas se siente como el que mira un juego de cartas cuyas reglas desconoce; pero, después de todo, los naipes son los mismos de otros juegos y uno acaba más o menos por entender. El número de preguntas filosóficas, en el sentido de que no existen métodos para acreditar sus repuestas, no ha variado mucho ni se ha hecho menos opresivo. Son esencialmente las mismas que pensadores sociales y novelistas se formulaban desde finales del siglo XVIII: la injusticia, la tiranía, la falsedad de las relaciones humanas, el encarcelamiento con muros de piedra o con el conformismo, la ceguera moral, la pobreza, el dolor, la muerte…

---

8 Isaiah Berlin, *op. cit*., p. 135.

9 Blumenberg, Hans. *Salidas de caverna*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2004, p. 16.

10 La cita aparece recogida en la contraportada de la novela *Damas chinas*, de Mario Bellatin, editada en Barcelona por la Editorial Anagrama, en 2006.

Aún más, la extrañeza es algo inherente al género novela, dado que éste no es tanto un conjunto de formas cerradas como una cadena de posibilidades con principio y final abiertos. Rasgo fundamental del género es su consistencia temporal, en virtud de la cual guarda una relación preferente con la modernidad. Lo que la novela tiene de representativo para una conciencia venida a «tema» de sí misma es la consideración de un presente que ha resultado posible únicamente por exclusión del resto de posibilidades[11]. Esta contingencia, compartida por la vida y la novela, admite ser comprendida, proporcionando consuelo, cuando podemos enlazar los acontecimientos, cuando bajo la apariencia amorfa descubrimos la solidez de un esqueleto que proporciona sentido[12].

Sin embargo, la inquietud reaparece en el mismo instante en el que se sospecha que la trama que vincula los hechos es más el deseo desesperado de que dicha trama exista que su realidad. Si Tolstoi reflexionó sobre la dificultad de comprender la historia, debido a la multitud de causas, a la pequeñez de muchas de ellas, a nuestra incapacidad para percibir, recordar y coordinar la ingente información disponible, Bellatin se pregunta por la posibilidad de comprenderse.

Lejos de la confianza desmedida en el autoconocimiento expresado por Rousseau en sus *Confesiones*, el narrador de *Lecciones para una liebre muerta* es un yo heredero de toda la complejidad de su homólogo en *El Quijote*. Se trata de un escritor, que quizá coincida en el escritor llamado «mario bellatin», protagonista de una serie de fragmentos escritos en tercera persona, y que, como éste, tiene «una mano

---

11 *Vid*. Blumenberg, Hans. *Salidas de caverna, op. cit*., pp. 15-22.

12 Ésta es la tesis del ensayo de Kermode, Frank. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción.* Barcelona: Gedisa, 1983.

artificial»[13]. Este escritor, al que probablemente hay que atribuir la autoría de las otras series de fragmentos escritas en tercera persona —las del poeta ciego, la de margo glantz, la del traductor y su hermana literata, la de joseph beuys y la de césar moro[14]—, así como las otras narradas en primera, es alguien que está enfermo. Tiene «problemas de memoria y de confusión de tiempos» (65). La «concentración extrema» y el «estado de ánimo» requeridos para su trabajo se ven además perjudicados por los efectos secundarios del medicamento que toma, «atemperator pediátrico» (63) y que, por otro lado, no ha erradicado «las molestias» que sentía (57).

Si el sujeto ha perdido su capacidad para organizar su pasado en una experiencia coherente, si ni siquiera se siente «suficientemente insertado» en el presente, según dice (65), la fiabilidad de su discurso, neurótico y obsesivo, resulta cuestionada; aún más, sería difícil esperar que la producción cultural del tal sujeto arrojase otro resultado que las «colecciones de fragmentos» y la práctica fortuita de lo heterogéneo, la fragmentario y lo aleatorio[15]. Es decir, Bellatin ha tematizado la dilución de la identidad, la llamada «muerte del sujeto», para explicar la naturaleza de la escritura posmoderna, su condición esquizofrénica.

Siguiendo a Lacan, Jameson (63-64) define la esquizofrenia como una ruptura en la cadena significante; esto es, en la trabazón sintagmática de la serie de significantes que constituyen una aserción o significado. El sentido no nace de la

---

13 Bellatin, Mario. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005, p. 113.

14 Reproduzco así, en minúsculas, los nombres propios tal y como aparecen en la novela. Esta alteración de las normas ortográficas puede responder a la intención de sugerir, por parte de Bellatin, que lo propio, lo particular, es igualmente general, común.

15 *Vid*. Jameson, Fredric, *op. cit*., p. 62.

relación lineal de un significante con un significado. Nace en la relación que liga a un significante con otro significante. Si se rompe el vínculo en la cadena de significantes se produce la esquizofrenia. Esto es lo que le sucede al narrador en los ataques, a los que denomina «trances»: «Todo empieza con un extraño sabor-sensación que me toma el cuerpo por completo. También con el fluido incesante de ideas disparatadas. Aparecen en mi cabeza una serie de frases sin ninguna lógica de construcción» (34).

Nada de ello se traduce en la prosa, cuya sencillez y sobriedad está llevada casi al extremo de la aparente ausencia de estilo. Esta eficacia silenciosa, que Bellatin pudo aprender en Kafka o en los maestros japoneses que tanto admira, se ve reforzada por el carácter de sus historias. Son historias que atrapan al lector aunque no acabe de entender qué se le está contando. El desconcierto es similar al que pueda provocar la ruptura en la cadena de significantes; pero aquí todo es correcto desde un punto de vista gramatical, normal desde la sintaxis. La ruptura esquizofrénica se produce en las combinaciones de las diferentes historias que integran la novela y cuyos vínculos son confusos.

El lector pasivo, cuya única tarea consiste en identificarse con uno de los personajes, difícilmente puede complacerse con la obra de Bellatin; aún menos, el que busque la ensoñación que lo distraiga de su existencia. Esta *novela—collage*, como otras del autor mexicano, exige en todo momento una enorme atención y un correspondiente esfuerzo imaginativo que permitan percibir las relaciones —semejanzas, pero también diferencias— entre las diversas historias; es decir, que permitan ampliar el registro de lo significativo.

Con diversos recursos —la mera yuxtaposición, el uso de un término común o similar como engarce entre fragmentos, paralelismos semánticos, desplazamientos, inversio-

nes…—, la novela logra que el lector se empeñe en descubrir la correspondencia entre las distintas historias. Y entonces se termina por entender que éstas son como los reflejos fragmentados y distorsionados de una superficie de vidrio frente a otras, aunque no resulte diáfana la imagen de la persona reproducida en ellas. Es un misterio para sí, como lo son los lunares en el primer poema del poeta ciego, que parece la cifra y símbolo de la novela: «El poema se refería a los reflejos y a cómo se hacían inciertos en los espejos y en el tiempo. Pero había un punto, los lunares, donde era tal la pureza de la iluminación que no podía quedar más rastro que el sello oscuro que los caracterizaba» (23).

El narrador, tal vez aquel «mario bellatin», escribe para comprenderse. Pero es interesante destacar que la novela comienza con un fragmento referido a una evidente proyección suya, el poeta ciego. La creación de este personaje es fácilmente justificable; basta pensar en Homero como el gran fundador de la literatura occidental o en la tradición del vate visionario o simplemente en la imagen transformada del mismo narrador misnusválido. Lo importante, sin embargo, es percibir que el interés del poeta ciego se centra en el mundo y no en su subjetividad. Y el mundo no es otra cosa que la realidad social.

En uno de los escritos del *cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*, el poeta ciego habla de «una institución conocida como la ciudadela final. Ese edificio ubicado en las afueras, donde internan forzosamente a las personas afectadas por enfermedades transmisibles, fue creado con el fin de evitar que el contagio se difunda entre el resto de los habitantes» (9).

Estas líneas parecen la profecía de un horror futuro. Tristemente, son un diagnóstico del presente. Desde que a finales del siglo XIX Alexander Yersin descubriese el agente patógeno de la peste, el «apestamiento», en sus cambiantes formas, ha venido siento la legitimación más poderosa para «hacer

lo que sea»[16]. La desinfección, la prevención, la seguridad adquieren dimensiones carcelarias y permiten sospechar, al leer que algunos ciudadanos renuncian a la libertad, que en la ciudadela final se concreta el fin de la historia.

> El escrito menciona una sociedad en la que los pobladores, por razones bastante complicadas que tienen que ver principalmente con cierto perfil de carácter político, aceptan de buena gana la reclusión y rechazan, a veces con manifestaciones algo violentas, el libre albedrío (9).

Lo hacen, aclara el texto, «porque, en líneas generales, las condiciones de vida dentro de la institución son menos duras que en el exterior» (9); hasta el punto de que ciertos jóvenes marginados, los llamados universales, intercambian drogas por sangre infectada de los internos para ser recluidos.

En el siguiente fragmento, el número 2, el narrador menciona que ha llegado a Nueva York para disfrutar de una beca en una residencia de escritores. Como la ciudadela final, ésta se encuentra a las afueras, «a casi tres horas de la ciudad de nueva york» (10), y también proporciona las mejores condiciones: «En medio de una quietud casi total, la institución aportaba todo lo necesario para que sus huéspedes trataran de hacer literatura con la menor interferencia posible» (10).

El fragmento está escrito como si el narrador no fuese consciente de la semejanza —y tal vez no lo sea, aunque la intención del autor sea inequívoca—; tal vez porque la diferencia entre *dentro* y *fuera* ha perdido nitidez. La naturaleza de los grilletes ha cambiado. Por momentos se vuelven invisibles, porque no son los actos lo que se quiere controlar, sino los deseos. La publicidad promete mundos mejores,

---

16 *Vid*. Blumenberg, Hans. *La posibilidad de comprenderse*. Madrid: Editorial Síntesis, pp. 56-61.

como la casita de chocolate en «Hansel y Gretel». Es lo que apunta el fragmento número 4, en el que el narrador medita sobre esos enormes anuncios de Broadway y la calle 42 para los que no se han empleado a modelos profesionales. «Sencillamente se trata de gente que aparece tal como es en la vida diaria, quizá como una reafirmación de que los paraísos ofrecidos están al alcance de cualquiera» (12).

Pero ésta es una sociedad que cuando no seduce, golpea y en la que la aplicación de la ley, como en el universo kafkiano, resulta tan contundente como incomprensible, «una sociedad donde hechos en apariencia intranscendentes pueden ser considerados delitos» (98). Es, parece, la única sociedad o eso sugiere el término «universales». Ante este mundo carcelario, privado de sentido —signifique lo que signifique esta expresión—, se despierta la rabia contra su existencia, expresada en las peleas de perros; el deseo de su desaparición, celebrado en el «día de destrucción total» (82) que también organizan los universales. Son los últimos gestos de rebeldía juvenil, antes de provocar su encierro perpetuo en la ciudadela final y trasformarse en seres «viejos. Tristes. Aburridos quizá» (13), como esos camellos que, recuerda el narrador en el fragmento número 5, le gustaba contemplar cuando era niño y su abuelo lo llevaba al zoológico.

Ante este horizonte sin perspectivas, la aparición del nihilismo parece inevitable. Su presencia no está restringida al mundo de los universales, cuya realidad podría suponerse como meramente textual. En el mundo más «real» del narrador se manifiesta en esa especie de *happening* eucarístico celebrado en una discoteca cercana a los muelles del río Hudson, conocida como *the mother*, en el que unos tipos se apalean «como demostración del gozo máximo que es posible alcanzar» y terminan mordiendo furiosamente un corazón de vaca (19-20).

Estremece pensar que la sospecha sobre la imposición del dolor como un modo central de expresión, formulada por Richard Sennett hace más de un cuarto de siglo, se esté materializando: «(…) tengo la intuición de que la próxima atracción estelar en el teatro de la cultura burguesa será el sadomasoquismo»[17].

Para no sucumbir a esta indefinible cólera provocada por lo absurdo de la realidad, el narrador se recoge en sí mismo, como si se tratara del único punto sólido, a la búsqueda de una explicación consoladora. La inmediatez del cuerpo, sin embargo, no constituye una respuesta. Nada más ajeno que el cuerpo. Sus placeres y sus sufrimientos resultan incomprensibles. Aún más cuando está enfermo, pues el dolor es siempre pregunta. Así lo atestiguan las idas y venidas del narrador entre las consultas de los diferentes especialistas, su ingreso en el hospital, los cambios de medicación —trileptal, keppra, lamicdal …— y sus efectos secundarios, sin llegar a alcanzar «la seguridad de un diagnóstico» (67).

Pero la anamnesis, esto es, el historial clínico del narrador, es también reminiscencia, porque el cuerpo es un espacio y un tiempo en el que se desarrolla un drama que es historia personal, pero igualmente historia familiar e incluso social.

La novela se abre, por un lado, al recuerdo de las circunstancias del embarazo que le dio vida y, por otro, a la figura del abuelo y sus enigmáticas narraciones sobre macaca. La primera serie se incluye en la historia de la hermana literata y su hermano, el traductor, que empieza con la noticia de la muerte de la hermana. De manera decidida, la narración se centra en los mellizos kuhn. Estos son dos bebés, recogidos en el orfanato, que nacieron con «extremidades incipien-

---

17 Sennett, Richard. «Narcisismo y cultura moderna», *Narcisismo y cultura moderna*. Barcelona: Kairós, 1980, pp. 7-36, p. 21.

tes» (70). En las detalladas cartas que escribió al traductor, la hermana literata cuenta que tuvo que luchar con furia con otras mujeres para adoptarlos simbólicamente. Y ya, hacia el final de su vida, la hermana literata, en lugar de recitar sus textos en las cantinas, se subía a «una silla desde donde relataba la supuesta y verdadera historia de los mellizos kuhn» (49). Éstos eran el fruto de la unión incestuosa de dos hermanos. Cubiertos de lunares, un anciano ciego les advirtió a los padres que, para evitar que los males genéticos llegasen a un grado mayor en futuras generaciones, era necesario que los niños se casaran entre sí.

Pero tal vez el nacimiento narrado no sea el de los kuhn, pues «no fueron los únicos niños nacidos con deformaciones en la ciudad. Por esas fechas se tuvo conocimiento del nacimiento de otros mellizos de los cuales nadie supo más» (60). De hecho, existen contradicciones en la narración. Los padres de estos niños, dice el fragmento 114, «se habían conocido durante un retiro espiritual para jóvenes organizado por una agrupación católica» (75). Luego no eran hermanos, a no ser que se le quiera dar al término conocer su sentido bíblico.

La versión más novelesca del origen de los kuhn podría atribuirse a la recreación artística de la hermana literata o a sus momentos de delirio alcohólico. Las contradicciones pueden atribuirse incluso a los problemas de salud del narrador que cuestionan la fiabilidad de la historia. Con deliberada indefinición, la novela sugiere estas posibilidades y aún otras con más fuerza. La primera, que este nacimiento es el del propio narrador y no el de los kuhn. La mención contigua, en el fragmento 113, y por primera vez de que el narrador tiene una mano artificial, no puede ser gratuita. La mención, mucho más adelante, de unas palabras de la abuela, muy semejantes a las del padre desaparecido —«No

importa, lo vamos a querer igual», leí muchos después de mi nacimiento en una carta que mi abuela le envió a mi madre» (121)—, tampoco. Los lectores de Bellatin saben además que estas circunstancias alrededor del embarazo, parto y fuga del padre son las del «escritor que protagoniza este relato» en *Flores*[18].

Los kuhn son únicamente un doble del narrador, la explicación simbólica de su malformación —es el fruto del pecado, el incesto de una pareja primordial, hermana y hermano, el pecado original— y la explicación histórica —un caso más, de los muchos provocados en aquellos años por efecto de «la talidomida» (122).

Otra sospecha provocada por la narración es que la hermana literata y su hermano, el traductor, son los auténticos padres de los kuhn; de ahí, el denuedo con que la hermana literata luchó por adoptarlos; de ahí, las inexplicadas resistencias del traductor a regresar, «(…) no quería regresar bajo ningún motivo (…)» (78): «El traductor no quería de ninguna manera volver al mar de su infancia, tan cercano a la casa de la hermana literata. (…) Ese mar podía verse también desde el orfanato del estado. Los mellizos kuhn tendrían que haber oído día y noche su rumor» (92-93).

Simbólicamente, la hermana literata y el traductor pueden ser los padres del narrador. Pero en este universo especular y narcisista, eso no constituye ningún obstáculo para que sean también sus dobles, como lo es el poeta ciego, por su vínculo con la literatura[19].

---

18 *Vid*. Bellatin, Mario. *Flores.* Barcelona: Editorial Anagrama, 2004, principalmente, pp. 77-80.

19 El desdoblamiento en una figura masculina y en otra femenina puede ser un modo de reflexionar, aunque sea oscuramente, como siempre que se trata con metáforas, sobre la actividad literaria. Mientras a través de la hermana literata se expresa ese anhelo de crear algo, de ser madre, aunque

Amén de algún otro rasgo común, como los delirios, la semejanza del narrador con la hermana literata se percibe mejor a través de la identificación con margo glantz. La escritora mexicana mantiene una lucha encarnizada con una mujer que se empeña en alimentar a su perra lola, como si se tratara de un animal abandonado. Este enfrentamiento, «que tendrá a la perra como pretexto» (61), recuerda inevitablemente el mantenido por la hermana literata con las otras madres adoptivas por los kuhn.

Y margo glantz quiere hacer una biografía de su padre, el poeta jacobo glantz: «Será quizá una biografía llena de historias inverosímiles donde confluirán verdad y mentira, realidad e irrealidad, absurdo y solemnidad, donde estarán confundidos los tiempos en ritmos cíclicos y eternos»(58); un proyecto que se asemeja mucho a *Lecciones para una liebre muerta*.

En un libro en el que el sujeto se pregunta por su identidad no puede extrañar que recurra a la genealogía como explicación. Pero el padre del narrador es, básicamente, la figura ausente. En la novela, sin embargo, los vacíos importan tanto como las presencias y los reflejos tienen el mismo peso que las cosas. Como en otros textos de Bellatin, se trata de ese silencio elocuente, significativo, del que hablaba Mallarmé. Y su discípulo, Valéry, escribía: «No basta un espejo para que uno SE vea, —es necesario reconocerse en él. No es cosa sencilla—»[20]. En este caso, la evocación del padre ausente le permite al narrador reconocerse con disgusto, porque también él es un padre distanciado de su hijo.

---

sea artificialmente, por adopción, el traductor apunta al aspecto más metódico, más artesanal del hombre de letras. Algo así como los rostros dionisíaco y apolíneo de la actividad artística.

20 Valéry, Paul. *Cuadernos* (1894-1945). Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2007, p. 241.

Lecciones para una liebre muerta no es exactamente una biografía del padre, pero en buena medida es una carta al padre, cargada de reproches y de súplicas, como la de Kafka, obra en la que el lector piensa de inmediato empujado por la contigüidad de las alusiones. En el fragmento 172 el narrador mencionaba casi de manera excepcional al padre —«(…) la imagen de mi padre manejando (…)» (103)— y en el 173 el traductor recibía un sobre: «Se trataba de la editorial que le había encargado la traducción de franz kafka» (103). «Padre» es únicamente una categoría relacional, un modelo que permite pensar en los seres humanos desde la perspectiva del *estar* frente a la perspectiva del *ser*. *Ser padre* es, en realidad, *estar padre*; porque es una función, una categoría que puede ser desempeñada por otro, incluso por un concepto. «De algún modo quiero que permanezca inamovible cierta idea del padre, capaz de suplirme de una manera más eficaz» (100), dice el narrador.

Se explica así la transformación de margo glantz, «convertida en un joven pasante de abogado» (73), precisamente el joven al que margo glantz había instruido durante varios meses en su pensamiento para que la supliera en una especie de happening compuesto por dobles de escritores ideado por mario bellatin.

El adelgazamiento del *ser* en *estar* en *Lecciones para una liebre muerta* añade a la filosofía del «como si», que implica una relación ficcional con el mundo, una filosofía del «en vez de», que supone el auténtico descubrimiento del prójimo como uno mismo, alguien que no somos por pura casualidad, como el que se podría ser; una metáfora del yo en sentido pleno. *Estar padre*, sin embargo, adquiere en este universo narcisista un carácter inquietante. En el inicio de la novela, el narrador recuerda la violencia brutal de un amigo austríaco al que alquiló una cabaña en las afueras para dis-

poner de la tranquilidad necesaria para escribir. El austríaco golpeaba a los hijos del primer matrimonio de la mujer en cuanto la madre se marchaba al trabajo.

El modo de vida de este amigo austríaco, sin trabajo, consumidor de marihuana, recuerda de algún modo al de los universales. En particular, recuerda al joven universal que aparece en *el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar* del poeta ciego. También este joven «universal vivía con su mujer y su hijo en una zona apartada»[21]. E igual que el austríaco, se queda solo con su hijo mientras la mujer se marcha a trabajar a la ciudad. Es cierto que en ningún momento se lee que el universal maltrate a su hijo, pero hay algo turbador en la violencia que acompaña la crianza de perros de pelea en la que se inicia, algo que invita a pensar en los cachorros como si fuesen niños; de modo especial, cuando se perciben las semejanzas de este universal no solo con el austríaco, sino sobre todo con el mismo narrador.

> Entre otras reglas [de crianza], los universales saben que los perros de pelea no deben convivir con el hombre mientras crecen (80).
>
> No sé [dice el narrador] si quiero tener a mi hijo cerca, jugando con una botella de leche derramada o explorando los dientes de alguno de mis perros (94).

La identidad del universal con el narrador está forzada por la yuxtaposición de sus historias. Hasta que desaparecen en el 163, los fragmentos referidos al universal siempre ante-

21 Viven en una casa que previamente compartió con unos niños que la abandonaron al verse «involucrados en el asesinato de un anciano ciego fundador de una extraña organización de seres malformados» (67). Se cruzan aquí la historia de los kuhn, contada por la hermana literata, y ésta del joven universal, incluida en *el cuadernillo* del poeta ciego.

ceden a los que tratan del narrador, su otto bock y su hijo. El curioso adjetivo empleado por el narrador para referirse a su mano mecánica —«fiel»— identifica ahora en este universo de reflejos a la otto back con un perro y refuerza la condición de dobles del narrador y del joven universal: «En todos estos años la otto bock se ha mostrado bastante fiel, aunque siento que debo seguir sus instrucciones al detalle para que su fidelidad continúe sin tropiezos» (88).

Es a propósito de la otto bock cuando vuelve a insinuarse la violencia del padre. Alguna observación absurda, como la vergüenza por la deuda mantenida que impide llevar la prótesis a los ingenieros para su mantenimiento, y alguna contradicción, expresada como si no se tuviese conciencia de ella, permiten sospechar las resistencias a confesar o admitir esta violencia. El narrador recuerda «la horrible circunstancia en que sin querer me prensó la mano con una fuerza descomunal» (85). Una página después, sin embargo, cuenta que la otto bock se aferró no a su otra mano sino al volante con una fuerza inusitada, hasta el punto de que dejó en él una marca imborrable. Casualmente, en esa oportunidad el hijo le acompañaba en el auto.

Desconcertado, el lector recuerda entonces una observación hecha por el narrador en el inicio de la novela: entre los síntomas que acompañaron al primer desmayo «se hizo presente también un creciente carácter irascible» (26). Y más adelante, cree entender el sentido de esas dudas sobre el deseo de tener cerca al hijo o del temor a encontrarse con él. Incluso puede suponer que el narrador fue niño maltratado, cuando lee que en sus recuerdos flota la imagen de su padre conduciendo muerto de sueño[22].

---

22 Las sospechas se acentúan si se recuerda el fragmento número 19: «En una sucesión interminable sobre el escenario de la discoteca *the mother* se suele retratar la relación entre el amo y el esclavo, el

Estar padre implica *haber estado hijo* en algún momento. Esta obviedad, que a veces puede olvidarse, es lo que confirma esa serie de fragmentos vinculados al recuerdo del abuelo y a las historias de macaca que éste le contaba. Estas historias, generosas en detalles para disimular su inverosimilitud, como sospecha el narrador, son posiblemente invención del abuelo. Que el personaje de referencia se llame macaca cuando las historias empiezan a ser contadas en las visitas al zoo es solo un indicio de ello.

Lo importante, tal vez, sea percibir que este conjunto de historias permite plantear metafóricamente la continuidad de lo mismo. La posibilidad de que el amante de macaca fuese bruce lee, condenado a muerte por la mafia china, no sólo él, «sino sus descendientes hasta la tercera generación» (53), permite pensar en los lazos de identidad que unen al abuelo, al padre ausente, al narrador y a su hijo; de modo que puede decirse de *Lecciones* lo mismo que el narrador dice de *la casa de las bellas durmientes* de yasunari kawabata: «Toda la novela, [es] en realidad un tratado sobre los tristes lazos que existen entre la juventud y la vejez (…)» (117).

El corolario predecible de esta «metáfora de la existencia» (117) lo constituye la muerte, concretada en la descripción de los rituales fúnebres de las regiones quechuas a las que se trasladó macaca. En las fábulas esópicas a menudo se dice que las «pasiones» (*pathemata*) se convierten, para quien está dispuesto a aprender, en lecciones (*mathemata*). Pero aquí la liebre está muerta. Esa liebre es, o podría ser, el hombre que violó a su sobrina y que, metamorfoseado en animal, fue envenenado por ésta y por su hermana. Pero es, sobre todo, el abuelo, el padre, el hijo, seguramente el nieto.

---

enmascarado sádico y la débil criatura, el niño torturado en la infancia o la muchacha violentada en un solitario terraplén» (22).

Es el retorno de lo idéntico. No se aprende de la experiencia, de la historia. Cada generación se enfrenta a las mismas seducciones, a las mismas pasiones. Nada aprovecha a los hijos saber que ya naufragaron los padres[23].

Esa continuidad, a pesar del cambio de situaciones y formas de vida, supone la tensión de una gran fatalidad, la posibilidad fácil de desesperarse y de dar lugar a que emerja el nihilismo: «Todo está vacío. Se mantienen únicamente los viejos camellos. Son, como sabemos, animales viejos. Tristes. Aburridos quizá» (134).

El tedio con el que se concluye la novela es el fruto del sinsentido; un final que es el eco del desenlace de otras historias: margo glanz se acostaba horrorizada al verse metamorfoseada y césar moro moría «sin saber de qué» (124). Del mismo modo, el narrador no acaba de entender. Esos camellos son la elegante estilización de los signos interrogativos transformados en ideogramas. No entiende la realidad social que anula la libertad de las personas empujándolas a un horizonte sin perspectivas y no acaba de comprenderse a sí mismo, perdido en un laberinto de espejos que, sin llegar a revelar nada, erosiona además la firmeza del mundo. Así, reaparece en el desenlace el carácter de pregunta que tenía la acción de Joseph Beuys, *¿Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta?*, a la que remite el título de la novela.

No hay certidumbre a la que asirse. Ni siquiera al yo. Lo cognoscible siempre se refiere a lo que es otro y siempre a otros. Por más que se vislumbre la identidad con el otro como prójimo, el lugar del yo queda en blanco, turbio en cualquier caso, porque la memoria es el medio de todas las posibles comprensiones de sí. En este intento de elaborar

---

23 Blumenberg, Hans. *La inquietud que atraviesa el río. Un ensayo sobre la metáfora, op. cit*., pp. 27-28.

la teoría de uno mismo, la pérdida y la recuperación de los recuerdos se mezclan indiscerniblemente. Así, misteriosamente, la historia de Ezequiel[24] contada por el abuelo, diluyó los demás recuerdos relacionados con éste, que sólo reaparecerían muchos años después. Nada impide que el olvido haya alcanzado a otros asuntos quizás decisivos para el conocimiento del yo.

Si escribir es resolver una nebulosa interna, el narrador se encuentra frente a lo que ignora como un león ante un nudo en un hilo. Su impotencia para deshacerlo es infinita. Aún mayor, pues está enfermo y tiene problemas de memoria.

Tal vez, lo único que pueda hacerse, a imitación del narcotraficante y fotógrafo ciego, otro de los dobles del narrador, sea concentrarse en un punto de la existencia, ampliarlo hasta el límite e iluminarlo con potentes focos «hasta tener una idea clara de la realidad» (116). Pero, posiblemente, no haya respuesta cuando se trata del yo. Volverse hacia el yo es una defensa contra la amenaza del sinsentido. Pero cuando el yo se muestra esquivo, fragmentario, como un puzzle al que le faltan piezas o tiene mezcladas piezas de otros rompecabezas, la decepción no tiene límites.

Sin embargo, queda una última oportunidad para la comprensión: el libro. El libro, como metáfora de la totalidad[25], ya se trate de la naturaleza o de la historia, fuerza a entender lo eternamente dispar como una unidad. Tal unidad se representa primordialmente en un libro divino: el libro de la vida; ese libro, en cuyas páginas celestiales, se llevaba la contabilidad de las buenas y malas acciones y había de leerse el día del

---

24 El simbolismo del personaje de Ezequiel parece evidente. Es el hombre que se rebela contra el cielo, aunque esté secularizado, por lo que considera atribulaciones injustas.

25 Sobre el libro como metáfora, véase Blumenberg, Hans. *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Editorial Paidós, 2000.

juicio final, hasta que Rousseau, al inicio de sus *Confesiones*, proclamó que cada uno debía ser el autor del libro de su vida y descubrir su corazón a los pies del Juez supremo.

Pero, a diferencia de Rousseau, el narrador es consciente de que nadie empieza el libro de su existencia en la página de su nacimiento y, seguramente, de que su franqueza es dudosa. El lector, forzado a relacionar lo disímil en un intento de elaborar una posible comprensión del sujeto narrador, tiene sobrados motivos para desconfiar de éste. En las primeras páginas de la novela dice que intentó olvidar las oportunidades en que quiso encontrar un lugar propicio para escribir sin ser molestado: «Traté de no recordar, por ejemplo, las esporádicas huidas de la casa paterna» (10-11). Y poco después. «(…) traté de no acordarme tampoco de la vez que para escribir decidí apartarme definitivamente de la ciudad (…)» (14).

Al igual que sucede con *El Quijote*, donde esa extraña voluntad de no acordarse del lugar de la Mancha despierta la suspicacia, el lector de *Lecciones* desconfía de lo que lee y con más motivo si advierte las contradicciones y olvidos; como, por ejemplo, la duda del traductor, en el fragmento 159, sobre el instrumento que tocaba el músico ciego, cuando en el 133, sabía, por una de las cartas de su hermana, que se dedicaba a afinar pianos y a arreglar máquinas de escribir. O las más inquietantes sobre el incidente con la otto bock.

Ciertamente se sabe que el narrador está enfermo y que tiene problemas de memoria. Como la supuesta locura de don Quijote, ésta se convierte en la explicación perfecta para todas las incoherencias. Aunque en un discurso de concentrada violencia psíquica también puede ser la excusa perfecta para que el pensamiento enmascare lo que piensa. El engaño, el autoengaño para ocultar un secreto terrible no puede descartarse; aún menos, si se recuerda que el poeta ciego,

evidente doble del narrador y autor del tratado *necesidad de un celibato obligatorio*, se preocupó de comprar una casa de dos pisos «para dormir a cierta distancia» (47) de su mujer y terminó siendo asesinado por ésta cuando lo sorprendió en la cama con la enfermera teñida de rubio.

Ante este mar de incertidumbre, el lector paradójicamente no puede dejar de repetir el gesto del lector tradicional y pasivo e identificarse con uno de los personajes, el sujeto narrador, para intentar, como éste, la reconstrucción de la identidad con los materiales dispersos que maneja. Se trata de alcanzar un sentido, de realizar un montaje del sujeto con las diferentes historias reunidas entre las tapas del libro; algo muy parecido a lo que exigía *Flores*, cuya clave precedía al cuerpo fragmentario de la novela: «Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo. Es de este modo como he tratado de conformar este relato, (…)»[26].

Ante esfuerzos como el realizado por Bellatin para escapar a la absoluta incomprensión de uno mismo, para evitar también que el mundo permanezca en un vergonzoso

26 Bellatin, Mario. *Flores, op. cit*., p. 9. Obviamente no hay que retrotraerse a un pasado tan lejano para hallar un modelo del montaje. Todo el mundo sabe que se trata de una técnica operativa básica en el cine y que la vanguardia hizo de ella su principio artístico favorito. Más próxima todavía, la televisión, con la práctica del *zapping* ha favorecido que los telespectadores elaboren sus propios montajes, aunque no los piensen como tales. De hecho, gran parte de la práctica artística actual —sobre todo en lo que afecta a los procedimientos formales— sólo es comprensible desde la televisión, el primer avance de posguerra de importancia histórica mundial, como ha observado Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona: Anagrama, 2000, pp. 122-123. Véase al respecto también Robert Hughes, *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*, Barcelona: Anagrama, 2000, p. 345.

misterio, no dejan de sorprender afirmaciones como la de Jameson (40), para quien el fin del yo burgués ha supuesto el «abandono de las grandes temáticas modernistas del tiempo y la temporalidad, los misterios elegíacos de la *durée* y de la memoria». Sin embargo, ya formaba parte del núcleo del romanticismo la convicción de que el sujeto no podía ser descrito, pues está en perpetua transformación; hasta el punto de que «no hay sujeto, sólo hay movimiento»[27].

Aunque tal vez tenga razón cuando dice que «cada vez somos menos capaces de modelar representaciones de nuestra propia experiencia presente»[28]. Es precisamente esta dificultad la que justifica la tentativa. En la comprensión de sí se obtiene algo así como una hipótesis: una posibilidad y jamás algo dado en sí mismo. Sólo existen posibles comprensiones de sí. Por ello, *Lecciones*, como los otros libros de Bellatin representan la naturaleza provisional de su pensamiento; lo que parece ajustarse a la poética que expone en el «Prólogo» a *El arte de enseñar a escribir*; «(…) la obra como solemos entenderla tiende a difuminarse para dar paso a procesos más que a resultados»[29].

Como la de Beuys, la suya es una obra concebida y realizada en términos de proceso continuo; una problemática cuyo interés consiste, mediante la repetición variada de determinados temas, historias, personajes y estructuras, en mantener abierto el camino iniciado para adaptarse a la realidad, es decir, para comprenderla[30].

---

27 Berlin, Isaiah. *op. cit*., p. 183.

28 Jameson, Fredric. *op. cit*., p. 52.

29 Bellatin, Mario. «Prólogo», Mario Bellatin (coord.). *El arte de enseñar a escribir*. México D.F.: Escuela Dinámica de Escritores/Fondo de Cultura Española, 2007, pp. 9-13, p. 13.

30 *Vid*. Lamarche-Vadel, Bernard. *Joseph Beuys*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994, p. 12.

Lecciones para una liebre muerta es un libro que obedece de manera clara a su propia estética. Formalmente, es un trabajo especular no solo de personajes o historias, sino también de novelas anteriores de Bellatin. Son fácilmente reconocibles *Efecto invernadero, Poeta ciego, Flores* y, por supuesto, *Salón de belleza*, cuya supuesta protohistoria es incluida como una serie narrativa más en el volumen, para que incluso aquéllos que únicamente han leído *Lecciones* puedan intuir su carácter de comprimido de la obra bellatiniana.

En este sentido, *Lecciones* está mucho más próxima a *Is it about a bicycle?* que a *¿Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta?* Con aquella acción, Beuys realizó un inventario, una retrospectiva, un recorrido de su obra y apuntó una dirección. En quince cuadros, el artista alemán remitió a todas sus grandes acciones, a todos los principios y conceptos determinantes de su visión. Luego, con una bicicleta, cuyas ruedas estaban empapadas de pintura fresca, pasó por encima de estos cuadros.

En una entrevista, concedida a Bernard Lamache-Vadel, en 1984, Beuys reflexionaba sobre las diferencias entre la rueda que Duchamp introdujo en el museo y su bicicleta:

> Es una excelente imagen de la obra de Duchamp, la de un hombre que se encuentra siempre en el mismo punto, en el mismo estilo y el mismo comportamiento.
> En cambio, la bicicleta en nuestra obra (…) Esta bicicleta no está colocada sobre un soporte, sus ruedas no regresan al mismo punto, no giran desesperadamente en el vacío: es una bicicleta dinámica que avanza hacia el futuro[31].

31 «Entrevista de Joseph Beuys con Bernard Lamarche-Vadel, noviembre de 1984, Is it about bicycle? (Vehicle-art)». Bernard Lamarche-Vadel, *op. cit*., pp. 93-95, p. 95.

Bellatin, como Beuys, sabe que estamos en una época de zozobra, en la que es difícil comprender lo que está ocurriendo. Por eso frente al nihilismo del desenlace— «Todo está vacío. Se mantienen únicamente los viejos camellos. Son, como sabemos, animales viejos. Tristes. Aburridos quizá» (134)—, al que parece condenar ese solitario encierro en el yo, «urge dar hoy el paso siguiente», como decía Beuys[32], subir a la bicicleta para salir de la galería a la vida, como hacían el poeta ciego y el narrador niño, a pesar de sus problemas de asma. Es la promesa latente de *Lecciones para una liebre muerta*, quizá la única lección válida, aunque se dicte en voz baja. No podemos hacer más de lo que podemos; pero eso, debemos hacerlo, a pesar de las dificultades.

32 «Entrevista de Joseph Beuys con Elisabeth Rona, octubre de 1981». Bernard Lamarche-Vadel, *op. cit*., pp. 79-86, p. 83.

4. *Gallinas de madera*

I

Recordando *El mal de Portnoy* (1969), Philip Roth escribía recientemente:

> Puesto que el principio básico freudiano establece que no hay nada en una historia personal que sea demasiado insignificante o vulgar para hablar de ello y que, asimismo, no hay nada demasiado monstruoso o fabuloso, la sesión de psicoanálisis me proporcionó el recipiente apropiado para contenerlo todo. La consulta del psicoanalista, el escenario del libro, es ese lugar en el que uno no tiene que censurar nada. La norma es que no hay normas, y esa es la norma que seguí (…)[1].

---

1 Philip Roth. «La obra que cambió una vida», *El País*, 25/11/2014 http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/25/actualidad/1416940053_326992.html

Algo similar podría decirse de la primera parte de *Gallinas de madera* (2013), titulada «En las playas de Montauk las moscas suelen crecer más de la cuenta». Aquí no es la consulta el lugar de la enunciación, pero el discurso del narrador, fragmentario, confuso y por momentos reiterativo, se asemeja al del neurótico o al del psicótico. Como el analizado, el narrador no recuerda simplemente, sino que *vive de nuevo* el pasado. «No lo reproduce como recuerdo, sino como acto; lo *repite* (…)»[2].

Parcialmente, ese pasado se sitúa en fecha posterior a 1989, cuando «el muro ya había desaparecido»[3]. Berlín era la ciudad elegida por el narrador para consumir ácido lisérgico. La primera vez que prueba el LSD, en un gesto casi eucarístico—«(…) la persona que me hizo mostrarle la lengua en la que depositó un pequeño trozo de papel» (14)—, cree que lo han engañado. En su indignación, no le sorprende que algunos berlineses lo conozcan y llamen en la calle por su nombre. Solo una segunda alucinación le permite comprender que el «tripi» está surtiendo efecto. «En cierto momento, el dachshund que llevaba una mujer en brazos abrió la mandíbula de manera exagerada.

Sentí que se hizo más grande que mi cabeza» (14).

Sentado en un banco de la Alexanderplatz —«Exactamente donde cae de manera vertical la sombra que produce la Antena de la Televisión» (15)—, recuerda diversas cosas. Una, la muerte del escritor checo Bohumil Hrabal: «Con quien habitualmente conversaba acerca de la muerte de Bohumil Hrabal era con mi psicoanalista, una terapeuta con la que compartí infinidad de sesiones durante algunos años» (15).

---

2 Freud, Sigmund. «Recuerdo, repetición y elaboración». *Totem y tabú y otros ensayos*, vol. 9 de las *Obras completas*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1988, pp. 1683-1688, p. 1684.

3 Bellatin, Mario. *Gallinas de madera*. Madrid: Sexto Piso, 2013, p. 13.

La observación proporciona un segundo indicio cronológico que permite ubicar lo sucedido en Berlín más acá de febrero de 1997, fecha de la muerte de Hrabal, y sobre todo añade un elemento más que, de modo sugerente, colorea el tono del discurso narrativo: la terapia.

Los efectos psicotrópicos de la droga otorgan verosimilitud a las extravagantes alucinaciones del narrador. Como sucede con las neurosis y más aún con la psicosis, la realidad mental queda equiparada a la realidad exterior[4]; se produce un extrañamiento de la realidad, que es negada y sustituida por una nueva realidad erigida mediante alucinaciones. Y estas, señala Freud, se construyen con el material del mundo de la propia fantasía[5]; algo que ya advirtió con penetrante lucidez Thomas de Quincey, recordado por Baudelaire:

> En sus *Confesiones*, De Quincey afirma con razón que el opio no solo no adormece al hombre, sino que lo excita, pero solo lo excita de acuerdo con su modo de ser, y por ello, para juzgar las maravillas del opio, sería absurdo referirse a un mercader de bueyes, pues éste únicamente soñará con bueyes y pastos[6].

La droga produce sueños distintos en un carnicero y en un poeta. Y aquí quien cuenta es un escritor, alguien que antes de viajar a Berlín para consumir LSD, había estado

---

4 Freud, Sigmund. «Los dos principios del funcionamiento mental». *Psicoanálisis. Un recuerdo de Leonardo de Vinci y otros ensayos*, vol. 8 de las *Obras completas*, Barcelona: Ediciones Orbis, 1988, pp. 1638-1642, p. 1642.

5 Freud, Sigmund. «La pérdida de la realidad en la neurosis y en la psicosis». *El «Yo» y el «Ello». Esquema del psiconanálisis. Autobiografía y otros ensayos*, vol. 15 de las *Obras completas*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1988, pp. 2745-2747, p. 2747.

6 Baudelaire, Charles. *Los paraísos artificiales*. *Los paraísos artificiales. El vino y el hachís. La Fanfarlo*. Madrid: Edimat Libros, 2003, pp. 51-211, p. 92.

pagando a su analista con textos en lugar de dinero; «un relato que iba dividiendo en fragmentos con el fin de que el tratamiento se alargara lo más posible» (16).

> Ese libro se refería a un personaje que deseaba ser sacerdote y era engañado por sus superiores.
>
> También a una mujer que mantenía una experiencia particular con los jardines a su cargo, y a un luchador chino que huye de una venganza internacional (48).

Aunque el título del libro no es mencionado, se trata de *Las mujeres de sal* y por tanto el narrador innominado no es otro que Mario Bellatin[7]. Estamos, entonces, ante otra autoficción.

El curso de los pensamientos se hace cada vez más acelerado y, como un caballo de ajedrez fuera del tablero, salta, al azar de la libre asociación, de una cosa a otra. La muerte de Hrabal al caer desde el alféizar al intentar espantar las palomas lo lleva a otro recuerdo de palomas: a la que mataron sus perros cuando los sacó a pasear una mañana en un parque de Ciudad de México, próximo a su casa. Y allí, como en las calles de Berlín, alguien lo llamó por su nombre al huir.

Un nuevo bandazo de la razón lo lleva a pensar —con una poderosa imagen de la angustia— en las ratas que siente debajo del suelo de su estudio y a recordar la llamada telefónica que recibió de su editora, informándole de que el perro que le regaló había muerto envenenado al morder un sapo. También recuerda otras aves muertas, las gaviotas que de niño veía en las playas de Montauk, rodeadas de grandes moscas verdes.

---

7 Lo cierto es que únicamente quien haya leído la novela puede reconocer la referencia intertextual.

Este caótico ejercicio de la memoria empuja al lector a ejercer la silenciosa tarea interpretativa de la terapeuta, a establecer correspondencias, a percibir analogías e inversiones: perros que matan palomas, perros que mueren al matar sapos, hombres que mueren al intentar espantar o dar de comer a las palomas, que mueren al saltar o resbalan fatídicamente. De modo avasallador, la muerte se erige en tema.

> Una mosca verde de las playas, de características similares a las que me aterraron cuando se posaron —dos casi al mismo tiempo— sobre mi mano en la Alexanderplatz tras sentarme en la banca.
>
> Una mosca que vi más grande aún que la mandíbula del perro dachshund (…) (23-24).

El lector, nuevo analista, casi puede oír el corretear de las ratas bajo el piso y, en una suerte de transferencia, sentir que el principio kantiano del tiempo y del espacio, como formas necesarias del pensamiento, ha dejado de regir. Freud, consumidor y defensor de la cocaína,[8] en «Más allá del principio del placer» ya advirtió que los procesos anímicos inconscientes, a los que tanto se aproximan los estados alucinatorios provocados por las drogas, se hallan en sí «fuera del tiempo»: «Esto quiere decir, en primer lugar, que no pueden ser ordenados temporalmente, que el tiempo no cambia nada en ellos y que no se les puede aplicar la idea de tiempo»[9].

Con gran habilidad, Bellatin logra transmitir al lector la sensación de que en ese universo transfigurado el tiempo,

---

8 *Vid.* «Sobre la cocaína», 1884.

9 Freud, Sigmund. «Más allá del principio del placer», *Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica. Lo siniestro. Más allá del principio del placer y otros ensayos*, vol. 13 de las *Obras completas*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1988, pp. 2507-2541, p. 2520.

sin cesar de fluir, se detiene: «En ese momento advertí que el tiempo transcurrido entre la mayoría de asuntos que he señalado antes— (…)— había durado solo los escasos segundos que tardó aquel dachshund en abrir el hocico» (24).

Sensación que permanece cuarenta y cuatro páginas después:

> «Miré la sombra de la Antena de la Televisión y, pese a lo que hubiera sido lo lógico, la sombra no había avanzado un ápice.
>
> Se encontraba en el punto exacto donde estuvo en el momento en que el perro de la mujer abrió el hocico con exageración» (68).

Y continúa veinticuatro páginas más adelante:

> ¿Por qué el dachshund no tenía cuándo pasar?, me pregunté. No era que estuviera quieto. Que la dueña se hubiera detenido hasta el infinito frente a la banca donde me encontraba sentado.
> Se movía, pero no tenía cuándo pasar (92).

El mismo narrador encuentra la explicación: «La mujer y el perro eran como la personificación del instante» (92).

En realidad, el tiempo ha sido sustituido por categorías equivalentes y atemporales: el instante, sí, pero también la eternidad. Únicamente de este modo puede entenderse la presencia simultánea del personaje Mario Bellatin en diferentes lugares:

> (…) sentí que me encontraba sentado en aquel banco sin siquiera haber llegado a la plaza.
> (…)

> Pero no, estaba allí sentado.
>
> En mi estudio.
>
> Donde a veces escucho chillidos de ratas debajo del piso (68-69).

Si el tiempo es otra cosa, el espacio tampoco puede ser lo mismo. La Alexanderplatz, el parque de ciudad de México próximo a su casa o el estudio de ésta ya no son aquí o allí. En un mundo donde no rige la física de Newton, donde las circunstancias y el entorno son otros, las palabras y los conceptos adquieren nuevos significados. «Brotan sin parar de vuestro cerebro semejanzas y comparaciones incongruentes e imprevisibles, indeterminables juegos de palabras, esbozos de cosas cómicas»[10]. Pero el mundo no se transforma en un paraíso artificial, sino más bien en un miserable milagro, por decirlo con las palabras de Henri Micheaux. Las drogas arrancan al sujeto de la realidad cotidiana, cambian la percepción y las sensaciones, alteran los principios lógicos y los fundamentos del pensar; en fin, ponen en entredicho el universo. De repente, frente a la interioridad de la reflexión y a la positividad del saber, encontramos una grieta y nos asomamos a lo impensado y quizá a lo impensable, a lo que Foucault llama «el pensamiento del afuera»[11].

Bellatin sugiere con fuerza ese pensamiento otro no solo con la descripción de este pasmo existencial, sino también con una insólita *mise en abyme*: «Según el testimonio de quienes lo acompañaron, Bohumil Hrabal estuvo hasta el día anterior a su caída revisando un texto al que había titulado *Gallinas de madera*» (24).

---

10 Baudelaire, Charles, *op. cit*., p. 71.

11 Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, 1989, p. 17.

La coincidencia de título del apócrifo de Hrabal con el de la novela que el lector tiene en sus manos provoca un giro vertiginoso en la perspectiva de interpretación, pues cuanto leemos podría ser el texto de Hrabal, además de un mareo ontológico que Borges calificó como «magia parcial» al referirse al *Quijote*: «tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores podemos ser ficticios»[12].

A diferencia de lo que sucede en la narrativa tradicional, empeñada en conferir verosimilitud realista a la presencia del relato contenido, Bellatin se empeña en subrayar su condición fantasmagórica, hasta el punto de que el mismo narrador, incluso bajo los efectos de la droga, duda de su existencia por su naturaleza absurda: «Después de los libros que había escrito, durante más de cincuenta años, no era posible que dejara como legado un texto donde, entre otros asuntos, una serie de aves de rapiña hacen las veces de personajes» (26).

Solo conjeturando la pérdida de la razón de Hrabal al ser encerrado en el asilo, puede aceptar la existencia de tan improbable novela; aun así, le parece más creíble que todo sea la elaboración de un recuerdo bajo los efectos del LSD. Pero contra la razón, los sentidos reafirman su existencia espectral: «Sentado en una banca y posiblemente estimulado por la sustancia que acababa de ingerir, comencé a oír los argumentos de los pájaros de rapiña que salían de las páginas inconclusas dejadas por Bohumil Hrabal» (26).

En la fábula de este relato todo es impensable. Y acaso lo que más, el modo en el que es recibido. No es solo que el narrador oiga —en lugar de leer— la novela de Hrabal; sino que —en una suerte de hipérbole de la superstición litera-

12 Borges, Jorge Luis. «Magias parciales del *Quijote*», *Otras inquisiciones*, *Obras Completas II. 1941-1960*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1992, pp. 260-262, p. 262.

ria que cree en la psicología de los personajes, olvidando su exclusiva condición verbal— estos se dirigen personalmente a él: «Aunque parezca poco verosímil esos pájaros comenzaron a comunicarse conmigo» (28).

El contenido de la novela de Hrabal no es menos extraño que su recepción: «(…) un grupo de aves de rapiña discute no sólo sobre la posibilidad de correr una serie de aventuras sino del horror que puede significar que un esclavo se rebele»(26). En realidad, es únicamente este segundo aspecto el que es reflejado.

Alternando con el relato continente y con la historia de su propia gestación, esto es, con la historia de Hrabal en el asilo del estado, *Gallinas de madera*[13] cuenta la lucha del esclavo con las aves de rapiña, desde que toma contacto con ellas hasta que huye.

El esclavo se ofrece a las aves enviándoles antiguas fotos suyas, en las que llevaba el pelo largo y guardaba «algún parecido con una versión precolombina de un autorretrato de Durero» (33). Tan desconcertante semejanza fue suficiente para que las aves advirtiesen la condición servil del esclavo y lo aceptasen. El esclavo comienza con su rutina: sacar a pasear por un parque cercano (tal como hacía el narrador Bellatin con los suyos) los seis perros de las aves. Y acepta con estoicismo la violencia con la que las aves atacan a los perros cuando deciden «deshacerse» (sic) de ellos.

Después de unos meses, las aves comienzan a padecer ataques de pánico y una creciente depresión. El esclavo se ocupará de los perros y también de las aves, acompañándolas a numerosos especialistas. Y lo hará con tanta diligencia, se hará tan «indispensable» que terminará convertido en «ver-

13 Respecto a su disposición en el texto, se *trataría* de una *mise en abyme* retro-prospectiva, según la clasificación propuesta por Dällenbach, Lucien. *El relato especular.* Madrid: Visor, 1991, pp. 77-87.

dadero amo» (56). Finalmente, dará su consentimiento para que las aves sean sometidas a un tratamiento de electroshocks. «¿El esclavo en realidad buscaba el aniquilamiento del amo? Por supuesto que sí, su obsesión por servir debía llegar, como sucede siempre en esos casos, al punto de devorar al elemento que es servido» (59-60).

Cuando las aves toman conciencia del riesgo que corren, deciden salir de inmediato de la institución donde habían sido recluidas. Luego emprenden un largo viaje en cuyo transcurso comprenden con claridad lo sucedido. Entretanto, el esclavo aprovecha para huir.

La obra intercalada, lejos de comprimir y restringir el significado de la obra marco, posee tal exceso de sentido que incluso oculta su condición especular. Estos reflejos se hacen perceptibles cuando entrevemos los procesos de la elaboración onírica[14] en la base de la novela apócrifa de Hrabal; algo que el mismo narrador Bellatin llega a sospechar: «¿Tendrían acaso que ver estas ideas sobre Bohumil Hrabal con el hecho de recordar la lluviosa mañana en la que mis perros atacaron a una paloma?» (26).

En los sueños, como en el manuscrito de Hrabal, se producen «inversiones» de la situación y de las relaciones, como si todo sucediese en un «mundo al revés». «En el sueño —señala Freud— es con frecuencia la liebre la que trata de cazar al cazador»[15]. En *Gallinas de madera* son las aves de rapiña, trasunto de la paloma muerta, las que atacan a los perros.

También el mecanismo del «desplazamiento»[16] se hace evidente en el internamiento de las aves, que reproduce el

---

14 Freud, Sigmund. «La elaboración onírica». *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, vol. 12 de las *Obras completas*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1988, pp. 2225-2234.

15 Freud, Sigmund, *op. cit*., p. 2232.

16 Freud, Sigmund, *op. cit*., p. 2228.

experimentado por el narrador y por las mismas causas: depresión y ataques nocturnos de pánico. Y también el que imagina sufrido por Hrabal:

> (…) y yo advertí que esas aves de rapiña que trataban de comunicarse conmigo no eran otra cosa que yo mismo dirigiéndome a mí mismo. Me vi entonces narrando la historia de uno de mis internamientos en el hospital.
>
> Contando detalles de una experiencia que imagino parecida a la que debió vivir Bohumil Hrabal durante el tiempo que pasó internado en la institución pública donde fue recluido (78).

Una operación similar sucede con el esclavo rebelado. También el narrador tiene un conocido —«mi esclavo» (80) —que lo acompaña en su peregrinar entre doctores y lo abandona estando en el hospital. En el caso de Hrabal, la analogía es incluso interpretada: «El texto [*Gallinas de madera*] estaba escrito en realidad en primera persona y era él, Bohumil Hrabal, quien se estaba quejando de la pérdida de un esclavo.

De su ayudante durante los últimos treinta años» (84).

Ahora bien, conviene advertir que la interpretación no agota el sentido. Como sucede con la labor del psicoanalista, al revelar el significado oculto detrás del significante enigmático, el lenguaje es reconducido a la transparencia y el mundo, al orden. La traducción es tranquilizadora, pero imperfecta porque silencia lo que hay de inquietante y tremendo[17]; eso que oscuramente se sabe y se resiste a dejarse comprehender. Se trata de silenciar el carácter accidental del lenguaje frente a la plenitud de lo que Freud, siguiendo la acertada expresión

---

17 *Vid*. Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995, principalmente pp. 231-235.

de un paciente, llamó nuestro «lenguaje fundamental». Este lenguaje fundamental, presente en el mito, los rituales religiosos y los sueños, es el pensamiento arcaico[18], que tal vez no esté tan lejos de otra tradición apenas recorrida del pensamiento occidental, la que representa Heráclito, quien, no por casualidad, es citado en el apócrifo de Hrabal: «Es interesante notar que en esa parte de *Gallinas de madera*, Bohumil Hrabal citara una frase de Heráclito de Éfeso: 'es necesario deshacerse de los cadáveres antes que del estiércol'» (60).

Como en el proceso de «condensación»[19], en el pensamiento de Heráclito, las palabras, a veces, promueven «acercamientos entre contrarios y crean oxímoros en los que los opuestos no se excluyen, sino que señalan hacia su invisible punto de contacto»[20].

El caso más evidente es el del «amo esclavizado», el del «esclavo (…) verdadero amo» (56), cuya condición espejea dentro y fuera del manuscrito de Hrabal. Así, las aves buscan quien cuide de sus perros, pero también los atacan brutalmente, con la misma ambivalencia que el novelista checo muere al resbalar o saltar desde una ventana de un quinto piso, cuando pretendía «no matar sino (…) alimentar a su posible presa» (98), las palomas. De modo similar, allí es aquí y «las huellas de aquel pasado cercano-lejano están borradas casi del todo» (72). En estas otras rutas posibles del pensamiento, el principio de identidad —tanto metafísico como lógico— queda profundamente alterado. Como en

---

18 Freud, Sigmund. «La significación ocultista del sueño», *Inhibición, síntoma y angustia. Análisis profano y otros ensayos*, vol. 16 de las *Obras completas*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1988, pp. 2887-2889, p. 2887.

19 Freud, Sigmund. «La elaboración onírica», *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, vol. 12 de las *Obras completas*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1988, pp. 2225-2234, p. 2226.

20 Giorgio Agamben, *op. cit*., p. 235.

el fragmento de Heráclito: «En los mismos ríos entramos y no entramos [pues] somos y no somos [los mismos]».

Así, Hrabal está recluido en un hospital, como las aves en una clínica de *electroshocks*, pero, como el esclavo, también envió fotos falsas a los editores para que pensaran que era un hombre serio y no un joven desorientado. Tenía un secretario, como las aves un esclavo, pero, en la última visita del médico, se sentó en un rincón, se tomó la cabeza con las manos y empezó a contar la terrible escena de las aves cuando decidieron deshacerse de los perros.

> Era tremendo, repitió, ser testigo, en calidad de esclavo además, de cómo de pronto las aves de rapiña parecían enloquecer y atacaban sin piedad con sus picos afilados a los perros que el mismo Bohumil Hrabal se había visto en la obligación de amarrar momento antes (97).

El dolor de esos perros debió de ser tan terrible como el de la editora, que murió envenenado, y como el del mismo Hrabal en su caída: «(…) Que no murió en el acto sino que tardó unos cuantos minutos en dejar de respirar. Que sufrió de una manera semejante al perro de mi editora luego de ser atacado por el sapo venenoso» (22).

También Bellatin, como su editora, es dueño de perros y, como el esclavo, se ve obligado a pasearlos. Seguirá un tratamiento de *electroshocks* como las aves y también se verá abandonado por su esclavo. Y aunque no haya enviado fotos falsas, tiene la convicción de que será rechazado por sus editores «cuando descubran que soy un impostor» (53).

El texto de Hrabal y el relato de su escritura afirman estrechos lazos entre el narrador Bellatin y el autor checo; ambos padecen la más extraña y terrible de las desgracias, según la terapeuta de Bellatin, pues en cada uno se daba a la vez la condición de «víctimas y de victimarios. Amos y

esclavos» (17). Esta identificación ya había sido anticipada en las primeras páginas de «En las playas de Montauk…». La analista informó al narrador de que Hrabal padeció el mismo síndrome que lo llevaba a su consulta: la crometofobia, esto es, la aversión al dinero[21]. Pero no solo eso:

> Mi terapeuta —quien curiosamente contaba además con un título de Especialista en Literaturas de Aves Románticas— afirmaba que existía una estrecha relación entre la aversión al dinero y el tipo de ave que cada uno de nosotros, los humanos, solemos representar: según el dogma imperante en esos estudios, tanto Bohumil Hrabal como yo éramos una especie de búho de montaña (17).

La identificación entre Bellatin y Hrabal será desarrollada hasta la absoluta confusión, llegando a atribuir al novelista checo la autoría de «El cardenal y el tapacaminos», un relato realmente publicado por Bellatin, y aun de toda la producción de éste, escrita en parte con su conocida máquina Underwoood.

> Según sus propias palabras, cada uno de los libros que Bohumil Hrabal fue creando fueron sólo aspectos de un mismo libro que venía redactando desde niño.
>
> Empezó a escribir basándose en las formas de aquellos catecismos de tapas duras y blancas que solían llevar la réplica de un crisantemo atrapado en sus páginas.
>
> El primero de los libros escrito por Bohumil Hrabal tomó forma a los diez años de edad.
> Trataba de pájaros que conocía a simple vista (95).

---

21 Razón por la que Bellatin intentará remunerar la terapia con los fragmentos de *Las mujeres de sal.*

En estas líneas, en las que la confusión entre aves y perros es total, el lector de la obra de Bellatin reconoce esa idea, que es también un proyecto, la del libro mismo y único, frecuentemente apuntada en sus novelas, y también la poco velada cita de *Perros héroes*, libro fundacional en la mítica bellatiniana[22].

Sin embargo, esta compenetración tan extrema no debería hacer olvidar al lector la contundente respuesta de Hrabal cuando le preguntaban las enfermeras del asilo: «(…) no soy yo quien escribe.

Soy otro cuando narro. No el viejo que ustedes están mirando en este momento» (34).

Aun cuando añada de inmediato, en un auténtico anillo de Moebius: «Por ejemplo, puedo contar cómo acabo de ser engañado por un hombre que colocó un trozo de papel en mi lengua» (34). Aun cuando el narrador Bellatin, en un reflejo contiguo coincida: «No soy yo cuando busco reflexionar acerca del escritor checo recluido en una institución pública (…)» (34).

Tanto el manuscrito de Hrabal como su posible relato marco muestran un cuarto proceso presente en la elaboración onírica y que, según Freud, es el más interesante desde el punto de vista psicológico. Se trata de «la transformación de ideas en imágenes visuales»[23]. La más reconocible es, sin duda, la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo, representada por las aves de rapiña y su esclavo. Muy próxima, incluso desde el punto de vista argumental, está la idea sobre el origen del lenguaje; también presente en el pensamiento de Hegel. La muerte violenta de la paloma por los perros de Bellatin —que tendría su equivalente y contrario

22 Véase más adelante el ítem IV de este capítulo.

23 Freud, Sigmund. «La elaboración onírica». *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, vol. 12 de las *Obras completas*, Barcelona: Ediciones Orbis, 1988, pp. 2225-2234, p. 2229.

en la intención que precedió a la muerte de Hrabal— representaría ese momento mítico en el que surge el lenguaje.

Explica Hegel que «todo animal tiene en la muerte violenta una voz (…)» Esta voz no está absolutamente vacía, carente de significado. Es decir, no sería un simple signo natural, un puro sonido, pues el animal se expresa a sí mismo suprimido. La voz animal en ese instante es voz de la muerte. El lenguaje humano, cualitativamente distinto, articula esta voz. Según Hegel, el puro sonido de la voz animal, la vocal, es interrumpido y conservado mediante las consonantes. De este modo, la articulación humana diferencia, interrumpe y conserva esa voz animal. Con otras palabras, el lenguaje humano se convierte en lenguaje significante y en voz de la conciencia al articular y retener la voz de la muerte. El lenguaje humano, entonces, apunta Hegel, es la tumba de la voz animal, que custodia y sostiene la esencia más propia: «la que es más terrible»: «el Muerto»[24].

Por eso, el lenguaje humano es verdaderamente la «vida del espíritu» del muerto (¡cómo no sonreír al pensar en la vida del espíritu, la vida intelectual, como un diálogo de los muertos!, ¡cómo no sonreír al pensar en la paloma muerta por los perros como espíritu, logos, y espíritu santo!) que se conserva en la palabra; y por eso, ese «poder mágico», casi sobrenatural, del lenguaje para «dar vida» a las cosas, capaz de transformar lo negativo, la muerte, la nada en ser[25].

En Heidegger, el lenguaje no tiene su origen en el sacrificio del animal, sino en la inquietud, en la angustia, en lo amenazador indefinido, que está allí (DA) y, no obstante, no está en ningún lugar. Como el mismo narrador, «No es nada

---

24 Agamben, Giorgio. *El lenguaje y la muerte*. Valencia: Pre-Textos, 2003, p. 69.

25 *Vid*. Agamben, Giorgio, *op. cit*., principalmente pp. 73-79.

y no está en ningún lugar», dice Heidegger[26]. El lugar del lenguaje, su ser, entonces, es un no-lugar, el vacío, la nada.

Cobran así sentido las enigmáticas palabras de Hrabal que ante testigos, negaba ser él quien escribiese: «Soy otro cuando narro» (34). No se trata simplemente de que quien escribe es distinto a quien vive. En realidad, quien se expresa en el fondo del lenguaje es la Muerte o, de un modo más general, la Nada, la «pura exterioridad negativa»[27]. Muerte y lenguaje tienen la misma estructura negativa y son metafísicamente inseparables[28]. Las palabras de Hrabal revelan que el sujeto que habla o escribe no es el responsable del discurso, sino apenas una brecha, un orificio a través del cual brota sin descanso ese magma indefinido del lenguaje. «En las playas de Montauk…» y de modo más claro en las *Gallinas* de Hrabal el «narro» funciona a contrapelo del «pienso». «Este conducía en efecto a la certidumbre indudable del Yo y de su existencia; aquél, por el contrario, aleja, dispersa, borra esta existencia y no conserva de ella más que su emplazamiento vacío»[29]. El ser del lenguaje —la otra cara de la Nada o la Muerte— se hace visible únicamente en la desaparición de quien escribe.

Así lo apuntan los curiosos comentarios críticos que el narrador Bellatin realiza sobre *El cardenal y el tapacaminos* después de haber oído una disertación académica —no sabe a quién— sobre el relato. En su opinión algo estaba mal en el origen de la historia. Lógicamente era necesario que algo muriese antes para poder reencarnarse. Pero entonces pensó que entre una encarnación y otra hay «un gel existencia»[30] que

26 Agamben, Giorgio, *op. cit*., p. 93.
27 Foucault, Michel, *op. cit*., pp. 10-11.
28 Agamben, Giorgio, *op. cit*., p. 139.
29 Foucault, Michel, *op. cit*., p. 13.
30 Bellatin, Mario, *op. cit*., p. 72.

permite a los seres ser testigos de lo que sucede. Y concluye que ese estado de gel debía de estar presente en los últimos años de Hrabal. «De otra manera no tiene explicación alguna (…) que Bohumil Hrabal les dijera a los enfermeras con insistencia que no era él quien estaba escribiendo el texto que estaba escribiendo» (73). El lenguaje mana sin sujeto asignable. Hrabal es desposeído de su identidad, vaciado y duplicado en dos figuras gemelas, aunque no asimilables: el que escribe y el que da de comer a las palomas. La *mise en abyme* alumbra la situación del narrador Bellatin y la naturaleza de su discurso. Después de comprobar que las moscas posadas en su cuerpo se desplazan sin obedecer su voluntad, como hará el esclavo al servicio de las aves, logra comprender: «Ese día, lo supe, ya estaba muerto. Incluso más que toda la realidad que me circundaba en la plaza donde me encontraba sentado» (94).

Pero, por encima de semejanzas y parecidos, Hrabal no es el doble de Bellatin o al revés. El yo y su doble invierten su relación. El Yo es solo una posibilidad de lo Otro.

> No es un desdoblamiento de lo Uno, es un redoblamiento de lo otro. No es una reproducción de lo mismo, es una repetición de lo Diferente. No es la emanación de un Yo, es la puesta en inmanencia de un siempre otro o de un NO-YO[31].

Entre esta dialéctica voz-lenguaje y la del amo-esclavo existe una estrecha correspondencia. Como en el hombre que sacrifica al animal, también en el amo la conciencia humana emerge por primera vez de la existencia natural y construye la propia libertad. Al arriesgar su vida a la muerte, el amo es reconocido por el siervo. Pero este reconocimiento no es suficiente; no es el reconocimiento de un igual, de un ser humano y, por tanto, resulta insuficiente para «consti-

31 Deleuze, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 129.

tuir al amo verdadera y duraderamente. Ya no animal, pero todavía no humano»[32]. En consecuencia, la realidad de esta conciencia es ser una pura nada, simbolizada por ese cruce casi mitológico, el de esa mujer cualquiera que carga —como si fuese su esclava— con su mascota en brazos, un *dachshund*, a cuya boca abierta y silenciosa se asoma el narrador: «Descubrí algo horrendo. Insondable. Como una especie de hueco, por donde uno pudiera observar, al menos por un instante, el vacío que separa una pared de otra» (91-92).

El amo lo es porque puede ejercer su derecho soberano de vida o de muerte sobre el siervo. Así lo hacen las aves rapaces cuando deciden deshacerse de sus perros, sin más razón que su voluntad señorial. Aunque no podrán consolidar su condición soberana, pues «muy pronto dejó de saberse quién era realmente el amo y quién el esclavo» (44). No es solo porque el esclavo (en una suerte de metonimia, por los perros) se rebele, sino porque en este universo, como en el de Heráclito, todo fluye y cambia: «[El esclavo] Debe servir y servir, en una mecánica incesante, hasta que el amo deje de ser amo para ser convertido en un desecho y así poder encontrar otro amo lo más pronto posible» (76).

Aquí no se hace un uso dialéctico de la negación. No hay una verdad resplandeciendo al final, sino la angustia de ese vacío insondable, de ese gel de la existencia, de donde los desechos emergen transformados en otras posibilidades. «Es necesario deshacerse de los cadáveres antes que del estiércol» (60), reza el principio heraclitiano. Deshacerse de los perros, pero también de su «estiércol» (60), del «cuerpo muerto de la paloma» (60), «de los amos convertidos en desechos» (60). El narrador Bellatin teme que «los editores se desharán de mí cuando descubran que soy un impostor» (53). Y hasta él

32 Agamben, Giorgio, *op. cit.*, p.81.

mismo tuvo que liberarse, es decir, *deshacerse* de los escritos para poder seguir escribiendo: «La presencia de un texto sin publicar dificultaba el fluir de mis siguientes palabras. Aquel libro fue el que utilicé para pagar las sesiones con la analista. De ese modo logré librarme de su presencia» (47).

Todo fluye. Todo cambia. La única evidencia es esa nada rugiente, como una corriente subterránea de sentido. Quizá por ello se atreviera Freud a afirmar en su conocido ensayo «Lo siniestro»:

> (…) difícilmente haya otro dominio en el cual nuestras ideas y nuestros sentimientos se han modificado tan poco desde los tiempos primitivos, en el cual lo arcaico se ha conservado incólume bajo un ligero barniz, como en el de *nuestras relaciones con la muerte*[33].

El de Bellatin —como el apócrifo de Hrabal— continúa siendo un texto proferido por los hombres del dolor. Esta es la pregunta que se va repitiendo a lo largo del relato: «¿Cuál es el punto donde reside el dolor ante la rebelión de un esclavo (…)» (28)— se pregunta una de las aves rapaces. La pregunta, más adelante, se despoja de elementos circunstanciales: «(…) ¿Cuál es el punto donde reside el dolor?» (54).

Cuando una mosca verde intenta introducirse en la boca del narrador Bellatin, la pregunta queda respondida: «Comprendí entonces la verdadera naturaleza del dolor de las aves de rapiña creadas por Bohumil Hrabal en el texto de *Gallinas de madera*» (67).

---

33 Sigmund Freud, «Lo siniestro». *Varios tipo de carácter descubiertos en la labor analítica. Lo siniestro. Más allá del principio del placer y otros ensayos*, vol. 1 de las *Obras completas*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1988, pp. 2483-2505, p. 2498. La cursiva es de Freud.

Por eso cuando las aves y el narrador Bellatin, acompañados de sus esclavos, recorren decenas de hospitales, «ningún especialista» pudo «dar con el origen del mal»[34].

Berlín y su paisaje de ruinas adquieren un significado transparente y el falso retrato del esclavo, parecido a «una versión precolombina de un autorretrato de Durero»[35], nos remite de inmediato al ángel meditabundo del grabado *Melancolía I*, supuesto autorretrato en clave simbólica del artista alemán. Hrabal y el muy americano Bellatin se afirman en esa tradición que asocia el espíritu melancólico con la poesía, la filosofía y el arte:

> El inquietante extrañamiento de los objetos más familiares es el precio pagado por el melancólico a las potencias que custodian lo inaccesible. El ángel meditante no es (…) sino (…) el emblema de la tentativa del hombre, en el límite de un esencial rasgo psíquico, de dar cuerpo a los propios fantasmas y de dominar en una práctica artística lo que de otro modo no podría asirse ni conocerse[36].

En una suerte de juego especular/asociativo, tampoco parece ilógico pensar en otro ángel, el ángel benjaminiano de las «Tesis de filosofía de la historia», que mira hacia atrás, espantado ante tanta ruina.

En 1934, Ernst Jünger explicaba con una hermosa metáfora la crisis de la modernidad:

> La situación en que nosotros nos encontramos es la de unos caminantes que han estado marchando durante largo tiempo sobre un lago helado cuya superficie comienza ahora

34 *Op. cit*., pp. 56 y 80.

35 *Op. cit*., p. 33.

36 Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, *op. cit*., p. 64.

> a cuartearse en grandes témpanos debido a un cambio de temperatura. La superficie de los conceptos generales está empezando a resquebrajarse y la profundidad del elemento, que siempre estuvo ahí presente, trasparece oscuramente por las grietas y juntas[37].

En este horizonte nihilista, en el que Hrabal pudo optar por el suicidio y Bellatin por consumir LSD para el dolor, la superficie se ha hecho más frágil que en las primeras décadas del siglo XX, cuando Heidegger cuestionaba el gran supuesto de la modernidad, el yo como sujeto. Su intención fue pensar el ser; no el yo o el hombre. Aun así, su «descentramiento» no parece escapar totalmente a la antropología, pues supone que el lenguaje, que nos hace humanos, nos capacita para *morir* y no simplemente *fallecer*, como los animales. La vieja ilusión monarca —el hombre como rey de la creación— parece subyacer en este pensamiento que el texto de Bellatin pone en entredicho al dar el papel de personajes a unas aves y recordarnos «la cada vez más complicada relación entre los hombres y los animales. En las premisas actuales. En los deberes que se tienen que cumplir en estos tiempos. En preceptos que algunos años atrás nos hubieran parecido inimaginables»[38].

---

37 Jünger, Ernest, «Sobre el dolor». *Sobre el dolor. La movilización total y Fuego y movimiento*. Barcelona: Tusquets editores, 2003, pp. 9-85, pp. 24-25.

38 *Op. cit*., p. 19. Si la concepción del hombre, en una correspondencia de vasos comunicantes, determina su relación con *lo otro*, Bellatin sugiere que conviene meditar sobre lo que el hombre puede hacer, pero también sobre lo que podría no hacer.

II

Juntas dos cosas que no se habían juntado antes y el mundo cambia. La gente quizá no lo advierta en el momento, pero no importa. El mundo ha cambiado.

En este mundo, la segunda parte de *Gallinas de madera*, se trata de una piedra y de la cabeza del señor Bernard; la piedra que cayó del acantilado y lo golpeó. Un accidente, una azar —«algo extraordinario según el señor Bernard» (107)— que posibilitará que él y el narrador, llamado Mario Bellatin, se conozcan cuando Bellatin acuda a socorrerlo.

Juntas dos cosas que no se habían juntado antes. Y el mundo cambia. Ahora, dos personas: el señor Bernard y Mario Bellatin. Cuando menos eso es lo que afirma el narrador: «Pero por dentro soy otro. Llevo conmigo todo el tiempo las palabras del señor Bernard» (105).

Todo fluye y cambia. Pero en el fondo de tanto movimiento y agitación algo permanece. La nada, con su rostro más reconocible. Desde el título, «En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta», todo en esta sentida elegía alude a la muerte. El traje que falta —además de una contundente metonimia— es el que han usado para amortajar al señor Bernard, cuya defunción conocemos desde las primeras páginas. Y su muerte, un segundo accidente, solo es un pliegue en el tiempo que se ha adelantado a la del narrador, a quien el actor de una de sus obras le transmitido una enfermedad mortal en una relación sexual. «Lo curioso es que a pesar de que el personaje de mi propia no ficción inoculó lo que se llama la muerte en mi cuerpo, quien falleció fue el señor Bernard y no yo» (110).

Hasta el mismo espacio por el que deambulan los personajes alude a la muerte. Es la ciudad de Sète, población en la que nació Valéry y en la que está enterrado. Los turistas cami-

nan desorientados porque el «cementerio que describe Paul Valéry en el libro es totalmente distinto, suelen repetir. ¿Dónde están aquellas olas estrellándose contra las lápidas?» (106).

También el narrador está desorientado. Su discurso termina con el reconocimiento de que escribe porque no comprende el mundo. «Para colmo, entre más escribo, menos entiendo. Ahora no sé qué va a pasar, (…)» (147). Y, sobre todo, son «libros que cargan la muerte a sus espaldas»(108).

Este horizonte sin esperanzas no es solo el del duelo por el señor Bernard. La escritura de esos libros fue anterior a su conocimiento. Pero será en la casa de aquél, situada al borde de un precipicio, mientras tome la sopa que le había preparado «con pescuezos y alas de ave»[39], cuando caiga en la cuenta de que todo era un error: «Un error seguir con vida (…)» (108); como si la sopa con los despojos le hubiera inoculado, por segunda vez, una enfermedad mortal. La incertidumbre expresada al final de su relato es más retórica que real, pues el cuerpo, como le advierte el guardián del cementerio marino después de la muerte del señor Bernard, «iba en declive. Como una tabla que fuerzas extrañas fueran bajando poco a poco hasta colocarla de manera horizontal, aseguró» (113).

El conocimiento del señor Bernard parece haber sido, no obstante, una pequeña tregua, apenas seis meses, un cierto consuelo en la monótona e inesencial existencia del narrador, que después «ha vuelto a ser casi la de antes» (105). Bellatin extraña sus largas y lentas caminatas con el señor Bernard, porque en el señor Bernard encontró una suerte de complemento, una prótesis simbólica de su brazo ausente:

> Eso soy, un resto, eso fui, un resto de cuerpo. Yo no estoy en mí, sino en el brazo perdido que llevo siempre conmigo.

39 *Op. cit.*, p. 107.

> Allí creo que se encuentra habitando la verdadera esencia, en el vacío que nunca existió. Quizá es por eso que he vivido siempre en el eco fantasma del alma faltante (109).

Esa existencia fantasmagórica se le hizo evidente, por contraste, cuando vio representado por unos actores callejeros uno de sus libros. Allí apareció el «fogonazo de lo real» (110), frente al «resto— la realidad de todos los días» (110), «un simulacro pobre y deslavado» (110). El universo creado por la mente, ese «fogonazo de lo real», era un simulacro del mundo que debería estar viviendo ese brazo faltante, pero un simulacro de primer orden frente a la pálida parodia de la vida diaria.

Aquel acontecimiento decisivo es comparado explícitamente con el encuentro con el señor Bernard, que dotó de sentido a la existencia del narrador, quien sigue recorriendo en solitario y en vano los mismos senderos. Así puede entenderse que el encuentro sea más un reconocimiento que un conocimiento: las identidades se deslizan una sobre otra hasta casi solaparse.

No es solo la anticipación de ese deceso del señor Bernard que parecía corresponder a Bellatin. Es fundamentalmente esa cercanía en la concepción de la escritura, sugerida desde la creencia en la condición de telépata y médium —«(…) hasta convencerme de que estoy escribiendo un libro que me dicta el señor Bernard desde el día en que me invitó a comer una sopa preparada con alas y pescuezos» (114)— hasta la plena posesión —«(…) ahora soy el señor Bernard escribiendo muerto desde la terraza donde sirvió, serví, en alguna ocasión un plato de sopa compuesta de cabezas y alas de ave del mercado» (117).

La afinidad responde a la naturaleza simbólica de esos paseos juntos «por los bordes del [también simbólico] fara-

llón» (103): «parece que al hacerlo ambos buscábamos el amparo de posibles caminos no equivocados. Que tratábamos —muchas veces en forma algo desesperada— de constatar que pudieron haber existido otras rutas posibles a seguir» (114).

La identidad queda fortalecida cuando el lector recuerda la contraportada, donde se informa de que el señor Bernard es «trasunto de Robbe-Grillet». Prácticamente, solo con esta información del paratexto (que, en realidad, debemos considerar una prolongación del discurso narrativo y no un simple elemento adyacente) se puede entender que *Bernard* es un semiacrónimo forjado sobre una parte del apellido compuesto del escritor y cineasta francés, cuyas iniciales —además— refuerzan la identificación con *Be*-llatin. Ni siquiera es cierto, como se lee en la contraportada, que «Bellatin tomó frases de la autobiografía de Robbe-Grillet como si fuesen reflexiones propias». En realidad, el préstamo corresponde no a la autobiografía, publicada en tres volúmenes[40], sino al diálogo público que ambos escritores sostuvieron en 2008, semanas antes de la muerte de Robbe-Grillet, y que la revista *Molossus*, en su número 1 (2012), transcribió parcialmente[41].

El simbolismo de esos paseos al borde de precipicios por caminos no transitados remite a la práctica novelística de Robbe-Grillet; también, a sus declaraciones teóricas. En «Novela nueva, hombre nuevo» señala: «La nueva novela no es una teoría, es una búsqueda»[42], remitiendo a las mismas metáforas de los caminos inexplorados y del pionero, pues,

---

40 *El espejo que vuelve*, *Angélica o el encantamiento* y *Los últimos días de Corinto.*

41 Suponemos que *Molossus* tradujo al inglés el diálogo. Aparecido el número 2 de la revista, la promesa de publicar el resto del diálogo ha quedado incumplida.

42 Robbe-Grillet, Alain. «Novela nueva, hombre nuevo», *Por una nueva novela*. Barcelona: Seix Barral, 1973, pp. 147-158, p. 150.

frente a la semejanza con el ayer, «debemos ir más lejos»[43]. También en Bellatin esa búsqueda está presente a lo largo de su obra. Ya en la primera de sus novelas, la aludida *Las mujeres de sal*, son varios los personajes embarcados en esa empresa vital, de la que el pintor Andrés Montiel opina: «(…) era análoga a mi búsqueda dentro del arte»[44].

Posiblemente Bellatin perciba semejanzas entre su obra y la de Robbe-Grillet; sobre todo en lo que se refiere a su recepción. Tildado de raro —«Mario Bellatin, escritor raro entre los raros (en un campeonato tendría podio)»[45], decía quien de modo sorprendente editó varias de sus novelas—, ha reflexionado (y se ha defendido de ello), tanto en la ficción — *El jardín de la señora Murakami*—, como en el ensayo —«Lo raro es no ser un escritor raro». No es extraño que se sintiese próximo a Robbe-Grillet y a su señor Bernard cuando escribía:

> Pese a todo, cuando apareció mi cuarta novela, *Gallinas de madera*, yo ya era muy famoso. Había páginas enteras en las revistas y suplementos dominicales que explicaban cómo mi obra podía ser tan ilegible. Cuando se publicó este último libro —que yo consideraba una obra maestra, cosa que se constató tiempo después— apareció ante los demás como una novela totalmente incomprensible. Se vendieron cuatrocientos cuarenta ejemplares[46].

---

43 *Op. cit.*, p. 151.

44 Bellatin, Mario. *Las mujeres de sal*. Lima: Lluvia Editores, 1986, p. 25.

45 La afirmación de Jorge Herralde puede leerse, por ejemplo en la contraportada de *Damas China*, Barcelona, Anagrama, 2006.

46 *Op. cit*., p. 118. En términos casi idénticos se refería Robbe-Grillet a *La celosía* en la entrevista mantenida con Bellatin. Es fuerza señalar que Bellatin siempre ha vendido más de cuatrocientos cuarenta ejemplares de sus obras.

Y es más que probable que estas palabras del narrador tengan un eco de verdad: «(…) las palabras del señor Bernard me hicieron encontrar otra forma de escritura» (112). No en vano, Robbe-Grillet, junto con Serge Doubrovsky, fue fundamental en el establecimiento de un nuevo modelo autobiográfico, también llamado autoficción[47], que tanta importancia va a tener en la producción bellatiniana. «Mi cuarto libro (…) era un fragmento de mi autobiografía. Yo viví en la casa que aparece en el libro. Yo soy un personaje. Mirándola bien, el conjunto de mi obra es autobiográfica» (122), dice Bellatin-Bernard. En «Un personaje en apariencia moderno», la tercera de las autobiografías ficticias que integran *El Gran Vidrio*, el narrador llamado Mario Bellatin habla de un proyecto: «Una autobiografía cuyo eje sería cada uno de los libros que he publicado»[48].

Podrían multiplicarse los ejemplos que, más allá de su azaroso encuentro real, suscitaron el interés de Bellatin por la obra del autor de *La jalousie*: una narrativa antimimética, unos temas con un sentido deliberadamente escritural, el común universo fantasmagórico… Si estos elementos constituyen influencias con peso en la producción de Bellatin es algo que puede ser discutido, pero no esta afirmación del narrador: «(…) en esta nueva manera la escritura fue llenándose poco a poco de contenidos. Los que me iba proporcionando el propio señor Bernard, por supuesto» (112).

Si la primera parte de «En el ropero de…» aborda la historia del encuentro del narrador Bellatin y el señor Bernard y la muerte de éste, la segunda resume el libro que, sin papel ni

---

47 *Vid*. Alfonso Del Toro, «'Meta-autobiografía'/'autobiografía transversal' postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona. A. Robbe-Grillet, S. Doubrovsky, A. Dejebar, A. Khatibi, N. Brossard y M. Mateo», *Estudios Públicos*, 107 (invierno 2007).

48 Bellatin, Mario. *El Gran Vidrio*. Barcelona: Anagrama, 2007, p. 158.

lápiz, mentalmente escribe Bellatin, como si el mismo señor Bernard le dictase. Lo sorprendente es que la *mise en abyme* en este caso no es una obra literaria (al menos según la concepción usual); lo sorprendente es el modo en el que Bellatin vuelca el contenido de la entrevista realizada a Robbe-Grillet. Cierto que el escritor francés, capaz de responder a una pregunta durante media hora, como malévolamente apunta Rodrigo Fresán[49], daba mucho juego. Pero Bellatin sabe pulir el discurso, sin apenas añadir nada, apenas suprimiendo los nombres propios —Sartre, Sarraute, Simon, Duras, Butor…— y algunos periodos gramaticales, para que destaquen como fantásticos los datos reales de la entrevista; para que el lector suponga como nacidos de su desbordante imaginación crítica lo que son materiales tomados de la realidad:

> No obstante, creo que mis libros sí han incitado abiertamente a un escritor argentino en particular. Este autor era un lector pertinaz de mis obras —lo afirmó en más de una entrevista—. Aquel autor es de origen sirio y fue educado en Argentina, en la pampa gaucha, y al parecer fue allí donde leyó mis primeros textos. Los leyó en castellano[50].

Como sucedía con los papeles colados de Picasso o Braque, las fronteras entre arte y vida, entre ficción y realidad, hacen agua. Y lo más notable, quizás, es que esta autobiografía de un hombre de letras, esta declaración de fe sobre la concepción de la literatura, sin dejar de ser la de Robbe-Grillet, parece ser la del propio Bellatin y actúa como el código que ilustra el funcionamiento de la obra continente.

---

49 Vid. Rodrigo Fresán,» Yesterday (entrevista)», *Clarín*, http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-512-2003-03-30.html

50 *Op. cit*., pp. 132-133. Se trata de Juan José Saer. *Vid.* Molossus 1, Interview: The Truth is a Fascist Concept: Mario Bellatin interviews Alain Robbe-Grillet. http://moloss.us/

Se trata de una escritura consciente de su condición histórica —«(…) mis libros eran la continuación de la evolución de la literatura (…)» (142)—, que, como las novelas del «Movimiento Literario Sumamente Innovador», esto es, del *nouveau roman*, no puede seguir el camino trazado «por los dos grandes creadores de principios del siglo XX» (128). Se trata de una literatura surgida en medio de las ruinas, físicas y morales, de la civilización occidental que provocó la Segunda Guerra Mundial y que incitaba «a crear un mundo nuevo. No a reconstruir el viejo (…)» (121); un mundo en el que, después de todo lo sucedido, los valores quedaban en entredicho: «Yo no sé qué es la verdad, especialmente la verdad de mi infancia, una verdad que yo no comprendo. No existe la certeza» (123). Lejos de ser la escritura celebratoria o balsámica que quisieran los «opresores ideológicos» (125), «mi escritura siempre ha molestado» (125) y resulta hasta inquietante al mostrar un mundo con «fisuras» (125). No es una escritura mimética, pero sí consciente de lo que sucede y que, como apuntó Sartre al prologar el *Retrato de un desconocido* (1948), de Nathalie Sarraute, no hace «sino señalar que estamos en una época de reflexión, y que la novela está reflexionando sobre sí misma»[51]. Y a la vez es una escritura personal, autobiográfica —«(…) yo solo escribo de mí mismo» (121)—, que ante la pregunta de por qué escribir contempla las «pesadillas» de la infancia» (141) y «los fantasmas» del escritor (130), pero igualmente la condición fantasmagórica de una sociedad incapaz de superar el nihilismo. ¿Acaso es posible la autobiografía cuando quien escribe es un muerto? ¿Cuál puede ser la escritura de un fantasma? «(…) me parece un poco extraño teniendo en cuenta que esta escritura no existe» (125), dice el narrador Bellatin.

51 Citado por Lucien Dällenbach, *op. cit*., p. 160.

III

Juntas dos cosas que no se habían juntado antes y el mundo cambia. Y, se entiende, ese cambio modifica también las dos cosas; en este caso, las dos partes de *Gallinas de madera*: «En las playas de Montauk las moscas crecen más de la cuenta» y «En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta». Es posible que nombrarlas como «partes» sea una suposición precipitada en una obra, la de Bellatin, que se quiere como un único y mismo libro, pues invita a pensar en *Gallinas* como en un todo. Quizá a ello remita la ajustada formulación de la contraportada —«En *Gallinas de madera* confluyen dos textos (…)»— que, a pesar de la condición sucesiva del lenguaje, parece no querer priorizar ninguno y caracterizar *Gallinas* no necesariamente como un destino final sino más bien como un posible lugar de tránsito; como si se tratara de un río, al que concurren aguas diversas y que siempre puede ser un afluente o un simple brazo. La cuestión no carece de importancia, pues tiene que ver con la relación entre ambos textos.

Aristóteles ya distinguía entre *todo* y *suma*. La diferencia radicaba en que, en el todo, la posición de las partes no resultaba indiferente. Esta era una distinción similar a la establecida en latín entre *totum*, referida a totalidades orgánicas y estructuras, y *compositum*, que habla de simples adiciones, de agregados. Si pensáramos aisladamente el libro *Gallinas de madera*, nada impediría que en él confluyeran tres o más textos. La desolada situación del narrador Bellatin al inicio y al final de las dos narraciones es similar. Las transformaciones, los caminos recorridos pueden ser otros, pero al final el mundo continúa siendo un lugar inhóspito, doloroso. ¿Por qué no podría Bellatin trazar un trayecto similar con un tercer o cuarto relato? Ni siquiera trasponer el orden establecido alteraría en profundidad la trama que resulta de leerlos como capítulos.

Todo invita a concebir *Gallinas de madera* —incluso la artificialidad sugerida en el título— como un *compositum*.

Y sin embargo, el mismo proceso de lectura, aunque nada cambie en el objeto, algo cambia en el ánimo del lector, que establece relaciones internas entre los textos, de modo que termina conformando un *totum*, una suerte de estructura. Y ello porque cada una de las narraciones yuxtapuestas no son simplemente un elemento o subconjunto de la suma, sino campos de fuerza que afectan a la totalidad de los materiales. Así, por ejemplo, antes de leer «En el ropero…», se puede interpretar que la «escucha» del libro de Hrabal, *Gallinas de madera*, por el personaje de Bellatin es solo un efecto más del LSD. El narrador comprenderá que se había contado a sí mismo —inadvertidamente— una historia relacionada con su internamiento psiquiátrico. Pero al leer el segundo texto, cuando el narrador Bellatin cuenta que escribe mentalmente un libro cuya «escritura no existe» (125), la naturaleza de toda la primera parte cambia y principalmente esas *Gallinas de madera* escuchadas, que pasan, de ser un producto de una alucinación, a un posible artefacto artístico —imposible, por otro lado— del narrador.

Pero en un nuevo giro de tuerca, esta concepción de la actividad artística como consciente —o al menos, racional— queda debilitada, pues la cabeza del narrador está profundamente alterada por los medicamentos que debe tomar. «Experimenta desde estados convulsivos —que desatan un pánico inusitado a quienes tienen la desdicha de ser testigos de semejantes crisis— hasta convencerme de que estoy escribiendo un libro que me dicta el señor Bernard (…)» (114). El LSD y la medicación debilitan la autoridad del discurso en cada una de sus partes, equiparándolas.

¿Cambiaría algo si el orden fuese alterado? Creo que el efecto de la lectura sería distinto: escuchar mentalmente lo propuesto en «En las playas de Montauk…» me parece más

desconcertante que «escribir» mentalmente lo propuesto en el «En el ropero». Al lector occidental, habituado a no sorprenderse del origen numénico de los textos, una escritura mental —que además ve plasmada en el papel— le resulta un artificio fácilmente asumible. Por otro lado, dado que escribir es una operación que precede a la de leer, el efecto desconcertante de «En las playas…» quedaría amortecido.

En cualquier caso, el recurso realista a los efectos alucinatorios de los productos químicos, ya sea el LSD o los medicamentos, parece poner límites a la capacidad del lenguaje de mostrar o decir el *afuera*. «Las embriagueces y los aturdimientos —por usar las palabras de Deleuze— son fingidos; lo oscuro ya ha sido aclarado desde el principio»[52].

El lenguaje, o mejor, el habla condiciona nuestra manera de ver el mundo y… de leer. Vestigio de una concepción lineal del tiempo, nuestros hábitos mentales tienden a suponer una «consecuencialidad» rígida entre los hechos o las palabras. Existe esto, «En las playas de Montauk…», y existe aquello, «En el ropero…». El pensamiento latino, que en buena medida continúa conformando nuestra visión de las cosas a través del idioma, no puede hablar de ellas si no les encuentra primero un vínculo. Por el contrario, la ciencia moderna será empirista y el lenguaje del empirismo será paratáctico, como la filosofía del último Wittgenstein. Proclama la diversidad y la diferencia contra el esencialismo y la tendencia a la unidad.

Remitiendo a la impronta idiomática, Umberto Eco ha advertido que «la cultura latina corre el riesgo de poner en el universo más sentido del que hay en él», esto es, de establecer más relaciones de las que realmente existen; «por su par-

---

52 Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002, p. 391.

te, las culturas no latinas corren el riesgo de no ver el sentido donde éste aparece»[53]. «Esta pared no es medianera» (92), recuerda enigmáticamente el narrador en las páginas finales de «En las playas de Montauk…», cuando se asoma al vacío insondable de la boca del dachshund.

En las últimas líneas de «A propósito de El cementerio marino», Valéry señalaba que «(…) no hay sentido verdadero de un texto». Y también algo que se olvida más fácilmente: «No hay autoridad del autor»[54]. Leer es una actividad parcialmente subjetiva en la que de modo inevitable el lector se implica. Un libro es un espejo —decía Lichtenberg en uno de sus aforismos— si un mono se mira en él, el reflejado no podrá ser un apóstol»[55]. Pero un libro no es cualquier otro. Cada libro nos permite asomarnos de acuerdo con las características que su autor le ha proporcionado. Las semejanzas y, por tanto, las diferencias entre los dos relatos de *Gallinas de madera* no son casuales. Sus títulos son indiciarios de las intenciones del autor (una noción tan compleja como la del mismo Yo). Son dos títulos anómalos por su extensión, dos oraciones que comienzan con un complemento circunstancial de lugar y que, semánticamente, remiten a la idea de la muerte. Desde el punto de vista tipográfico, el contraste es llamativo entre ambos textos. «En las playas de Montauk…» exhibe su carácter fragmentario, mientras que «En el ropero…» no encontramos ni un punto y aparte; aunque su naturaleza fragmentaria desde el

53 *Vid*. Eco, Umberto. «La línea y el laberinto: las estructuras del pensamiento latino», *Vuelta*, abril, 1987, pp. 18-27. Consultado en http://temakel.net/node/504

54 Valéry, Paul. «A propósito de El cementerio marino». *La máquina del tiempo. Una revista de literatura*. http://www.lamaquinadeltiempo.com/valery/cementvale.htm

55 Lichtenberg, Georg Christoph. *Breviario de aforismos*. Barcelona: Círculo de Lectores, s.a., p. 128.

punto de vista del contenido sea indudable. Con otras palabras, el autor nos invita a establecer correspondencias entre las dos partes de *Gallinas.*

En ambos casos se trata de monólogos de un yo llamado Mario Bellatin, aunque no sea tan evidente que este yo sea el mismo. No es solo la posibilidad de que el yo de la primera parte sea el personaje de un libro escrito mentalmente por el otro Bellatin. Es que parecen encontrarse en diferentes momentos vitales. El de la primera parte es la réplica que hace un yo plenamente adulto a su propio pasado, «Cuando era joven» (13) y elegía la ciudad de Berlín para consumir drogas. Al enfrentarse con su porvenir finito, este yo rebota, por así decirlo, contra su pasado. Retrocede hacia sí mismo y se hace tradición de sí mismo. Se repite. «La repetición —escribe Heidegger— es la tradición expresa, es decir, el regreso a posibilidades del Dasein como sido»[56]. Esta experiencia de recuperación del pasado, quizá para «constatar que pudieron haber existido otras rutas posibles a seguir» (104), como se lee en «En el ropero…», podría aproximar vitalmente a los narradores de las dos partes. Pero aunque el de la primera reviva la experiencia de la muerte espiritual parece estar lejos de la muerte física que amenaza con su proximidad al Bellatin de la segunda. Esta diferencia se traduce en *diferancia*, por usar el término metafísico de Derrida, pues diferir significa a la vez ser diferente y retardar. Lo que mediaría entre aquel Bellatin y éste, próximo a fenecer como viviente, es la mismidad no idéntica.

Cada parte en sí misma y en su relación con la otra ponen de manifiesto que el yo no es precisamente algo simple. Al contrario, su complejidad, su labilidad, su fragmentariedad

---

56 Heidegger, Martin. *El Ser y el Tiempo.* Madrid: FCE, 2001, parágrafo 74, p. 416.

hace casi imposible su comprensión. De ello habla el esfuerzo de Bellatin en sus numerosas autoficciones. Se trata de que la representación múltiple conquiste lo inefable, lo oscuro.

Lejos del pensamiento platónico que valida la copia del modelo para condenar los fantasmas, los simulacros[57], en Bellatin asistimos a un continuo juego especular en el que la confusión, la identificación con otros personajes es constante. En «En las playas de Montauk…», con Bohumil Hrabal y en «En el armario del señor Bernard…», con su trasunto, Alain Robbe-Grillet. No es la primera vez que la identificación es con otros escritores. En *Biografía ilustrada de Mishima*, la identificación se producía con el autor japonés. La autoficción es concebida como un camino palimpsesto hasta el presente, como si la historia de la literatura fuese la obra de un mismo y único escritor que va cambiando de apariencia. Hrabal es el autor de *Gallinas de madera*, su última obra; el señor Bernard es el autor de *Gallinas de madera*, su cuarto libro; Bellatin es el autor de *Gallinas de madera*.

Pero estas coincidencias no ocultan *diferancias.* Mientras que Hrabal quizá salta al vacío por alcanzar la libertad, escapando del asilo obligatorio en una institución del estado, el señor Bernard, al menos mientras su salud se lo permitió, pudo vivir en Sète, bajo el amparo de la figura tutelar de Valèry y tal vez cerca de su padre[58] y evitar ser recluido por

---

57 *Vid*. Deleuze, *Repetición y diferencia*, *op. cit*., principalmente pp. 393-395.

58 La narración insinúa que el señor Bernard, «(…) un foráneo de Brest que se había instalado en el poblado por razones misteriosas» (109), es el hijo de un viejo jardinero que le regala a Bellatin la bicicleta del hijo. El viejo jardinero, quien no tenía noticias del hijo desde hacía años, le regala la bicicleta para mitigar la tristeza que el recuerdo le causa. Cuando el señor Bernard se entera, le prohíbe a Bellatin usar la bicicleta y le obliga a devolverla. Bellatin cumple con el pedido, pero ya no puede comunicárselo, «porque precisamente aquél fue el día en que el señor Bernard murió» (116):

el estado en un asilo. «Era mucho más barato para el Estado confinarlo junto a muchos más como él. Por eso debía demostrar cada cierto tiempo [con análisis médicos] que no era todavía candidato para semejantes instituciones» (111).

También Bellatin, gravemente enfermo, está en el programa de ayuda medicinal y obtiene remedios gratuitamente para mantener su salud en un punto en el que no «deba por ley, renunciar a mi libre albedrío» (127). Pero desde que conoció al señor Bernard se llegaba hasta el borde del acantilado, como si fuese el alféizar de una ventana, y, una y otra vez, arrojaba las pastillas al vacío.

Reaparece así, de un modo altamente patético, el «asunto de la relación entre el amo y el esclavo» (99), ahora bajo el aspecto de las instituciones del estado y los ciudadanos.

IV

En «La critique et l'invention», Michel Butor distingue tres modos del proceso reflexivo:

a) «las demás obras dentro de la obra», es decir, la práctica intertextual (muestras, citas, pastiches, parodias);
b) «la obra dentro de la obra», es decir, la *mise en abyme* con una o varias «obras imaginarias»;
c) «la obra en las demás obras», es decir, la obra concebida como parte de una obra más vasta en permanente devenir[59].

«Era un día de neblina. Me pareció el clima adecuado para las situaciones que había experimentado esa jornada: el llanto del padre abrazado de la bicicleta y la noticia de la muerte del señor Bernard» (116).

59 *Vid*. Lucien Dällenbach, *op. cit*., p. 161.

Además del recurso a la *mise en abyme*, *Gallinas de madera* ensaya la intertextualidad con otras obras de Bellatin; así como la manifestación de su pertenencia a una obra más amplia en continuo desarrollo.

> Según sus propias palabras, cada uno de los libros que Bohumil Hrabal fue creando fueron solo aspectos un mismo libro que venía redactando desde niño.
>
> Empezó a escribir basándose en las formas de aquellos catecismos de tapas duras y blancas que solían llevar la réplica de un crisantemo atrapado en sus páginas (95).

La declaración es, a su vez otra autocita, pues en diferentes obras ha nombrado ese mítico libro escrito a la edad de diez años.

> Por aquellos años conoció a un niño que había escrito un libro sobre perros de vidas heroicas. Aquel niño lo había ilustrado con figuras recortadas, parecidas a las que se multiplicaban alrededor de su cama. El niño escritor llegó de visita al pabellón durante el mes de octubre de 1967. Acababa de hacer, esa misma mañana, la Primera Comunión[60].
>
> Siempre de acuerdo a la versión del hombre inmóvil, cuando el niño vio las láminas de perros recortadas en las paredes del sanatorio, aseguró que era escritor y que había compuesto un libro acerca de perros héroes. Dijo también que una vez lo terminó su abuela fue la única interesada en leerlo[61].

---

60 Bellatin, Mario. *Perros héroes*. Capital Federal: Interzona editora, 2003, p. 60.

61 Bellatin, Mario. *op. cit*., p. 61.

En «Un personaje en apariencia moderno», la última de las autoficciones que integran *El Gran Vidrio*, el narrador, después de confesar su temperamento mentiroso y señalar que apenas sabe escribir su nombre, dice haber redactado «un volumen sobre perros», dividido en tres partes: una primera, en la que describe las razas que conoce; una segunda dedicada a los perros que trabajan y la tercera, a los perros héroes, con historias inventadas sobre animales que salvan a sus amos[62].

Narrado su origen y descrita su estructura, será en *Condición de las flores* donde se apunte por primera vez su carácter fundacional:

> Cada uno de los libros es un aspecto de un libro que vengo redactando desde que era un niño, basado en la forma de aquellos catecismos de tapas duras y blancas que llevaban un crisantemo atrapado entre sus páginas. El primero tomó la forma a los diez años de edad. Trataba de los perros que conocía. De mi visión de ellos. Creo que ahora sigo en la búsqueda de algo similar. De establecer una cierta mirada de las cosas[63].

El libro de la infancia se ha transformado en el libro de la vida: «Me gustaría detectar más bien una vida completa en armonía con mi escritura, creer la idea de que estructuro un libro infinito, donde las obras publicadas son solo puntos de referencia de la escritura en abstracto que los sostiene»[64].

---

62 *Vid*. *El Gran Vidrio*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007, pp. 147-148.

63 Bellatin, Mario. *Condición de las flores*. Buenos Aires: Editorial Entropía, p. 13.

64 *Op. cit*., pp. 24-25.

Será en *Disecado* donde ese libro legendario adquiera un nuevo rostro que permite percibir su presencia incluso en textos anteriores a su mención en el 2003 con la publicación de *Perros héroes*:

> Se trataba de una obra sobre perros. Al advertir la reacción que produjo entre los que lo rodeaban, la abuela lo introdujo en su ropero y nunca se volvió a saber de su existencia. Se trata de *El libro fantasma* que ¿Mi Yo? lleva siempre consigo —lo transporta mentalmente—, cuya falta de cuerpo quizá fue la que lo llevó a escribir un texto detrás de otro utilizando siempre el imaginario de una criatura de diez años de edad[65].

Esa naturaleza espectral caracteriza a *Biografía ilustrada de Mishima*, donde algunas sombras, nombradas como «longevos anónimos» se aparecen alrededor de la mesa en la que suele escribir. «Y el mismo fantasma, el que aparece con mayor frecuencia, le suele informar a Mishima que el escritor percibe las cosas del mundo como si alguien le fuera relatando lo que ocurre a su alrededor»[66]. En buena medida, la misma novela es una visión fantástica: «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»[67].

Es la misma esencia fantasmal que se reconoce en *Gallinas de madera*, el libro que escribe Bohumil Hrabal —sin ser

---

65 Bellatin, Mario. *Disecado*. México D.F.: Editorial Sexto Piso, 2011, p. 41.

66 Bellatin, Mario. *Biografía ilustrada de Mishima. La clase muerta*, México D. F.. Alfaguara, 2011, pp. 9-91, pp. 18-19.

67 Bellatin, Mario. *Biografía ilustrada de Mishima, op. cit*., p. 50.

quien lo escribe— y mentalmente escucha Bellatin o en el libro que Bellatin escribe sin escribir, mentalmente y como dictado por el difunto señor Bernard o en cualquiera de los libros imposibles que aparecen en su obra y por los que se preguntaba en las primeras páginas de *Condición de las flores*; como ese libro escrito por Nagaoka Shiki en sus últimos años y «que no está redactado en ninguna lengua conocida»[68] y que, sin embargo, parece haber sido traducido por un investigador mexicano radicado en Tepoztlán[69] o como «La enfermedad de la Sheika», una obra contenida y a la vez continente, en una compleja realización del ouroboros.

La existencia del mismo y único libro de Bellatin, del que todos los demás son solo aspectos, se hace perceptible por la reiterada mención de su existencia, pero también por el juego intertextual que, con diferentes procedimientos, va conectando unos libros con otros.

Toda la obra de Bellatin, ese mismo libro, está marcada por su origen maldito. El desprecio de la familia por el libro del niño escritor, por el mismo niño, apenas restañado por la actitud protectora de la abuela, genera en el Bellatin adulto emociones contradictorias. Pocos escritores más atentos al lector en la elaboración de sus obras. Para evitar sucumbir a lo que llama la «retórica del lector»[70], esto es, a las expectativas alzadas sobre hábitos, Bellatin confiesa ocupar su lugar en el proceso de escritura:

> Antes de emprender una nueva escritura me coloco en una situación que podría denominar como de alerta flo-

---

68 Bellatin, Mario. *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Barcelona: editorial Sudamericana, 2001, p. 33.

69 *Op. cit.,* p. 41.

70 Bellatin, Mario. «Lo raro es ser un escritor raro». *Pájaro transparente*. Buenos Aires: Mansalva, 2006, pp. 105-124, p. 108.

> tante. Trato de estar atento al rumor del texto, a las reglas que pueden derivarse de su esencia (…). Me convierto en momentos así en una suerte de autor-lector, en una mixtura bastante particular que hace posible que el ansia del lector por abordar un texto sea la que haga posible que la obra se construya. Y como, de alguna manera, el rol que se supone le corresponde a un autor queda en manos de un lector exigente e insatisfecho es imposible también establecer alguna diferencia en quién es el que realmente escribe[71].

Pero esta actitud rivaliza con otra mucho más desconfiada hacia el posible lector —como pudo serlo la familia— que termina convertida en desprecio. Se sorprende de que un libro, dependiendo del tiempo y lugar de su aparición, «pueda tener lecturas tan diferentes»[72]. Y se pregunta «qué era realmente lo que leía el lector»[73]. Tan absurdas pueden llegar a ser estas lecturas que poco importa, entonces, cuál sea el texto y quién, el autor:

> Sin reflexionarlo coloqué debajo del título, *la jornada de la mona y el paciente*, el nombre de samuel beckett como si se tratara del autor de los mensajes que había estado tratando de hacerle llegar a mi analista. Inmediatamente se lo entregué a una directora de teatro preguntándole si le interesaría hacer un montaje teatral con aquel material. Fue así como la artista juliana faesler hizo una obra apócrifa, hecho que ninguno de los asistentes al estreno, por cierto, advirtió[74]

---

71 Bellatin, Mario. *Condición de las flores*, *op. cit.*, p. 16.

72 Bellatin, Mario. «Lo raro es ser un escritor raro», *op. cit*., p.108. Para evitar que la lectura quede condicionada por la fecha de publicación, Bellatin publicará varios libros al mismo tiempo.

73 Bellatin, Mario. «Lo raro es ser un escritor raro», *op. cit*., pp. 121-122.

74 *Op. cit*., p. 122.

Esta infantil reacción de despecho va de la mano del sentimiento de culpa y de una gran inseguridad: «Pienso que los editores se desharán de mí cuando descubran que soy un impostor.

Alguien que al mismo tiempo que es un farsante no puede nunca dejar de ser un escritor»[75].

Se repite el temor a ser rechazado por los editores, como sucedió con la familia, y se repite casi literalmente en *Gallinas de madera* después de haberse manifestado en *Condición de las flores*:

> Pienso que se desharán de mí cuando descubran que soy un impostor al que no le importa la existencia que puedan tener los libros una vez que son publicados. Que no lee las críticas que hacen a su trabajo. (…) y quien, al mismo tiempo que es un farsante no puede dejar de ser un escritor[76].

Pero esta inseguridad y este miedo se entreveran con la conciencia del propio valer como escritor y así un novel Mario Bellatin paga a su analista con textos en vez de con dinero en *Gallinas de madera*. «Recuerdo que las terapias no las pagaba con dinero sino con textos.

La retribución era un relato, que iba dividiendo en fragmentos con el fin de que el tratamiento se alargara lo más posible»[77].

Aun así y a pesar del reconocimiento público, para Bellatin, la escritura significa una dramática ruptura con la familia: «*¿De*

---

75 Bellatin, Mario. *Gallinas de madera, op. cit*., p. 53.
76 Bellatin, Mario. *Condición de las flores*, *op. cit.*, p. 29.
77 Bellatin, Mario. *Gallinas de madera, op. cit*., p. 16.

qué río se nos habla en ese extraño exilio que es la escritura?, oía Mishima que alguien le preguntaba de vez en cuando[78].

Es *la novela familiar* del sujeto escritor, por usar la expresión freudiana:

> *Al contrario, ¿Mi Yo? Se consideró siempre una víctima de su propia escritura. Pensaba que debían disculparse ante su persona. Recordaba no solo la burla que había sufrido desde que era niño —que comenzó de manera evidente con el desparecido libro de perros—, sino las decisiones de vida que tuvo que tomar para seguir sosteniendo su escritura. Eso sin contar las innumerables burlas que suscitó entre muchas personas su falta de brazo derecho*[79].
>
> *(…) la mayor parte de su vida la gente había tratado de hacerle daño. La habían considerado en más de una ocasión una persona distinta a lo que realmente era. (…) Cuando le pregunté quiénes eran los que lo habían considerado como persona distinta, me contestó que fueron sobre todo los miembros de su propia familia*[80].

De este fondo legamoso surgen muchas de sus historias: la de esa madre posesiva, dueña hasta del cadáver de su hijo, en *Efecto invernadero*, o la de esa otra que lo explota exhibiendo sus genitales en unos baños públicos en «Mi piel, luminosa ... en los alrededores de la tumba del santo sufí», la primera de las autobiografías de *El Gran Vidrio*.

«(…) los hijos se deben entregar de una manera casi ciega a sus padres. Desde la antigüedad más remota todas las teo-

---

78 Bellatin, Mario. *Biografía ilustrada de Mishima, op. cit*., p. 24.
79 Bellatin, Mario. *Disecado, op. cit*., p. 42.
80 *Op. cit*., p. 43.

rías van dirigidas a este fin»[81], reza el dogma sobre el que se levanta ese terrible monumento al sufrimiento infantil que es *La escuela del dolor humano de Sechuán*, en la que un niño encerrado en su dormitorio, para ser protegido de la violencia de su padre, fantasea con ser el pedagogo creador de la escuela de Sechuán.

No es aquél el único padre omnipotente. En *Damas chinas*, como si fuera Dios, el médico narrador quizá confiesa veladamente haber asesinado a su hijo drogadicto con una dosis letal de tranquilizante; algo similar al intento de Brian, el enfermero que inocula con una jeringuilla el virus del sida a su bebé enfermo en *Flores*.

También las madres son capaces del filicidio, como aquella mujer italiana también de *Flores* que, después de muchos años de pelear por conseguir adoptar a un niño sudamericano, termina arrojándolo a las vías del tren porque estaba convencida de que el hijo estaba llamado a ser un desgraciado.

La impotencia de los hijos —representada en la figura de los gemelos Khun, bebés desprovistos de extremidades, cuyas madres adoptivas pelean por hacerse cargo de ellos como demostración definitiva del amor maternal— es infinita.

Ante tanta violencia, no puede sorprender que los hermanos de «La mirada del pájaro transparente» terminen ajusticiando a sus padres por sus muchos pecados.

La intertextualidad restringida a la obra de Bellatin no se limita a la formación de ese libro único y siempre en proceso. En *Gallinas de madera* son citadas o aludidas de manera más o menos explícita otras narraciones del autor que sugieren caminos concretos, galerías para pasar a otras obras, que, a su vez, con citas a otros libros, invitan al lector a organizar su

---

81 Bellatin, Mario. *La escuela del dolor humano de Sechuán*. Buenos Aires: Interzona editora, 2005, p. 37.

recorrido por ese libro infinito, más parecido en su arquitectura a «La Biblioteca de Babel» que a «El jardín de senderos que se bifurcan».

Pero tiene razón Dällenbach cuando advierte de los riesgos de la lectura: una lectura obsesiva podría descubrir relaciones intertextuales por todas partes, cuando de lo que se trata es de localizar las más activas[82].

En *Gallinas*, a parte de las señaladas, es fácilmente reconocible la referencia a «El Cardenal y el Tapacaminos: un vacío poblado de nada», publicado en el número 171 de *Letras Libres*, en el 2013. Se trata de un relato que adopta la forma de un informe al modo borgiano; en concreto, de una crítica literaria sobre *El Cardenal y El Tapacaminos*, en la que el autor destaca su profunda renovación de la Literatura de Aves Románticas, a la vez que arremete contra los académicos que solo verán en ella un asunto más para prolongar su actividad puramente mercantil. En *Gallinas de madera*, el libro es atribuido a Bohumil Hrabal y el relato, finamente resumido:

> Oigo también un debate acerca de una obra literaria: *El cardenal y el tapacaminos*.
> (…)
> Quien dirigía la polémica que iba yo oyendo allí sentado, era una suerte de académico, quien lucía una corbata roja y lanzaba diatribas sobre lo que sucedía con las investigaciones literaria en el país en general (39).

El conocedor de la obra de Bellatin también percibe los ecos de *Biografía ilustrada de Mishima* y de *Disecado*. Quizá lo más significativo de estas novelas sea ese «fogonazo de lo real»[83] al contemplar la representación teatral de *Salón*

82 Dällenbach, Lucien. *El relato especular, op. cit*., p. 136.
83 *Op. cit*., p. 110.

de belleza. «Sin embargo, en el aparente universo abyecto que veía representarse en escena Mishima creyó descubrir la existencia de una realidad plena»[84]. Y también, la razón de la escritura: «(...) la necesidad de apreciar ese estado paralelo de la realidad semejante al que se mostraba en la obra de teatro, al cual debía pertenecer para poder vivir plenamente»[85].

La misma revelación experimenta ¿Mi Yo?, ese otro de Bellatin en *Disecado*, frente al espacio escénico: «Advirtió entonces que quizá una de las razones que lo había llevado a la escritura era precisamente la construcción de un mundo al cual debía pertenecer como único medio para lograr la existencia plena»[86]. Este «momento decisivo» en su vida, como lo califica en *Gallinas de madera*[87] , justifica la determinación de pasar al otro lado, como el Brausen de *La vida breve*. En *Disecado* el paso queda confirmado con la transformación final de ¿Mi Yo? en una hoja de papel vieja[88] y, de manera más transparente, en «El pasante de notario Murasaki Shikubu», relato editado en el mismo volumen que *Disecado*, donde Bellatin es un personaje literario creado por Margo Glantz. En realidad, este salto al otro lado, se ha consumado en cada una de las autoficciones bellatinianas.

Este salto a la vida plena, sin embargo, exige un alto pago: la vida[89], por más deslavada que resulte. En las tres novelas, tras el «fogonazo de lo real», el actor transmite una enfermedad mortal a Bellatin o a sus dobles.

---

84 Bellatin, Mario. *Biografía ilustrada de Mishima, op. cit*., p. 46.

85 *Ibídem.*

86 Bellatin, Mario. *Disecado, op. cit*., p. 17.

87 Bellatin, Mario. *Gallinas de madera, op. cit*., p. 110.

88 Bellatin, Mario. *Disecado, op. cit*., p. 58.

89 Curiosamente también en *La vida breve* el salto a Santa María requiere este alto precio: el asesinato de la Queca.

> Cuando acabó la función de *Salón de belleza*, y siguiendo quizá el carácter profético que estaba seguro los textos traían consigo, corrió detrás de las bambalinas y se apoderó de su nuevo personaje. Se lo llevó después a su casa. (…) Antes de acabar, precisamente cuando el actor ya estaba listo para huir, el personaje inoculó en el cuerpo de Mishima el mal físico, la enfermedad, que curiosamente era el tema de la obra representada. De ese modo Mishima fue contaminado, por su propio libro, de una dolencia incurable[90].

> Apenas terminó la función de estreno, ¿Mi Yo? corrió tras las bambalinas y se apoderó de su propio personaje. Del peluquero aparecido en escena. Se lo llevo después consigo a su casa. (…) Antes de partir, aquel individuo inoculó en el cuerpo de ¿Mi Yo? El mal físico. La enfermedad, que precisamente es el punto desde donde giraban los sucesos en la obra representada. El autor fue contagiado por su propia creación de una dolencia incurable[91].

> En ese mismo momento, cuando terminó la representación dramática, no pude sino correr detrás de la ficción, tomar por la cabellera a mi propio personaje imaginario —un sujeto enclenque que se expresaba a través de una voz cavernaria— y hacer que introdujera dentro de mi cuerpo, después de un acto sexual, la razón de mi muerte[92]

La simple mención de Underwood obliga a recordar el texto titulado *Underwood portátil. Modelo 1915*, pero posiblemente resulte más significativo el diálogo de *Gallinas de madera* con otros textos. Al contar que paga a una analista con los textos de *Las mujeres de sal* en lugar de con dinero remata la comprensión de *Condición de las flores*, narran-

---

90 Bellatin, Mario. *Biografía ilustrada de Mishima*, *op. cit*., p. 46.
91 Bellatin, Mario. Mario *Disecado*, *op. cit*., p. 17.
92 Bellatin Mario. *Gallinas de madera*, *op. cit*., p. 110.

do, aunque sea apócrifamente, su prehistoria. En la sección titulada «Textos de la Underwood», la editora y compiladora Graciela Goldchluk informa en la nota a pie de página número 1 que algunos de los textos allí recogidos fueron mecanografiados por Bellatin en su Underwood portátil. El escrito, que puede ser considerado «pre-texto de *Efecto invernadero*», fue proporcionado por Carlos Alvariño en febrero de 2007, en Lima»[93]. Mientras que el borrador de *Poeta ciego* fue proporcionado por una psicoanalista: «En noviembre de 2007, la psicoanalista rosarina Laura Benetti trajo a Buenos Aires nuevos textos escritos por Mario Bellatin en Lima, durante los años del análisis en que el autor construyó su sistema de escritura»[94].

Realmente importa poco que los textos proporcionados por la psicoanalista a la ficticia editora-narradora Graciela Goldchluk —o al menos los editados— no incluyan los originales de *Las mujeres de sal*[95]. Lo interesante es que *Gallinas de madera* cubre un vacío, contando cómo estos textos fueron a parar a manos de una psicoanalista. El vínculo intertextual influye así tanto en la producción de *Gallinas* como en la comprensión de *Condición de las flores*.

También las referencias a ese libro fundacional, que termina por ser el único libro, afecta a la comprensión de *Gallinas de madera*, pues abre una radical hipótesis lectora. Hacia el final de *Perros héroes*, se alude a la dimensión narradora del hombre inmóvil:

> Esa misma tarde el hombre inmóvil pidió por primera vez en su vida una máquina de escribir. La solicitó a las enfermeras que velaban por su bienestar. Al igual que aquel niño,

93 Bellatin, Mario. *Condición de las flores*, *op. cit*., p. 31.
94 *Ibídem.*
95 La nota explicativa tampoco los excluye.

> quería escribir una serie de historias. Las había imaginado mientras miraba las láminas [de perros] que las enfermeras le recortaban diariamente[96].
>
> El hombre inmóvil a veces le relata al enfermero-entrenador historias relacionadas con los treinta Pastor Belga Malinois que mantiene en su casa. También con el ave de cetrería que debía ser tapada con una caja de madera cada vez que los perros entraban al cuarto. A veces incluso con los pericos de Australia. Mientras estructura aquellos relatos —de una manera lenta y confusa— el hombre inmóvil olvida que la madre, la hermana y el enfermero-entrenador trabajan en la planta baja con las bolsas que siempre llevan atraso en entregar[97].

Es decir, cabe la posibilidad de que *Gallinas de madera* y especialmente su primera parte, «En las playas de Montauk…», sea una de esas historias imaginadas por el hombre inmóvil, *historias contadas por un necio, llenas de ruido y furia, que nada significan*; pues el universo representado en *Gallinas de madera*, la novela escrita por Bohumil Hrabal, pero de la que dice no ser autor, coincide con el limitado mundo del hombre inmóvil: aves rapaces, perros y la presencia de un enfermero esclavo.

---

96 Bellatin, Mario. *Perros héroes*, *op. cit*., p. 62.
97 *Op. cit*., p. 63.

Cuadernos publicados

1. OSORIO TEJEDA, Nelson, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 1, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
2. HACHIM LARA, Luis, *Tres estudios sobre el pensamiento crítico de la ilustración americana*, prólogo de Nelson Osorio, Cuadernos de América sin nombre, nº 2, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
3. MATAIX AZUAR, Remedios, *Para una teoría de la cultura: la expresión americana de José Lezama Lima*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 3, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
4. MENDIOLA OÑATE, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, prólogo de Remedios Mataix, Cuadernos de América sin nombre, nº 4, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

5. GARCÍA IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, prólogo de Carmen Alemany, Cuadernos de América sin nombre, nº 5, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
6. PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, prólogo de Nara Araújo, Cuadernos de América sin nombre, nº 6, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
7. VV.AA., *Desafíos de la ficción,* prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 7, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
8. VALERO JUAN, Eva Mª, *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América,* prólogo de Mª Ángeles Ayala, Cuadernos de América sin nombre, nº 8, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.
9. ARACIL VARÓN, Mª Beatriz, *Abel Posse: de la crónica al mito de América,* prólogo de Carmen Alemany Bay, Cuadernos de América sin nombre, nº 9, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
10. PIZARRO, Ana, *El sur y los trópicos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 10, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
11. PELOSI, Hebe Carmen, *Rafael Altamira y la Argentina,* prólogo de Miguel Ángel de Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 11, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
12. CABALLERO WANGÜEMERT, María, *Memoria, escritura, identidad nacional: Eugenio María de Hostos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 12, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
13. ALEMANY BAY, Carmen, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX,* prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 13, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.

14. AYALA, María de los Ángeles, *Cartas inéditas de Rafael Altamira a Domingo Amunátegui Solar,* prólogo de Eva Mª Valero Juan, Cuadernos de América sin nombre, nº 14, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
15. VV.AA., *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*, prólogo de Pablo Rocca, Cuadernos de América sin nombre, nº 15, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
16. CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana,* prólogo de Trinidad Barrera, Cuadernos de América sin nombre, nº 16, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
17. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *«Hablo, señores, de la libertad para todos». López Albújar y el indigenismo en el Perú*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 17, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
18. PELLÚS PÉREZ, Elena, *Sobre las hazañas de Hernán Cortés: estudio y traducción*, prólogo de José Antonio Mazzotti, Cuadernos de América sin nombre, nº 18, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
19. GARCÍA PABÓN, Leonardo, *De Incas, Chaskañawis, Yanakunas y Chullas. Estudios sobre la novela mestiza en los Andes*, prólogo de Virginia Gil Amate, Cuadernos de América sin nombre, nº 19, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
20. ORTIZ GULLÉ GOYRI, Alejandro, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, prólogo de Óscar Armando García Gutiérrez, Cuadernos de América sin nombre, nº 20, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
21. GNUTZMANN, Rita, *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*, prólogo de José Morales Saravia, Cuadernos de América sin nombre, nº 21, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.

22. SAN JOSÉ VÁZQUEZ, Eduardo, *Las luces del siglo. Ilustración y modernidad en el Caribe: la novela histórica hispanoamericana del siglo XX*, prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 22, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
23. GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope*, prólogo de Giuseppe Bellini, Cuadernos de América sin nombre, nº 23, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
24. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *Sombras de la libertad. Una aproximación a la literatura brasileña*, prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 24, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
25. SÁNCHEZ, Pablo, *La emancipación engañosa, una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*, prólogo de Joaquín Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 25, Alicante, Universidad de Alicante, 2009.
26. BONILLA CEREZO, Rafael, *Dos gauchos retrucadores. Nueva lectura del Fausto de Estanislao del Campo,* prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 26, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
27. GRILLO, Rosa María, *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX,* Prólogo de Beatriz Aracil Varón, Cuadernos de América sin nombre, nº 27, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
28. CANO PÉREZ, Mercedes, *Imágenes del mito. La construcción del personaje histórico en Abel Posse,* prólogo de Beatriz Aracil Varón, Cuadernos de América sin nombre, nº 28, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
29. MILLARES, Selena, *De Vallejo a Gelman: un siglo de poetas para Hispanoamérica,* prólogo de J. Rodríguez Padrón, Cuadernos de América sin nombre, nº 29, Alicante, Universidad de Alicante, 2011.

30. GIL AMATE, Virginia, *Sueños de Unidad Hispánica en el Siglo XVIII. Un estudio de «Tardes Americanas»* de José Joaquín Granados y Gálvez, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 30, Alicante, Universidad de Alicante, 2012.
31. CASTANY PRADO, Bernat, *Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges,* prólogo de Fernando Iwasaki, Cuadernos de América sin nombre, nº 31, Alicante, Universidad de Alicante, 2012.
32. CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel, *Cartografía garcilasista,* prólogo de Carmen Ruiz Barrionuevo, Cuadernos de América sin nombre, nº 32, Alicante, Universidad de Alicante, 2013.
33. EUDAVE, Cecilia, ORTIZ, Alberto y ROVIRA, José Carlos (eds.), *Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea*, prólogo de Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 33, Alicante, Universidad de Alicante, 2014.
34. EUDAVE, Cecilia, ORTIZ, Alberto y ROVIRA, José Carlos (eds.), *Personajes históricos y controversias en la narrativa mexicana contemporánea*, prólogo de Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 34, Alicante, Universidad de Alicante, 2014.
35. EUDAVE, Cecilia, *Diferencias, alteridades e identidad (Narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX),* prólogo de Carmen Alemany Bay, Cuadernos de América sin nombre, nº 35, Alicante, Universidad de Alicante, 2015.
36. BARRERA, Trinidad (ed.). *Dos obras singulares de la prosa novohispana*, prólogo de Trinidad Barrera, Cuadernos de América sin nombre, 36, Alicante, Universidad de Alicante, 2015.

ISBN 978-84-9717-406-0

9 788497 174060

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante