

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

01039

1

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA PROPUESTA NARRATIVA DE MARIO
BELLATIN

TESIS QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
MAESTRIA EN LETRAS

PRESENTE:

DOLORES BOSCH SAN

2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Este es el lugar y el momento indicados para recordar con una gratitud infinita al Señor Salvador, maestro de la escuela rural donde cursé la primaria, quien en 1984 falsificó mis resultados del examen que el Ministerio de Educación y Cultura del Gobierno Español decidió aplicar súbitamente a todos los estudiantes de octavo grado del país.

Deseo dedicar mi trabajo a las dos únicas personas de las que he podido ver la íntima relación que se puede establecer con el lenguaje cuando éste no se entorpece a sí mismo: Hafida Harrak (que aprendió a leer y escribir a la edad de 21 años) y la Señora Rosa (que nunca quiso hacerlo).

2

Mi agradecimiento, por supuesto, a los doctores Margo Glantz, Rosa Beltrán y Federico Alvarez, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, por su colaboración con el presente trabajo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LA PROPUESTA NARRATIVA DE MARIO BELLATIN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

18. Resulta difícil entender la actitud final del señor Murakami pidiendo a gritos volver a ver los pálidos pechos de Etsuko. Podría atribuirse a los efectos de los medicamentos y la agonía. Sin embargo, se cuenta con los elementos necesarios para incluso llegar a pensar que fueron amantes. Si eso es cierto, nunca se conocerán las verdaderas razones que motivaron a los protagonistas.

4

MARIO BELLATIN

El jardín de la señora Murakami. (Oto no-Murakami monogatari)

Tusquets Editores. México DF, 2000.

* Pág. 108 (Addenda al relato del jardín de la señora Murakami)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| Agradecimientos | 2 |
| | |
| LA PROPUESTA NARRATIVA DE MARIO BELLATIN | 3 |
| | |
| <u>1. LA LUCIDEZ CUESTIONADA</u> | 5 |
| 1.1. La contradictoria realidad de lo concreto | 9 |
| 1.2. Posibilidad literaria de una sistematización intelectual | 16 |
| 1.3. La violenta red de la pasión abstracta | 19 |
| Aclaración previa | 19 |
| La violenta red de la pasión abstracta | 22 |
| - Origen de la generación sistematizada | 23 |
| - <i>El jardín de la Señora Murakami</i> (<i>Oto no-Murakami monogatari</i>) | 25 |
| - Conclusiones finales (Arte: el proceso como obra) | 29 |
| | |
| ANEXO: Entrevista a Mario Bellatin (I) | 30 |
| | |
| <u>2. ORIGEN DE LA GENERACIÓN SISTEMATIZADA</u> | 35 |
| 2.1. El autor: Mario Bellatin. | 40 |
| | |
| ANEXO: Entrevista a Mario Bellatin (II) | 43 |

| | | |
|---|------------|--|
| 2.2. La obra: Seis novelas previas. | 63 | |
| 2.2.1. Las mujeres de sal (1986) | | |
| Se busca jardinero amoroso. | 65 | |
| 2.2.2. Efecto invernadero (1992) | | |
| Ficción: la muerte de César Moro. | 81 | |
| 2.2.3. Canon perpetuo (1993) | | |
| El método: grado cero. | 97 | |
| 2.2.4. Salón de belleza (1994) | | |
| No hay mayor bendición que la agonía rápida. | 118 | |
| 2.2.5. Damas chinas (1995) | | |
| El dolor como elemento narrativo. | 144 | |
| 2.2.6. Poeta ciego (1998) | | |
| Las reglas de los universos propios. | 160 | |
| | | |
| 2.3. La escritura. | 182 | |
| Tabla de reglas literarias de Mario Bellatin | 195 | |
| 2.3.1. Reglas literarias estilísticas. | 196 | |
| 2.3.1.1. Lenguaje inmediato. | 196 | |
| 2.3.1.2. Impresión general del lenguaje. | 207 | |
| 2.3.2. Reglas literarias abstractas. | 230 | |
| 2.3.2.1. Reglas como medio. | 232 | |
| 2.3.2.2. Reglas como fin. | 237 | |
| | | |
| ANEXO: Entrevista a Mario Bellatin (III) | 243 | |
| | | |
| <u>3.- EL JARDÍN DE LA SEÑORA MURAKAMI</u> | | |
| <u>(OTO NO-MURAKAMI MONOGATARI).</u> | 256 | |
| 3.1. Estudio inmanente | 262 | |
| Historia | 264 | |

| | |
|---|------------|
| Dimensión espacial | 268 |
| Dimensión temporal | 273 |
| Dimensión actorial | 277 |
| 3.2. Un recorrido sistemático por <i>El jardín de la señora Murakami</i> (<i>Oto no-Murakami monogatari</i>) | 281 |
| Reglas literarias estilísticas. | 283 |
| Lenguaje inmediato. | 283 |
| Impresión general del lenguaje. | 290 |
| Reglas literarias abstractas. | 298 |
| Reglas como medio. | 298 |
| Reglas como fin. | 301 |
| | |
| <u>4. CONCLUSIONES FINALES: LA PROPUESTA NARRATIVA DE MARIO BELLATIN.</u> | 304 |
| Arte: el proceso como obra. | 305 |
| | |
| <u>5. BIBLIOGRAFÍA</u> | 309 |
| 5.1. De Mario Bellatin | 309 |
| 5.1.1. Bibliografía de Mario Bellatin. | 309 |
| 5.1.2. Bibliografía de Mario Bellatin en colaboración con otros autores. | 312 |
| 5.2. Bibliografía de la investigación. | 312 |
| 5.3. Hemerografía. | 315 |
| | |
| <u>ÍNDICE</u> | 317 |

I. INTRODUCCIÓN:

LA LUCIDEZ CUESTIONADA

Eso es lo que quiero hacer. Mi trabajo es ése: quiero plantearme una serie de preguntas, y al momento de discurrir el texto crear un universo propio que tenga sus propias leyes, que plantee sus propios interrogantes, respuestas, formas de ver la vida, todo dentro de un circuito propio. Que la realidad esté afuera, que no tenga que ser la realidad la que coteje el texto, sino que sea el propio texto el que cree los mecanismos para poder ser decodificado¹.

Que la escritura y sus resultados no son procesos absolutamente conscientes –y, en gran medida, ni siquiera intencionales– resulta indiscutible. Las formas de abordar ambos procesos, asimismo, pueden obviar esas partes del mismo que resultan prácticamente incomprensibles, o bien tratarlas de aprehender desde un lugar ajeno a ellos mismos. No obstante, la creación de sistemas que nos permiten ordenar, catalogar y dominar los procesos humanos –tanto los intelectuales como aquellos que obedecen a otro tipo de pasión–, resultan imprescindibles para nuestra relación con la cultura.

(...) defino la cultura globalmente, abarcando todos los niveles que componen el sistema social, en su complejidad, interrelacionándose entre sí, operantes de modo consciente e inconsciente. (Gómez García, 1991, 171).

Normalmente nuestra manera de comprender el mundo pasa por la necesidad de emplear recursos que no genera el propio elemento que estamos

¹ Entrevista a Mario Bellatin, por Betina Keizman.

La argentina Betina Keizman, en colaboración con Mauricio Carrera, recibió en el año 2000 un apoyo del FONCA para realizar una serie de entrevistas a escritores mexicanos. El

interesados en comprender, sino un sistema de pensamiento ajeno a él que nos permite asimilarlo –e incluso sentir que lo hemos convertido en algo inofensivo; es decir, incapaz de amenazar a nuestra seguridad. ¿Sucede lo mismo en la relación que establecemos con el proceso artístico, o, más concretamente, con el proceso literario o novelístico?

Parece que el intento de comprensión de una obra ficcional particular, se sustenta en una ambigüedad, que puede derivar incluso en una contradicción. Por un lado reconocemos en la novela terminada el universo cerrado del que hablaba Albert Camus. No obstante, parecería que ese universo cerrado, ese mundo paralelo al nuestro, resulta insuficiente en sí mismo y que es por lo tanto incapaz de generar otra cosa que lo que efectivamente leemos. Y, sin embargo, la creación de un universo debería ser capaz de generar no tan solo lo que se puede ver en él, sino los elementos y modos de relación transparentes que lo generan, lo conforman, lo mantienen y lo explican. De hecho, lo mismo sucede con el esclarecimiento de los procesos científicos, técnicos, intelectuales, morales, psicológicos o emocionales, con los que tratamos de explicar el mundo en el que residimos. Si podemos afirmar que la literatura –o la buena literatura, que sería aquella que únicamente se puede explicar por sí misma– es la creación de un universo cerrado, no resulta descabellado pensar que ese universo se mantiene merced a las leyes de cualquier orden que lo sustentan. Incluso podemos suponer que dar con las leyes de ese universo paralelo puede resultar tan difícil como en el nuestro. Y aun así, con una suposición de esta índole, no convertiríamos al creador en una suerte de dios todopoderoso, pues como se mencionaba al inicio de este texto, este proceso resulta en gran medida inconsciente y probablemente apenas intencional. Esta afirmación, sin embargo, sí nos sirve para preguntarnos qué ocurre cuando tratamos de entender una novela desde la novela misma. Es evidente, y aún así parece necesario recordarlo, que esto no supone que la novela sea un “espacio” autogenerado, sin ninguna relación con algo exterior a sí misma, o sin más referencias previas que las que ella misma crea. Pero así como un

6

libro fue publicado en el año 2001 bajo el nombre *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ecosistema, por ejemplo, existe gracias a un gran número de elementos y de relaciones previos a él que lo hacen posible, y se convierte después en un "universo" que funciona por sí mismo —a pesar de que pueda ser modificado por elementos o hechos externos—, así también la novela, una vez concluida, e incluso leída, resulta un mundo hermético que, si bien es cierto que procede del exterior, el autor ha logrado cerrar de tal modo que todo lo que sucede en ella, por decirlo, de algún modo, le pertenece y ella misma lo autogenera.

Mario Bellatin asegura que su proceso de creación obedece a este tipo de proceso, que sus novelas son espacios ("universos") cerrados que únicamente utilizan elementos y relaciones que por sí mismas son capaces de generar. El motivo de esta investigación es averiguar si tal cosa evidentemente sucede y de qué modo es posible percatarse de ello.

Resulta obvio, decía, que el escritor de ficción no es capaz de mantener el control permanente sobre una narración, no se trata de alguien que no acabe inevitablemente rebasado por el proceso escritural. El lector, por su lado, no es un ser pasivo que únicamente reaccione ante ciertos estímulos —aunque esto no signifique que tal cosa no ocurra. Y, sin embargo, sí es cierto que hay cierto tipo de mecanismos que logran hacer sospechar en la narrativa de Mario Bellatin alguna estrategia, previa, consciente e intencionalmente oculta, como única base de la narración ficcional. Parecería, de este modo, que este proceso inconsciente y en cierto modo no intencional del que se hablaba anteriormente, es, en la obra de Mario Bellatin, no sólo el elemento constitutivo de su creación sino la pista oculta que permite interpretarla. Se podría afirmar, por lo tanto, que lo que el autor pretende con sus novelas es hacer evidente este proceso de creación.

Todo esto no revela, obviamente, ningún tipo de fascinación ante el autor mismo. Pero sí delata un asombro, permanente e inextinguible, generado por esa extraña capacidad que posee el ser humano de tratar de entenderse a sí mismo, ocultándose indefectiblemente. Miguel Morey, lo plantea así:

¿Qué o quién nos asegura que ese eros que Platón venera, esa fuerza que nos empuja a salir afuera, esa promesa de más allá no es uno más de los espejismos subterráneos —por qué concederte más crédito que a cualquier otra de las sombras? Evidentemente, nada ni nadie nos asegura nada: transitamos una sola

vez por esta vida y ello no permite demasiadas certezas –y menos aún de tal calibre. Pero, a despecho de ello, el solo hecho de que una pregunta así sea posible nos muestra ya algo importante. Nos muestra cómo esa fuerza interrogadora que orienta la mirada del filósofo puede volverse también sobre sí misma –y aun debe, tal vez: y es entonces la lucidez misma, su movimiento específico, lo que debe ser cuestionado. Y es cierto que puede valorarse de modo muy diverso este bucle de nuestro preguntar. Puede ser signo del honesto cumplimiento de la interrogación hasta sus últimas consecuencias, en toda su coherencia. Pero puede ser también indicio de esa circularidad que acaban por adoptar buena parte de las cuestiones filosóficas cruciales –que hace que se enrosquen sobre sí mismas y terminen por esterilizarse. Sin embargo, parece que aprendemos algo al constatar esa ambigüedad en lo que es posible decir acerca de la lucidez. (Morey 1988, 26 y 27).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1.1. LA CONTRADICTORIA REALIDAD

DE LO CONCRETO

(...) mantengo un compromiso interno, que es esta cosa estructural, o sea sistematizar mis propios libros, mi propia escritura, que eso sí me importa muchísimo y es en lo que trabajo, esa sistematización que empecé hace años, de buscar algo que avale todos estos libros que van apareciendo, que en definitiva no interesan. No interesan los libros, no me importan las historias, lo que se está contando es lo que menos me importa, son páginas².

La intención es en su origen contradictoria. Mario Bellatin pretende que la historia que narra no permita al lector acceder a lo que realmente está escrito:

Lo que escribo obedece a un sistema literario que me he inventado y he ido perfeccionando con el tiempo. Creerlo me sirve mucho porque me da la sensación de que los libros van formando un todo orgánico, que las historias que cuento pasan a segundo plano y lo que resalta es la literatura³.

Mario Bellatin.

Sin embargo, usa esa historia narrada como pretexto para que el lector lea esa otra cosa, para que se mantenga atento y no deje el libro:

Me preocupa el hecho de seducirme a mí mismo y al lector, el reto mayor es que alguien empiece y termine mis libros⁴.

Mario Bellatin.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

² Entrevista a Mario Bellatin, por Graciela Goldchluk.

Graciela Goldchluk entrevistó a Mario Bellatin en uno de sus viajes a México, procedente de Argentina.

³ Mónica Mateos: "Las novelas de Mario Bellatin, dosis concentradas de literatura".

La Jornada. México, 5 de enero de 1997.

⁴ Marissa Torres Pech: "La importancia de nombrar".

UNOMASUNO. Suplemento Sábado. México, 22 de agosto de 1998

Logra así una sensación perturbadora. El lector lee a la vez dos textos distintos. Uno no imposibilita al otro. Y ninguno de los dos, ni siquiera los dos a la vez, dejan olvidar la intención de dilucidar la sospecha de que a partir de él seremos capaces de encontrar ese pre-texto que permite acceder al post-texto⁵. Como si el texto en sí no importara para el acercamiento a esos dos momentos en cierta medida ajenos a él: el previo y el posterior. Como si el texto por sí mismo fuera incapaz de generar su existencia y únicamente consiguiera, con su propio movimiento, generar el antes y el después de algo que de algún modo se podría decir que no está –puesto que no es lo que más resalta, o en este caso lo que más importa, de la literatura de Mario Bellatin–, pero que es requisito indispensable para que la literatura suceda.

MR- *¿Sobre qué escribes?*

MB- *Sobre la misma ficción. Yo quiero llevar a cabo un trabajo de forma, la seducción en la literatura pero a través de la forma. No tengo una verdad que contar, simplemente se trata de un trabajo de seducción: seducir al lector con una serie de trucos y artilugios. Para mí lo ideal es que el lenguaje, incluso, sea transparente, como una especie de esqueleto donde la verdad no sea dicha, porque no hay en realidad nada que decir; sencillamente recapacitar sobre las cosas. Y el hecho de hacerse una pregunta ya es suficiente pretexto como para crear un libro⁶.*

10

De lo que se podría tal vez aventurar que Mario Bellatin no escribe en el sentido estricto del verbo. Aunque esto suponga una contradicción más. Mario Bellatin dice que escribe tumbado en la cama y mirando al techo⁷. Escribir no es, así, sentarse frente a la computadora y narrar una historia. Sino traspasar el pre-texto y el post-texto –ese antes y ese después que ocurre también en la

⁵ El pre-texto se refiere a la intención previa al texto (novela), lo que permite la generación del post-texto (interpretación)

⁶ Marcela Robles: “Mario Bellatin: ‘Mis personajes usan el sexo como un elemento de poder frente a la muerte’”.

Expreso. Lima (Perú), 19 de octubre de 1995.

⁷ Entrevista a Mario Bellatin, por Lolita Bosch.

generación misma del texto existente. El libro aparece, de este modo, no como *la literatura misma* (entendida aquí como la obra concluida) sino como el único resultado posible de un proceso literario. Si se pudiera evitar el acto mismo de la escritura –y aun así se lograra hacer literatura–, probablemente Mario Bellatin no escribiría. Y esta es la segunda contradicción a partir de la que la narrativa de Mario Bellatin es creada: el libro en sí no importa y sin embargo contiene toda la literatura. Y el libro en sí no importa, porque lo que importa es el proceso y éste no se detiene en la conclusión del libro, como señala Maurice Blanchot. De la misma manera en que podríamos decir, por ejemplo, que literatura es *Madame Bovary* –es más: que únicamente eso es–, pero que la obra de Flaubert no contiene todo lo que la literatura efectivamente es. En la relación que los niños mantienen con el objeto artístico, se hace evidente una de las dos partes de ese proceso. Si bien es cierto que el arte no puede ser considerado únicamente como la obra concluida, sino también como el proceso que concluye en ese objeto pero que no se detiene en él –y aun así, esta definición no logra abarcar la totalidad del proceso–, la obra concluida, si es funcional, contiene en sí todo ese proceso; del mismo modo que la figura retórica de la sinécdoque en la que las partes de un proceso pueden ser consideradas el proceso mismo:

SINÉCDOQUE- Figura retórica que se basa en 'la relación que media entre un todo y sus partes' (Lausberg). (Beristáin, 1995, 464)

Y ese segundo proceso es el que aparece como evidente en la relación infantil con el objeto artístico. Si Walt Disney le hubiera dicho a un niño que Mickey Mouse era una creación suya y por lo tanto un objeto de su propiedad, el niño se hubiera burlado de él, se hubiera enojado o simplemente lo hubiese ignorado, porque hubiese sabido sin lugar a dudas que ese muñeco de peluche era suyo y que por lo tanto nadie podía decirle que no estaba entendiendo la relación que había establecido con él. Igualmente, si le preguntáramos a un niño qué es un cuento –equivalente a la pregunta adulta: ¿qué es literatura?–, únicamente nos podría contestar que un cuento es *La caperucita roja*; y tendría razón. Es obvio que esa relación establecida cambia con los años y que alguien interesado en la

literatura no se puede detener en esta sensación infantil previa a la abstracción – no obstante, la conclusión de esa relación infantil con la obra de arte, siga siendo cierta: la literatura es *La caperucita roja*. A veces parece un proceso complejo; en otras ocasiones, sin embargo, queda claro que es a la vez el único propósito y el único requisito de la creación literaria.

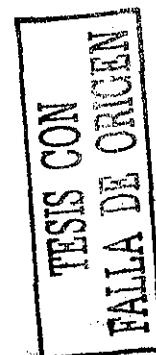
El escritor pertenece a la obra, pero a él sólo le pertenece un libro, un mudo montón de palabras estériles, lo más insignificante del mundo. (Blanchot 1955, 17).

Y todo este proceso surge, de entre otras cosas, de una negación y una necesidad de detener el movimiento como única opción para asistir a su generación. Los libros de Mario Bellatin aparecen poniendo en funcionamiento un espacio estático, en función de los recursos con los que cuenta, que aunque puedan parecer infinitos son en realidad voluntariamente mínimos –e incluso intencionalmente elementales. Porque la literatura es algo más que ese entramado de elementos y recursos narrativos.

La negación original de la narrativa de Mario Bellatin podría concretarse, para una posterior abstracción, a partir de ciertas negaciones particulares, como por ejemplo la ausencia de la poética y la retórica que del arte escrito cabe esperar. Esto surge, decía, de la negación de algunos elementos básicos (diálogos, colores, adjetivos y un narrador⁸ que sepa más de lo que ve). Aunque no los niega por el simple hecho de hacerlo, sino porque su literatura todavía no ha alcanzado la auto generación de dichos elementos narrativos.

Sin embargo, se podría pensar que esa ausencia de elementos son también, y de algún modo, elementos –o no-elementos, que en la práctica narrativa pueden cumplir una función similar a los “sí-elementos” que aquí no se emplean. O que lo son como concepto abstracto, no como elemento de la praxis narrativa. Con lo que surgiría otra contradicción más en la narrativa de Mario Bellatin. Ante esto, una justificación plausible podría ser la de que el autor quiere

⁸ Que habla casi siempre en tercera persona, voz similar a la de los juglares medievales.



evitar la retórica y la poética –en una acepción peyorativa– que le son ajenas, por ejemplo, para que no surjan supuestos que impidan leer al lector:

Por ejemplo, si el escritor dice “el patrón cabalgaba y el indio llegó a saludarlo”, el lector pensará que uno de esos personajes es el bueno y el otro el malo⁹.

Mario Bellatin.

Si la literatura de Mario Bellatin, por otro lado, logra surgir de una imagen estática y ponerla en funcionamiento, tiene entonces que ver con la seducción. El placer literario para Mario Bellatin consiste en que el lector recorra una novela completa. Nada más. Esto podría, en apariencia, ser considerado como rasgo de escasa ambición, y sin embargo tiene que ver en realidad con el establecimiento de un juego de seducción. Mario Bellatin parte de los supuestos de que no tiene nada, no conoce nada y que únicamente cuenta con aquellos elementos que su narrativa es capaz de generar por sí misma. Parte, incluso, de que no sabe cómo se escribe. Aunque todo esto es conceptualmente falso, hay algo claramente intencional en toda esa propuesta; que si bien no puede ser cumplida en su totalidad, sí define de cierta manera la propuesta literaria del autor. Mario Bellatin sólo tiene, en apariencia, una tercera persona muy inocente que va creando su propio camino¹⁰, su propia retórica –al no poder recurrir a esa otra retórica que le es ajena, particularmente hablando, pero que pertenece al arte en un sentido más amplio. En sus novelas trata de acumular una serie de signos, símbolos, espacios, técnicas y estrategias que avalen el resto¹¹. Previo a eso, en apariencia, no hay

13

⁹ Entrevista a Mario Bellatin, por Lolita Bosch.

¹⁰ De las siete novelas de Mario Bellatin que se analizan en este proyecto de investigación, cinco de ellas [*Las mujeres de sal*, *Efecto invernadero*, *Canon perpetuo*, *Poeta ciego* y *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*] están escritas en tercera persona; *Damas chinas* está escrita en primera y tercera persona; y *Salón de belleza* está escrita en su totalidad en primera persona. No obstante, estas primeras personas fungen, en cierto modo, como narradores en tercera persona –por ejemplo, en cuanto a la distancia que establecen con los hechos.

¹¹ El resto es que un libro genere otro libro, en esa teoría blanchotiana que afirma que puesto que el escritor está incapacitado para crear la obra total, trata de acercarse a ella mediante el recorrido de todos sus textos.

nada. Y, atendiendo únicamente a la sistematización que le permite a Mario Bellatin crear su obra, se podría pensar que efectivamente no hay nada. El juego de la seducción tiene así que ver con esta inocencia –que podría muy bien surgir de un oscuro sentido del humor–, esa ignorancia a partir de la que todo es creado.

Herodoto no explica nada. Su informe es absolutamente seco. Por ello, esta historia aún está en condiciones de provocar sorpresa y reflexión. Se asemeja a las semillas de grano que, encerradas en las milenarias cámaras impermeables al aire de las pirámides, conservaron su capacidad germinativa hasta nuestros días. (Benjamin 1999, 118).

Este narrador, seduce también transitando una idea por un camino distinto al que se supone que debería ser recorrido. Además, no habla aparentemente de nada que importe. Aunque esto no sea del todo así, Mario Bellatin asegura que en su literatura no desarrolla ideas, que sus libros son siempre y únicamente una propuesta estética.

14

*A mí me encantaría saber de qué tratarán mis libros en el futuro. No tengo la más mínima idea. Es como si los temas se fueran adecuando a cierto tipo de intereses. En *Salón de belleza*, por ejemplo, me interesaba buscar un espacio cerrado donde la realidad estuviera concentrada y yo no tuviera que salir de ese espacio; donde existiera todo un universo y se pudiera desarrollar una metáfora de la realidad. No hay una verdad revelada, son indagaciones que se repiten, como la relación entre la belleza y la muerte¹².*

Mario Bellatin.

Y si bien esto podría delatar que su literatura no es únicamente una literatura “de forma”, aquí se podría tal vez encontrar una de las trampas con las

Con *El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, Mario Bellatin ha cerrado, a mi parecer, un periodo narrativo. Con esta novela, su sistematización literaria ha alcanzado un grado de depuración que concluye con toda la propuesta que lo precede.

¹² Marcela Robles: “Mario Bellatin: ‘Mis personajes usan el sexo como un elemento de poder frente a la muerte’”.

que el autor atrapa a sus lectores, que creen que están leyendo algo –que no es propiamente lo que en realidad están leyendo– a través de un tema que son fácilmente capaces de reconocer. Quizás el recurso que le permita contar algo sin hablar aparentemente de nada, tenga que ver con la consecución de elementos extrañados: en sus libros los elementos aparecen enrarecidos, cuando de hecho están inmersos en una situación realista. Logra así crear atmósferas extrañificadas que forman parte de un mundo más amplio que lo rodea, que quedan, quizás por contacto, extrañificadas también.

Preguntarse para qué le sirven al autor estas trampas podría ser lo mismo que interrogarse sobre esa otra cosa sobre la que Mario Bellatin pretende escribir. Esto serviría para saber hacia dónde se dirige esa construcción de un mundo estético autónomo –y cuáles son las referencias que le permiten hacer tal cosa.

1.2. POSIBILIDAD LITERARIA DE UNA SISTEMATIZACIÓN INTELECTUAL

Wolfgang Iser asegura que: *Una diferencia evidente y significativa entre la lectura y todas las formas de interacción social es el hecho de que con la lectura no hay una situación cara a cara: un texto no puede adaptarse a cada lector con el que entra en contacto. En una interacción diádica, los participantes pueden hacerse preguntas para averiguar hasta qué punto sus imágenes han llenado los vacíos creados por la no participación en las experiencias de uno y otro. El lector, no obstante, nunca puede saber cuán exactas o inexactas son las representaciones del texto que se ha hecho.* (Sullà 1998, 248 y 249).

El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari), la séptima novela de Mario Bellatin, surge tras depurar la sistematización¹³ literaria que emplea el autor, que en este libro aparece de una manera mucho más rigurosa que en sus libros anteriores. Esa consumación no responde a un efecto meramente narrativo, sino a una construcción literaria que parece que evidentemente el autor ha sistematizado. Esto le permite al lector de este libro ir más allá de lo que está leyendo¹⁴. Probablemente sea también ésta la novela más concreta¹⁵ de las que Mario Bellatin ha publicado hasta ahora, la que más permite acceder a una narración delimitada. Es por esto por lo que me interesa establecer una suerte de mapa de la evolución literaria del autor.

¹³ Esta sistematización de la que hablo, es de la que habla el propio autor. Él usa indistintamente los términos sistema, sistematización y método. A ello se puede deber el que, en ocasiones, estos términos aparezcan como sinónimos en el presente trabajo.

¹⁴ Cuando digo ‘más allá’ no me refiero a esa segunda lectura que aparece normalmente en la buena literatura, sino, y sobre todo, a la creación de un arte que habla siempre, y quizás solamente, de su propia creación –de su generación y de su propia conclusión, nunca totalmente conclusa.

¹⁵ Con ‘concreta’ me refiero a lo que se consiguió tras haber depurado esa sistematización mencionada, lo que Mario Bellatin llama indistintamente “sistematización”, “sistema” o “método”.

Quando el lector lee las siete primeras novelas, en el orden en que han sido escritas, puede darse cuenta de que la sistematización es cada vez más pensada. No me refiero a un grado de purificación estilística, que quizás también sea posible encontrar en su obra, sino a un acercamiento cada vez mayor a la intención literaria bajo la que sucumben sus escritos. Esa intención literaria que sustenta la obra de Mario Bellatin es para el lector cada vez más clara –aunque en cada nueva novela esté, paradójicamente, más oculta.

El sistema narrativo de Mario Bellatin tiene mucho de obsesivo. Sólo mediante una concreción cada vez más definida, logra el autor todo eso que lo concreto esconde –pero cuya inercia permite intuir. Las narraciones de Mario Bellatin crean un origen, una generación y una conclusión.

MI- *¿Cómo llega a ti la primera noción del tema a tratar en tu novela?*

MB- *No hay una norma. Es una imagen, siempre parto de imágenes. En este caso [Black-Out¹⁶], se trata de un personaje, es un ser medio mítico, absurdo, que no tiene ningún elemento creíble, sólo visible hasta cierto punto y que al mismo tiempo tuviese una gran fuerza. Es muy divertido ver en la pantalla a Christian Vallejo y sentir que a partir de ella se van generando nuevas imágenes, nuevas sensaciones. Yo creo mucho en el texto generativo¹⁷.*

17

Parecería que se pretende establecer un origen simple, concreto, estático, casi elemental, desde el que generar esos otros recorridos –esa otra lectura–; lo que terminaría por convertir los temas o asuntos de sus novelas en meras excusas. Lo que Mario Bellatin pretende es que el lector siga leyendo, que su interés no decrezca, para poder, así, hablarle de otra cosa –o murmurarle, casi sin que se de cuenta. Encontrar no sólo la sistematización que permite esta generación primigenia, sino también su *posibilidad literaria*, es el objetivo principal de esta investigación. Algo que está mucho más allá de sus novelas, algo que no

¹⁶ Obra teatral escrita por Mario Bellatin y puesta en escena en Perú (1993).

¹⁷ Miguel Ildefonso: “Mario Bellatin o el estilo de la transparencia”

REVISTA IMAGINARIO DEL ARTE. Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

está escrito, pero que el lector descubre y ante lo que se inquieta. A priori, se puede pensar que se trata de una sistematización puramente formal. Sin embargo, persiste la sensación de que hay algo mucho más abstracto que lo sustenta. Cuando el lector se adentra en la narrativa de Mario Bellatin tiene la constante sensación de estar siendo engañado, de que el autor ha conseguido seducirlo con una historia cuando lo que realmente pretendía que fuera leído es otra cosa. Y esa otra cosa no es, como se podría esperar, una segunda historia, sino una propuesta estética que tiene más que ver con un proceso literario abstracto –con su generación y con su proceso– que con el libro que está siendo leído.

1.3. LA VIOLENTA RED DE LA PASIÓN ABSTRACTA.

ACLARACIÓN PREVIA

Para la realización de este trabajo, me he topado con diversos obstáculos que he tratado de sortear de la mejor manera posible .

1) El primero de ellos es que, si bien la obra de Mario Bellatin goza cada vez de más lectores, es nula la bibliografía que sobre él se ha escrito hasta el momento. Aunque no ignoro la necesidad formal de elaborar una exhausta investigación bibliográfica en torno al autor, para la realización de un trabajo de estas características, me he visto en la obligación de modificar en cierta medida dicho precepto. He usado, por el contrario una gran cantidad de material de prensa.

2) Ha surgido además, durante el curso de esta investigación, un segundo obstáculo. Mario Bellatin publica cerca de una novela por año –salvo en dos lapsos cortos en los que no publicó nada: 1986-1992 y 1995-1998. Desde que yo empecé a trabajar *El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, el escritor ha terminado tres novelas nuevas: *Flores* (publicada en Chile, en la Editorial Matadero-LOM, en diciembre del 2000, y en Planeta México en el año 2001); *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (publicada en Barcelona, España, en la Editorial Sudamericana, en junio del 2001); y *La escuela del dolor humano de Sechuán* (Tusquets México, 2001). Tiene además dos novelas de próxima aparición: *La frontera de Roth* y *Perros héroes*. Puesto que yo tuve acceso a *El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)* desde antes de su aparición (México DF, diciembre del 2000), llevaba tiempo trabajando en la presente investigación cuando se publicaron esos tres libros. Sin embargo, esta no es la razón por las que he decidido no incluirlos en este trabajo. Considero que

con *El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)* se cierra una etapa en la trayectoria de Mario Bellatin.

3) El tercer obstáculo con el que me tuve que enfrentar, es con el hecho de que Mario Bellatin ha publicado, y sigue publicando, una gran cantidad de cuentos y crónicas en diversos medios de comunicación que tampoco he decidido incluir aquí. Esta decisión se debe a que no creo que sea necesario analizarlos de una manera particular, para añadir a la comprensión de su sistematización algo que no pueda encontrarse en sus siete primeras novelas. Así, si en algún momento recurriera a ellos sería únicamente para ejemplificar lo que se deduce del análisis de los libros mencionados.

Sin embargo, debo mencionar que también he contado con una serie de facilidades para la realización del presente proyecto de investigación. La primera de todos ellos es el interés que el propio autor me ha demostrado y su generosa ayuda. Cuando le comenté por primera vez que estaba interesada en trabajar su obra, Mario Bellatin me ofreció un ejemplar de *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)* –antes de su publicación. De este modo, pude trabajar la novela desde tiempo antes de su aparición en el mercado.

He tenido, además, acceso al archivo personal de Mario Bellatin. He trabajado centenares de recortes de prensa (artículos periodísticos, entrevistas, críticas en revistas especializadas, etc.), lo que me ha permitido analizar toda la información existente sobre su obra.

Finalmente, le he realizado a Mario Bellatin una extensa entrevista que he añadido a modo de anexos en ciertos apartados del presente proyecto:

La primera de ellas (incluida este primer capítulo 1. La lucidez cuestionada), fue hecha antes de comenzar a redactar mi trabajo, con la intención de cotejar más adelante si ciertas intuiciones que yo tenía sobre su obra podían ser revisadas, y desde qué punto de vista, tras el desarrollo de la tesis.

La segunda entrevista, se incluye en el apartado 2.1. El autor: Mario Bellatin, y tiene la función de recorrer la vida y la obra de Mario Bellatin, así como

el momento en el que el autor escribe. Pensé que de esta manera, se podía lograr un acercamiento real al autor.

La tercera, y última, se incluye en el apartado 2.3. La escritura. Con ella se cotejan algunas de las conclusiones a las que se ha llegado analizando las reglas que sistematizan la literatura de Mario Bellatin.

LA VIOLENTA RED DE LA PASIÓN ABSTRACTA

La abstracción no corresponde a la realidad. Es, por decirlo así, del otro mundo. Aquí es donde el pensamiento encuentra su contradicción interior más violenta.
(Gombrowicz 1997, 76).

Abstraer es, de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española: "Separar por medio de una operación intelectual las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mínimo objeto en su pura esencia o noción // Enajenarse de los objetos sensibles, no atender a ellos por entregarse a la consideración de lo que se tiene en el pensamiento"¹⁸.

El objetivo narrativo al que sucumbe la literatura de Mario Bellatin, únicamente puede ser aprehendido, y sin lugar a dudas con muchas limitaciones, leyendo lo que escribe. Aunque para un gran número de lectores esté claro que sus novelas se encaminan a una suerte de abstracción intelectual o artística —en ese espacio del arte al que sólo puede acceder el intelecto, aunque muy probablemente a través de la emoción—, detenerla, auscultarla, definirla y llegar a la posibilidad de comprender algo que no está verdaderamente escrito, es una tarea compleja. Que Mario Bellatin no pretenda con sus escritos una abstracción, en un sentido filosófico¹⁹, no niega la posibilidad que encuentra el lector de desplazarse hacia otro lugar que no está en el texto. Y aun así, las novelas de Mario Bellatin cumplen con el requisito de que el contenido no traicione a la forma, y viceversa.

22

¹⁸ *Diccionario de la Real Academia Española*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1994. Vol. I, Pág. 14.

¹⁹ "Abstracción.- Operación y proceso lógico y/o psicológico que explicaría la consecución de determinados conocimientos por medio de la derivación de lo universal a partir de lo particular".

CARLOS THIEBAUT. *Conceptos fundamentales de filosofía*. Colección Herramientas / Filosofía y Pensamiento. Alianza Editorial. Madrid, 1988. (Pág. 11)

El contenido narrativo es un mundo de acción humana cuyo correlato reside en el mundo extratextual, su referente último. Pero su referente inmediato es el universo de discurso que se va construyendo en y por el acto narrativo; un universo de discurso que, al tener como referente el mundo de la acción e interacción humanas, se proyecta como un universo diegético: un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y un tiempo cuantificables, reconocibles como tales, un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que lo orientan y le dan su identidad al proponerlo como una "historia". (Pimentel 1998, 10 y 11).

Así, he pretendido verdaderamente "separar por medio de una operación intelectual las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mínimo objeto en su pura esencia o noción"²⁰. Esto es, separar los elementos que conforman las novelas de Mario Bellatin. Me refiero, obviamente, a aquellos que puestos en juego hacen posible la novela. Pues son estos, y nada más, los que posibilitan esta segunda lectura abstracta a la que anteriormente me refería.

El análisis general del grueso de la obra de Mario Bellatin, se ha realizado con el fin de aprehender, finalmente en *El jardín de la señora Murakami. (Oto no-Murakami monogatari)*, la transparencia a partir de la que su narrativa es creada y establecer el método de construcción literario del autor frente a esa novela.

23

ORIGEN DE LA GENERACIÓN SISTEMATIZADA.

La intención general del segundo capítulo del presente proyecto de investigación, es la de establecer el punto de partida desde el que Mario Bellatin empieza a generar elementos que le permitan concluir en *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*. Para este fin, he considerado conveniente hacer una aproximación al autor, así como a la literatura previa a esta séptima novela. Finalmente, y a partir del material analizado en este segundo

²⁰ *Diccionario de la Real Academia Española*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1994. Vol. I, (Pág. 14).

capítulo, se ofrece un estudio de su sistematización escritural que trata de acercarse al proceso artístico del autor.

El autor: Mario Bellatin.

Extensa entrevista realizada al autor sobre su vida y la evolución de su obra que, si bien puede parecer menos importante que el resto de la investigación, sienta las bases para situar el momento en el que escribe Mario Bellatin, delimitando de este modo su narrativa por lo menos a cierto espacio histórico, geográfico y temporal propios, y enmarcando su evolución.

La obra: Seis novelas previas.

Aproximación a las seis novelas previas a *El jardín de la señora Murakami* (*Oto no-Murakami monogatari*), que ha partido de una apreciación personal de la obra, aunque recurriendo a material no sólo de narratología, sino de pensamiento abstracto, atendiendo a las necesidades específicas de análisis de cada novela. Los recortes de prensa del archivo de Mario Bellatin han resultado imprescindible para la escritura de cada uno de los seis ensayos en torno a estas novelas.

24

La escritura.

El tercer apartado de este capítulo se adentra ampliamente en la propuesta narrativa de Mario Bellatin. Se trata de establecer cómo funciona esa sistematización que el autor establece.

Sólo leyendo la obra de Mario Bellatin y las entrevistas que le han realizado, así como hablando con el autor, he sido capaz de aproximarme a esa sistematización. En palabras del propio autor:

*Lo literario está en otro lugar, indescriptible y por lo tanto casi imposible de percibir con precisión*²¹.

Se concluye aquí con el tercer anexo de la entrevista realizada a Mario Bellatin.

²¹ Nuria Vilanova: “El salón donde hiberna la belleza”.

EL JARDÍN DE LA SEÑORA MURAKAMI (OTO NO-MURAKAMI MONOGATARI).

Un libro, incluso un libro fragmentario, tiene un centro que lo atrae: centro no fijo que se desplaza por la presión del libro y las circunstancias de su composición. También centro fijo, que se desplaza si es verdadero, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, más escondido, más incierto y más imperioso. El que escribe el libro, lo escribe por deseo, por ignorancia de este centro. El sentimiento de haberlo tocado, puede muy bien no ser más que la ilusión de haberlo alcanzado. (Blanchot 1992, prefacio).

Haciendo uso del análisis previo hecho al grueso de su obra, he pretendido establecer la manera en que ha desembocado la propuesta que el escritor ha trabajado pertinentemente durante los años profesionales que preceden la publicación de esta novela (1986-2000). También pretendo dilucidar si esta propuesta se ha mantenido en la línea en la que había sido practicada, o si, por el contrario, ha variado con este último libro. Hay ciertos recursos en *El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, a los que Mario Bellatin no había recurrido anteriormente –por ejemplo, el uso del color constante para describir el vestuario de la protagonista. Y aun así, la novela sigue un planteamiento tan sistemático como toda su narrativa previa. Lo que ha depurado Mario Bellatin no es únicamente la aplicación de su sistematización, sino la teoría abstracta en la que está sustentada. En un proceso que tiene que ver con:

Enajenarse de los objetos sensibles, no atender a ellos por entregarse a la consideración de lo que se tiene en el pensamiento²².

Lo que más me ha interesado dilucidar con este proceso, ha sido esa otra cosa de la que Mario Bellatin habla en sus escritos, como única posibilidad literaria de ser autorreferencial. Si la buena literatura sólo puede ser entendida por sí

La Jornada. México, 23 de febrero de 1997.

²² *Diccionario de la Real Academia Española*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1994. Vol. I, (Pág. 14).

misma, si no existe nada ajeno que pueda definirla, puede parecer un poco absurdo intentarlo. No obstante, considero que la contradicción es el único acercamiento posible al objeto de estudio. Además, insisto, no he pretendido encontrar lo que la literatura es para Mario Bellatin, sino entender de qué manera la contiene en sus libros. Es probable que el autor hable de algo mucho más amplio que de la propia historia que está escrita, es también probable que la necesidad del lector de relacionar eso que está escrito con un mundo ajeno al texto lo lleve a buscar relaciones que escapen al propósito del escritor. Y aun así, es cierto que toda la literatura está contenida, como decía anteriormente, por ejemplo, en *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert –como su única posibilidad de existencia. Es esa literatura que el libro contiene lo que he estado interesada en encontrar en ese recorrido abstracto cuyo punto de generación ha sido *El jardín de la señora Murakami*. (*Oto no-Murakami monogatari*).

Para tal propósito, he recurrido principalmente a tres autores. Pienso que sus apreciaciones sobre el arte permiten explicar esa sensación perturbadora que la literatura de Mario Bellatin provoca. Estos tres autores han sido el filósofo alemán Theodor W. Adorno, el filósofo español Miguel Morey y el filósofo francés Maurice Blanchot. Los tres se refieren a cierto espacio inaprensible en el arte, aunque desde perspectivas muy distintas. Estos tres autores hablan de ese espacio que el arte habita y recrea pero que resulta tan difícil, si no imposible, de definir. Los tres parecen tratar de apresarlos con un método dialéctico aún sabiendo que tal intento está de antemano truncado. Del arte sólo el arte es capaz de hablar de una forma completa. Sin embargo, hay ciertas abstracciones a las que nos lleva la literatura y que únicamente regresan a ella. Estos tres teóricos tratan de definir ese recorrido, cuyo impulso originador podemos encontrar en las novelas de Mario Bellatin.

El primero de ellos sugiere el método de la constelación. En su libro *Dialéctica negativa*, Theodor W. Adorno, afirma que si los conceptos no se entregan al principio supremo de la abstracción, se debe a que “en vez de avanzar en un proceso escalonado de concepto en concepto superior, más universal, (...) se presentan en constelación. La constelación destaca lo específico del objeto,

que es indiferente o molesta para el procedimiento clasificatorio” (Adorno 1975, 165 y 166). Un modelo en este sentido es el proceder del lenguaje: “Éste no ofrece un sistema de signos a las funciones cognitivas. Allí donde se presenta esencialmente como lenguaje, representando algo, sus conceptos carecen de definición. Su objetividad se la da el lenguaje por medio de la relación en que los pone, centrándolos alrededor de una cosa. De este modo sirve a la intención del concepto, de expresar por completo aquello a que se refiere” (Op. Cit.). Es esa intención del concepto la que a mí me remite a la narrativa de Mario Bellatin – partiendo de esa no intención filosófica de recurrir a la abstracción, haciéndolo a pesar de todo. Decía Tolstoi que si contamos la historia de nuestro pueblo, estaremos en realidad contando la historia del mundo; pero que si pretendemos contar la historia del mundo, no estaremos contando nada. Sin embargo, ese planteamiento concreto que remite inevitablemente a lo universal, puede ser planteado de distintas formas. Una de ellas es esa peculiaridad de la narrativa de Mario Bellatin que tiene que ver con hablar de algo que no está representado gráficamente en el texto.

(...) en la novela no digo dónde ocurren los hechos; tampoco en qué tiempo se desarrolla; no hay personajes específicos. Ello me permite universalizar lo que describo²³.

Mario Bellatin.

El segundo filósofo elegido, Miguel Morey, habla de la lucidez. Y es eso a lo que él llama lucidez lo que quizás nos permite entendernos más allá del lenguaje. Es evidente que hay algo externo al lenguaje a lo que el mismo lenguaje remite. No tiene tanto que ver con un método, como en el caso de Adorno, sino con esa sensación de comprender lo que el lenguaje es incapaz de decir. Es probable que la literatura, cuando es autorreferencial, se sirva de un procedimiento similar. Sólo el arte es capaz de hablar del arte. Únicamente *Madame Bovary* ‘contiene’ a la literatura, y sin embargo el libro no nos puede explicar lo que un libro es. Porque aunque ignoremos por qué lo hacemos o lo entendemos, todos recurrimos a otras

²³ Jorge Coaguila: “He elegido ser escritor y soy capaz de renunciar a todo”

cosas —lo que algunos autores llaman sentidos internos y externos— que el lenguaje es incapaz de decir: lo aparentemente inefable. Yo creo que en esas otras cosas también se sustenta la literatura, cuyo resultado quedaría por ahora delimitado en el libro, en el texto literario.

Finalmente, Maurice Blanchot, es de los tres autores el único que habla exclusivamente de literatura. En su libro *El espacio literario* plantea esa imposibilidad del autor de leer lo que escribe. Quizás de una forma simple, podría por ahora ser explicado de la siguiente forma: Cuando una bailarina (escritor) da vueltas sobre su eje, es incapaz de percibir desde el exterior la generación del movimiento que está realizando. El espectador (lector) únicamente puede, en cambio, percibir la generación del movimiento; pero en ese momento está imposibilitado para generarlo. Convertir esta generación del movimiento en algo estático, no detendría ni a la bailarina ni al espectador. La bailarina genera movimiento y el espectador lo observa, pero ninguno de los dos es capaz de decir qué cosa el movimiento es. Y aun así, sólo mediante este proceso pueden *intuirlo*²⁴. Este proceso de ambos es la única posibilidad de existencia del movimiento humano artísticamente generado. Partiendo de esta idea —que parte a su vez de la misma imagen estática de la que parten los libros de Mario Bellatin— creo que se puede entender más esa sensación de origen y generación que se logra, de cierto modo, percibir también en sus novelas.

28

Estudio inmanente.

Análisis de los hechos acaecidos en la novela.

Un recorrido abstracto por *El jardín de la señora Murakami* (*Oto no-Murakami monogatari*)

A través de la búsqueda del establecimiento de la sistematización a partir del cual Mario Bellatin escribe sus novelas, se ha tratado de evidenciar,

REVISTA QUEHACER. Pág. 94. Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

²⁴ Puesto que resulta necesario ahondar sobre el concepto de intuición, se hará en las conclusiones generales (4. CONCLUSIONES GENERALES. LA PROPUESTA NARRATIVA DE MARIO BELLATIN. Arte: El proceso como obra).

finalmente, la propuesta narrativa que sustenta esa sistematización. Tan solo mediante la abstracción que no compete únicamente a lo literario me ha sido posible establecer cuál es la propuesta global del escritor. De este tema he hablado también, ampliamente, con Mario Bellatin.

CONCLUSIONES FINALES.

ARTE: EL PROCESO COMO OBRA.

(...) para mí lo más importante es ese oscuro impulso que te lleva a llenar una cuartilla tras otra y que al final sólo otorga la extraña satisfacción de haber emprendido una lucha contra la nada. Me interesa más que funcione el sistema literario²⁵.

Mario Bellatin.

Esta respuesta me sirve de introducción para acceder al objetivo final de este trabajo, cuya intención ha sido precisamente la de observar detenidamente esta lucha contra la nada. Al margen de varias consideraciones personales sobre la obra de Mario Bellatin, especialmente sobre *El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, he pretendido, en este último capítulo, hacer una apreciación sobre de qué modo el arte puede ser autorreferencial. La narrativa de Mario Bellatin me ha hecho regresar, de este modo, al lugar de donde proviene y desde el que se analiza: el arte como proceso. Porque evidentemente que tras las novelas de Mario Bellatin hay algo mucho más ambiguo que ellas mismas y que el propio escritor –frente a lo que *El jardín de la señora Murakami. (Oto no-Murakami monogatari)* no sería sino el umbral.

29

²⁵ Nuria Vilanova: “El salón donde hiberna la belleza”.
La Jornada. México, 23 de febrero de 1997.



ANEXO: Entrevista a Mario Bellatin (I)

PRIMERA PARTE.

Previa al trabajo de investigación.

Febrero del 2000. Ciudad de México.

La primera ocasión que entrevisté a Mario Bellatin, yo estaba preparando los lineamientos de mi trabajo. La intención de entrevistarlo, previa y brevemente antes de comenzar con el desarrollo del proyecto de investigación, fue la de cotejar más adelante si ciertas intuiciones que yo tenía sobre su obra podían ser revisadas, y desde qué punto de vista, tras el desarrollo de la tesis.

LB (Lolita Bosch)- Si tratáramos de establecer un panorama de la nueva narrativa latinoamericana, me costaría insertar tu obra en algún movimiento o generación específica. ¿Dirías que estás en alguna línea literaria particular, que perteneces a alguna generación específica? ¿En cuáles te han incluido o te siguen incluyendo?

30

MB (Mario Bellatin)- Precisamente uno de los problemas que se presentan cuando se intenta establecer determinado panorama literario, es la necesaria búsqueda de lo homogéneo en contra de lo particular. Pienso que lo más importante, no sólo en la literatura, sino en las artes en general, es la búsqueda de universos propios, que de alguna manera estén fuera de una posible clasificación general. No me siento afín con determinado "movimiento", o generación, sin embargo, sobran ejemplos en Latinoamérica de escritores que se han basado en su propia retórica para construir su obra. Me han tratado de incluir en diversas clasificaciones que más tienen que ver con la época en la que comencé a escribir o a asuntos geográficos que a las especificaciones de los libros.

LB- Parece difícil, además, hablar de líneas o generaciones literarias específicas tomando en cuenta el nuevo mercado editorial. ¿Qué dirías que está sucediendo actualmente con las capacidades y las responsabilidades de dicho mercado? ¿En qué momento dirías que nos encontramos?

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MB- No creo que se pueda hablar de un mercado editorial a secas. Hay diversos pequeños mercados, algunos que no cumplen ni siquiera con las normas básicas para que pueda ser considerado como tal. Todos a la vez son válidos y ninguno lo es al mismo tiempo. El peligro nace cuando alguien cree que existe determinado mercado y basa su visión de lo literario a partir de él. Creo que estamos en un momento de desesperación, donde no se sabe ya qué publicar. Paradójicamente esta crisis no se manifiesta por el silencio editorial sino por su contrario. Lástima que a partir de este desconcierto más de una vez salgamos de las librerías con las manos vacías.

LB- Quisiera saber si consideras que la crítica ha influenciado de alguna manera, no en ti mismo, sino en tus novelas posteriores.

MB- De ninguna manera la crítica ha influenciado. Es que además no creo que exista una crítica en regla sino sólo reseñas o comentarios periodísticos. Se suele confundir crítica con este quehacer que muchas veces no tiene razón de ser y otras trata a lo sumo de ser guía para desconcertados lectores. Por otro lado está el trabajo de los académicos, pero casi siempre aquel ejercicio se encuentra a mucha distancia de la confección de las novelas.

31

LB- Me gustaría saber qué tipo de libros lees y cuáles crees que han sido tus influencias, si es que consideras que has sido influenciado por otros escritores. Además, no sé si buscas, en los libros que lees, algo que pueda ser exportado a tu propia literatura. De ser así, ¿qué dirías que es eso que buscas?

MB- Leo principalmente obras de ficción. Cuento y novela principalmente. Pero me he dado de cuenta que esto no tiene mucho que ver con la escritura de mis libros. Por eso mismo no trato de llevar nada de allí a mi propia creación. Creo que para mi trabajo tiene que ver de una manera más directa mi contacto con otras artes. Ahí sí me convierto en un ser rapaz que busca llevarse lo más que pueda a su propio campo. Esto me sucede con la plástica y el cine principalmente. Pero para contestar la pregunta, de los libros de los otros lo que más me interesa son lo que suele conocerse como "las atmósferas", y las posibilidades que tienen las obras

de sostenerse por sí mismas, sin referentes que conlleven a otras instancias de la realidad.

LB- Creo que el lector tiene, frente a tus libros, la sensación de estar leyendo, además de narrativa, otros géneros artísticos que necesita también hacer el esfuerzo por comprender. ¿Qué otros géneros artísticos te interesan y por qué? ¿Qué influencia de otros géneros dirías que tiene tu propia obra?

MB- Creo que el origen de los libros está en una extraña mezcla de varios géneros artísticos. Casi ninguno tiene que ver con lo literario curiosamente. Por ejemplo, la poesía me deja totalmente inerte. Leo uno que otro poema, por supuesto, pero no siento que lo poético aporte nada a mis libros. Lo mismo sucede con las novelas o el ensayo. No pasa lo mismo con la plástica, el cine o el teatro (la puesta en escena no el libreto); donde siento un diálogo mucho más enriquecedor con lo que pretendo hacer. De la plástica me llama la atención la inmediatez de lo visual, el reto de hacer transcurrir en el tiempo aquello que se ve. Del cine las estructuras narrativas, de los largos metrajes principalmente, en las cuales se plasma con una asombrosa economía de recursos universos enteros.

LB- Da la sensación de que tus libros en primer lugar tienen poco que ver con la inspiración u otro tipo de procesos similares. Aparentemente responden a una construcción intelectual bastante meticulosa. ¿Es así?

MB- Es curioso este mecanismo porque de alguna manera tiene que ver con los dos, inspiración y construcción intelectual, pero llevados al extremo. Trato de dejar que las historias y los elementos constitutivos del texto, en cierto momento del proceso tengan una especie de "vida propia", y luego los someto a un exhaustivo proceso: trato de someter el texto así conseguido a un sistema de escritura a partir del cual se basan mis libros.

LB- ¿Cómo definirías ese método, si es que lo encuentras, en tu propia literatura?

MB- Busco quitarle cualquier tipo de retórica previa a los textos, para hacerme a la idea de que así nombro de nuevo. Este proceso, que puede parecer absurdo, me permite una serie de triquiñuelas como la "falsa inocencia", "la desaparición del

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

narrador", "sin tiempo y sin espacio", que parecen más títulos de películas de Serie B que recursos que utilizo en el silencio de mi estudio.

LB- Leyendo tus libros, he tenido la sensación de estar leyendo otra cosa que la que está escrita. No entiendo muy bien qué es esa otra cosa, pero parece que no escribes únicamente sobre las anécdotas que narran tus novelas sino sobre algo mucho más abstracto. Por eso tus libros parecen ser, más que un intento por relatar una historia, una suerte de propuesta estética. ¿Qué tendrías que decir al respecto?

MB- Agradecer una lectura de esa naturaleza. Creo haber mencionado que lo que menos me interesa es la historia como tal, sino sólo como pretexto para que el texto pueda sostenerse. En realidad yo no creía, sino hasta hace muy poco que caí en la cuenta, que muchos escritores buscan contar sólo lo que está escrito en los libros. Siempre pensé que las palabras y las estructuras narrativas eran mero pretexto para decir cosas que no se podían decir. Me sucedía esto hasta con libros de un marcado corte comercial. Creo que a partir de mi distorsionada práctica como lector siempre busqué decir lo que no se decía.

LB- Finalmente, todas las novelas que he podido leer hasta ahora parecen estar efectivamente terminadas. Con eso quiero decir que no únicamente tienen el punto final y que no hay nada más que decir, sino que cumplen con ese propósito literario de cerrar un universo, que no es lo mismo que concluir una historia. ¿Cómo dirías que logras esos universos tan herméticos en los que los elementos que los componen parecen funcionar únicamente dentro de sí mismos?

Sé que esta pregunta puede parecer un poco absurda, porque aparentemente nadie es consciente del proceso de creación. Y sin embargo, creo que en tu literatura subyace una intención previa que logra crear esos universos antes de "habitarlos" y ponerlos a funcionar. ¿Es así?

MB- No creo que ninguno de los libros esté terminado en cuanto haya la posibilidad de que un lector se reinvente su propio libro. Creo que las novelas están estructuradas con el fin de crear la sensación de que como lector uno puede tener un papel activo y convertirse en cierta manera en el descubridor del libro que

está leyendo. Para lograrlo se debe crear la sensación de un universo acabado. Creo que a partir de esa falsa seguridad el lector puede sentirse seguro para comenzar a divagar.

Es fundamental que los textos guarden una fidelidad extrema a las absurdas reglas que los propios textos se han impuesto.

LB- ¿Cómo escribes?

MB- Tumbado en la cama y mirando al techo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2. ORIGEN DE LA GENERACIÓN

SISTEMATIZADA

La conciencia de que la totalidad conceptual es una ilusión sólo dispone de un recurso: romper inmanentemente, es decir, ad hominem, la apariencia de la identidad total. Pero puesto que esa totalidad se construye según la lógica, cuyo núcleo es el non dar tertium, todo lo que no se acomode a ella, todo lo que es cualitativamente distinto, recibe el sello de lo contradictorio.

(Adorno y Horkheimer 1975, 13).

Que el arte busca un método que le permita su propia expresión, un método que le permita incluso la generación de ese algo que tiene la pretensión de expresar, es evidente. Y, en cuanto que búsqueda de un método, el arte podría muy bien ser entendido como dos 'inercias' o dos movimientos: la generación de sí mismo, y la generación de una obra concluida –que a menudo es confundida con el arte propiamente. Esa obra terminada es, con frecuencia, el objeto de análisis de los estudios artísticos. Aunque también existen, por otro lado, teorías que pretenden explicar el arte como proceso, más allá de la obra concluida y como un concepto capaz de abarcar todo lo que la generación de esa obra engloba. Sin embargo, se suele obviar el estudio de este proceso generativo en un creador individual.

Si bien es cierto que diversos estudios tratan de explicar esa relación del artista individual con el arte, no es menos relevante el hecho de que esas teorías estén frecuentemente basadas en el resultado de dicha relación. Parece inevitable seguir observando las cosas de este modo. Y, sin embargo, deben existir otras opciones. Una de ellas tiene que ver, sin duda, con la intención de desentrañar, a partir de una obra concluida, la generación del arte que esa obra esconde –y a partir de la cual existe.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

También es cierto que, en esa búsqueda de un método capaz de concluir momentáneamente en una obra, el arte como proceso se dirige únicamente a la conclusión de sí mismo. Individualmente, esa búsqueda es, a su vez, eje capaz de generar por sí mismo una reacción. Y si bien es cierto que con frecuencia llamamos arte a la obra concluida, es evidente que el arte se encuentra también en la propia generación que logra esa conclusión. Así pues, como la filosofía, tal vez el concepto abstracto de arte —aquel que no trata de una obra concluida— se refiera a la búsqueda de sí mismo, y no a su conclusión. Y, sin embargo, a menudo confundimos esos dos movimientos: el dinámico y el aparentemente estático, la generación y la aparente conclusión —lo que tal vez podríamos denominar el proceso y la obra. Pero, ¿qué sucede cuando el arte se refiere, siempre y únicamente, a sí mismo —a su propio proceso de generación? ¿cuáles son los mecanismos que debe emplear para alcanzar tal propósito? ¿No ocuparía el arte, de este modo, el espacio que la obra cumple en la función de esos dos movimientos mencionados anteriormente? ¿O, tal vez, sólo conseguiría que el proceso fuera a la inversa? ¿No es esa su propia impotencia?

36

Las diferentes definiciones que la estética clásica ha dado de la belleza y la fealdad podrían considerarse como variaciones en torno a una antigua formulación pitagórica: "El orden y la proporción son bellos y útiles, mientras que el desorden y la falta de proporción son feos e inútiles". (Estrada 1988, 683)

Considero que en la narrativa de Mario Bellatin se pueden diferenciar, de una manera bastante precisa, esos dos momentos. O que, por lo menos, es posible llegarse a dar cuenta de ellos de una manera clara. Y es que parece que Mario Bellatin esté más interesado en el proceso capaz de generar una conclusión que en la obra misma.

18. Resulta difícil entender la actitud final del señor Murakami pidiendo a gritos volver a ver los pálidos pechos de Etsuko. Podría atribuirse a los efectos de los medicamentos y la agonía. Sin embargo, se cuenta con los elementos necesarios

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

para incluso llegar a pensar que fueron amantes. Si eso es cierto, nunca se conocerán las verdaderas razones que motivaron a los protagonistas.

(Bellatin, 2000, 1, 108. Addenda al relato del jardín de la Señora Murakami).

Aunque sepamos de antemano que es imposible conocer la totalidad de las motivaciones no de un autor, sino de la literatura misma como proceso pasional e intelectual, es en la insistencia, en la constancia de esa pretensión, el único espacio en el que resulta plausible encontrar algo, acercarse constantemente un poco más. No obstante, cabe también la posibilidad de que en ese intento se pierda la intención original del análisis para dar su lugar a otra cosa mucho más abstracta que, en contadas ocasiones, nos puede llegar a decir algo del objeto total en sí.

Theodor W. Adorno empieza su *Teoría estética* diciendo

Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. El arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello. Pero esta infinitud abierta no ha podido compensar todo lo que se ha perdido en concebir el arte como tarea irreflexiva o aproblemática. La ampliación de su horizonte ha sido en muchos aspectos una auténtica disminución. (Adorno, 1992, 9).

37

¿Cuál es, entonces, la reflexión que nos permite acceder a la totalidad de un objeto? ¿Por qué se nos escurre constantemente cuando tratamos de adentrarnos en él de manera fragmentada –con la vana intención de que no se nos escape ni uno solo de los elementos que lo componen? ¿Qué es lo que sucede cuando, antes de fragmentar dicho objeto, pretendemos abarcarlo en su totalidad para darnos cuenta, una vez más, de que la comprensión absoluta es imposible? Es, frente a esa impotencia, cuando nos vemos en la necesidad de tratar de acercarnos a un objeto de análisis desde distintos aspectos. Aun sabiendo que en ese proceso perdemos la posibilidad de alcanzar la *esencia* de dicho objeto –que sería lo que nos revelaría la verdad que oculta, si es que hay alguna, sobre su generación y su propio proceso de existencia.

El principal interés de este trabajo es el de dilucidar en *El jardín de la señora Murakami* (*Oto no-Murakami monogatari*) la propuesta narrativa que sustenta la obra de Mario Bellatín hasta esta séptima novela y que se ha cumplido de una manera más contundente y rigurosa en este libro. Sin embargo, este propósito resultaría imposible sin un acercamiento previo a la totalidad de su obra, e incluso a esta novela en concreto, de una manera global. Es, por todo esto, que pretendo llegar a dicha novela de manera fragmentada, para analizarla posteriormente del mismo modo –aunque un intento me permitirá, casi con seguridad, constatar esa incapacidad de aprehensión de un objeto de un modo absoluto.

Hablando de la Nueva Crítica norteamericana, dice Terry Eagleton, en *Una introducción a la teoría literaria*, que

(...) la mencionada posición da por hecho que las obras literarias son 'expresiones' de la mente del autor, lo cual no ayuda mucho que digamos a discutir La caperucita roja o algún poema lírico amoroso, cortesano y altamente estilizado. Aunque pueda uno tener acceso a la mente de Shakespeare leyendo Hamlet, ¿para qué podría servir eso si mi acceso a su mente se reduce a lo encerrado en el texto de Hamlet? Mejor sería decir que leo Hamlet porque fuera de esta tragedia no dejó Shakespeare ninguna otra muestra de cómo era su mente. Lo que tenía en la mente ¿difería acaso de lo que escribió? ¿Cómo podríamos saberlo? ¿Supo él mismo lo que en realidad pensaba? ¿Están siempre los escritores en cabal posesión de lo que quieren expresar? (Eagleton 1998, 65).

38

Aunque ésta pueda parecer una pregunta sin sentido, o aparentemente poco ambiciosa, creo que es necesario volver a cuestionar, una y otra vez, este planteamiento. Es evidente que sigue habiendo una fe, a veces parece que inquebrantable, en que es el texto la única vía de acceso a la mente de un autor, y que aquél no es sino un reflejo de esta última. Pero es también obvio que, respondiendo a la pregunta de Terry Eagleton, los escritores no están siempre en cabal posesión de lo que quieren expresar. Y sin embargo, en el estudio de una obra literaria es inevitable un proceso de acercamiento al autor. Si bien es

probable que este acercamiento pueda explicarnos ciertas características que podrían, por otro lado, parecer intrascendentes, también lo es que será incapaz de explicarnos una obra literaria –puesto que ésta se encuentra mucho más allá del autor mismo. No creo que sentarse a hablar con Flaubert nos permitiera aprehender absolutamente *Madame Bovary* –suponiendo, claro está, que haya algo que aprehender con más valor que otra aprehensión distinta frente a esta novela. Ni siquiera pienso que el autor tenga sobre su obra una autoridad de la que el lector carece. Tal vez, su apego al libro que escribió agregue un componente emocional a la relación con la obra que no logra atañer directamente al lector común. Y, aún así, el autor puede hablar del proceso de creación que lo llevó a realizar ese libro. Aunque esto no le dé, insisto, una comprensión de la obra total en sí. Creo, por lo tanto, que únicamente hablando con el escritor sobre sí mismo y analizando el recorrido previo a *El jardín de la señora Murakami* (*Oto no-Murakami monogatari*), nos podremos acercar a otro punto de vista distinto al que logramos al leer la obra, así como a la propuesta literaria que la sustenta.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2.1. EL AUTOR: MARIO BELLATIN

Mis libros no son un reflejo inocente de la realidad. Pero es obvio que yo como escritor formo parte de diferentes circunstancias, espacios y tiempos distintos²⁶.

Mario Bellatin.

Mario Bellatin establece un juego en sus narraciones, aunque con la pretensión de que no resulte del todo evidente. Trata de ocultarse tras ellas creando una anécdota que al lector le puede inducir a pensar que el libro es hasta cierto punto autobiográfico. Lo hace para desconcertar, para añadir otra trampa tras la que sustentar esa sistematización literaria con la que construye su literatura. Si el lector piensa que lo que está leyendo es verdad –en un sentido empírico del término–, centra su atención en la anécdota del texto que está leyendo. Lo que le permite al escritor usar su método de una manera más oculta pero, por lo mismo, más funcional: Mario Bellatin consigue que su sistematización literaria actúe sin ser vista.

Un ejemplo recurrente en la obra del autor, por ejemplo, tiene que ver con el hecho de que Mario Bellatin nació sin el brazo derecho. Esta situación puede generar, en torno al autor, y no en lo que tiene que ver con la obra, ciertas incógnitas que al interlocutor podría interesarle resolver. Así, Mario Bellatin ha escrito en diversas ocasiones sobre este hecho²⁷. Si bien se podría pensar que los defectos físicos le interesan al autor por una cuestión personal, también es cierto que escribe a menudo sobre ellos para crear un efecto que tenga más que ver con un recurso literario que logre que un lector lea sus novelas, que con su realidad extratextual. El lector puede de este modo pensar, frente a algunas de esas

²⁶ Patricia de Souza: "Mis libros no son un reflejo inocente de la realidad". El sol. Lima (Perú), 2 de febrero de 1997.

²⁷ En *Las mujeres de sal*, el personaje principal visita una fábrica de prótesis; en *Efecto invernadero*, el protagonista se niega a mover un brazo; trata de las peculiaridades físicas en *Poeta Ciego*; en su novela *Flores*, aparecen varios personajes sin diversos miembros; en su cuento *Democráticos*, narra la historia de una comunidad sin dedos; y recurre en diversos escritos a la relación entre defectos físicos y escritura; por poner algunos ejemplos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

narraciones, que Mario Bellatin está hablando de sí mismo. Eso le sirve al escritor para crear una apariencia de realidad en las anécdotas de sus escritos cuyo fin no es otro que el de sustentar su sistematización en algo que llame más la atención del lector que el proceso de la escritura misma.

Otro ejemplo. A Mario Bellatin le han llamado frecuentemente 'escritor del mal'. Esto se debe también a ciertas acciones que ocurren en sus relatos²⁸. Si bien esta aseveración no es cierta, e incluso el propio autor la ha rechazado, no deja de ser evidente que usa el mal como un elemento narrativo recurrente.

LB- *¿Por qué todos tus personajes tienen una ambigüedad sexual, que traslapan a otros aspectos que definen esencialmente al ser humano (el amor, la paternidad, la religión, la imposibilidad de expresión, etc.)?*

MB- *No creo que todos mis personajes tengan ambigüedad sexual. La Madre tiene pavor al sexo, culpa; La Protegida quiere tener sexo y no puede...*

LB- *Pero todos sienten culpa...*

MB- *El poeta ciego no, se pasa el día teniendo sexo con la enfermera.*

LB- *Y el señor Murakami tampoco... ¿De qué te sirve esta ambigüedad?*

MB- *Lo hace todo más interesante. Jugar con algo tan "importante" para la gente, lo hace todo más interesante.*

LB- *¿Crees que uno de los elementos de la seducción es convertir la realidad en ficción y viceversa, jugar con eso?*

MB- *Sí, porque le da un orden, una orientación, va hacia algo, hacia la curiosidad de saber más²⁹.*

En otra entrevista Mario Bellatin le contestaba al reportero su pregunta sobre si se podía hablar, al referirse a su literatura, de una literatura del dolor, que:

En el caso de que habláramos de una literatura de contenidos, sí. Pero en un texto la forma es muy importante, el elemento que utilices lo será de seducción, lo que hace posible que alguien continúe un relato. Ese es el mayor reto, que el lector

²⁸ El sadomasoquismo de Santos, en *Las mujeres de sal*; el asesinato de la portera en *Canon perpetuo*; la frialdad del narrador de *Salón de belleza*; la relación entre el padre y el hijo en *Damas chinas*; o el rencor del Sr. Murakami contra su esposa en *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*; por poner algunos ejemplos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

*transite por el arco narrativo. Lo otro, la introspección en el dolor, la búsqueda de claroscuros, no lo podría contestar yo, y creo que un psicoanalista tampoco. Si lo racionalizo, el tema del dolor es sólo un pretexto para sentarme a escribir*²⁹.

Mario Bellatin.

Esta estrategia no sólo la usa Mario Bellatin en sus escritos, sino también cuando habla de sí mismo. El autor no tiene excesivo pudor en dar a diversos entrevistadores datos distintos. El objetivo de todo esto es demostrar, sustentándolo en una argumentación puramente abstracta, que lo que importa no es la anécdota sino el proceso. Es decir, Mario Bellatin considera que sus verdades no son importantes frente a la literatura, y que incluso son manipulables. Pues lo que importa no es lo verdadero, sino lo verosímil.

La vida privada de Mario Bellatin o sus opiniones sobre hechos ajenos a su propia obra, no son de interés para este trabajo de investigación. Incluso carece aquí de importancia el referente real de su obra. Podría ser verdadero o falso, haber sucedido como es contado o de otra manera distinta. No importa aquí. Lo que pretendo aclarar es de qué modo Mario Bellatin ha ido poniendo en funcionamiento, paulatinamente, los recursos con los que contaba para dedicarse a la literatura. Pienso que una charla con él, sobre la gestación de su propio trabajo, así como en torno al recorrido que lo ha llevado a la publicación de *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, puede resultar más clarificador para aprehender algo de su literatura. Puesto que puede resultar interesante indagar de qué modo logra, con ese recorrido personal a través de la literatura, convertir esa gestación en recurso literario.

42

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

²⁹ Entrevista a Mario Bellatin, por Lolita Bosch.

³⁰ César Güemes: "El mayor reto es que el lector transite por el arco narrativo".
La Jornada. México, 3 de febrero de 1999.

ANEXO: Entrevista a Mario Bellatin (II)

SEGUNDA PARTE.

Posterior al trabajo de investigación.

Abril del 2001. Ciudad de México.

Este segundo anexo de la entrevista realizada a Mario Bellatin, tiene la función de recorrer la vida y la obra de Mario Bellatin, así como el momento en el que el autor escribe. Pensé que realizando este sub capítulo de esta manera, se podía lograr un acercamiento real al autor que, si bien no puede ser considerado únicamente un requisito académico, tampoco considero que sea uno de los accesos claves a su obra.

LB- ¿Dónde naciste?

MB- En la Clínica del Dr. Atl de la Colonia Guerrero (Risas). No... nací en la Ciudad de México.

LB- ¿Cuándo?

MB- El 23 de julio del año de 1960, según consta en mi acta del Registro Civil. (Risas)

LB- ¿Y cuánto tiempo viviste en México?

MB- Algunos años.

LB- ¿Cuántos?

MB- No sé, no sé exactamente cuantos años.

LB- ¿Aprendiste a hablar aquí?

MB- Aprendí a hablar aquí, claro. También aprendí a caminar. Y luego me llevaron al Perú.

LB- ¿A qué se dedicaban tus padres?

MB- Mi padre estudiaba antropología. Acabó una maestría aquí y después regresaron. Yo fui a la escuela allá.

LB- ¿Qué estudiaste en la universidad?

MB- Me inscribí a estudiar filosofía. Cursé dos años.



LB- ¿En qué universidad?

MB- En la Facultad de Teología Pontificia de Lima.

LB- ¿Y lo dejaste?

MB- Siempre me inscribí con la intención de dejarlo.

LB- ¿Por qué?

MB- Porque de lo que se trataba era de estudiar dos años de filosofía, que en mi facultad en el tercer año se convertían en teología, para que constaran como estudios generales de cualquier otra universidad.

LB- ¿Te convalidaban dos años?

MB- Sí. Lo que yo quería era ingresar a través de esta universidad. Me parecía más interesante estudiar filosofía, que estudiar el tronco común en el que había una serie de materias que a mí no me interesaban. Después de dos años yo podía entrar en las materias que quería cursar. Así que, de alguna manera, era una forma de estudiar lo que querías después de hacer dos años de filosofía, que me resultaban más interesantes que volver a estudiar matemáticas, física, química... Era sortear e ingresar por otro lado. Y fue buenísimo porque estudié filosofía.

LB- ¿Y por qué no te inscribiste en la Facultad de Filosofía?

MB- No, porque no lo tenía pensado esto. Además, tampoco podía pensar en una carrera como filosofía, porque yo vivía en el Perú. Socialmente yo debía escoger alguna carrera que tuviera algún mercado más claro que la filosofía o la literatura.

LB- Pero te fuiste a hacer literatura...

MB- No, me fui a estudiar derecho.

LB- ¿Dónde?

MB- A Costa Rica.

LB- ¿En qué universidad?

MB- En la UACA, Universidad Autónoma Centro Americana.

LB- ¿Cuánto tiempo estuviste ahí?

MB- Un año. Después volví al Perú, estudié el segundo año de derecho, y dejé la carrera. Entonces volví a postular, porque no valían los traslados de universidad privada a estatal, e ingresé a literatura.

LB- ¿A primer año?

MB- Sí, claro. Porque en esas universidades estatales no convalidaban los estudios de filosofía. Pero justo me tocó una época de revueltas políticas y sociales en el Perú. Entonces esperé un año, pero la universidad estuvo tomada.

LB- ¡Qué carrera tan accidentada!

MB- Sí, sí. Volví a la universidad anterior, la Universidad de Lima, donde ya había estudiado derecho, y decidí pedir traslado interno de derecho a comunicación, para el área de cine. Estudié toda la carrera. Y ya, acabé.

LB- ¿Y a literatura ya no te inscribiste?

MB- No, porque la universidad estaba tomada.

LB- Es decir, que has estudiado cuatro carreras...

MB- No... ¿cuatro? Filosofía, derecho... sí.

LB- ¿Y, cuando terminaste de estudiar, escribiste *Las mujeres de sal*?

MB- No, cuando estudiaba ya escribía. Es que de alguna manera todos estos estudios universitarios, aunque obviamente estén muy bien en sí mismos, tenían como fin que hubiera una cubierta social para poder escribir. Creo que de ahí todos esos cambios. A mí en realidad me interesaba escribir, no ejercer ni nada de eso. Estudié por interés personal y porque eran los elementos que podían ir alimentando mi escritura, que yo creaba de una manera paralela.

45

LB- ¿Entonces tú ya escribías?

MB- Sí claro. Por supuesto.

LB- Desde siempre, ¿digamos?

MB- Sí, sí.

LB- ¿Publicabas?

MB- Publiqué mi primer cuento, con el que gané un concurso en la universidad, en 1982.

LB- ¿En qué se convirtió?

MB- En nada... se llamaba *Bernardo*. Bueno, se convirtió en una película. Hice un corto.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LB- ¿Y qué pasó con el corto?

MB- Nada, lo tenía guardado y lo perdí. Y ese fue el primer texto publicado: *Bernardo*. Justo cuando estaba terminando la carrera, yo ya tenía terminada *Las mujeres de sal*. La publiqué en septiembre del 86.

LB- ¿Y entonces pediste una beca para irte a estudiar a Cuba?

MB- Sí, justamente salió la convocatoria para la escuela de cine que acababa de abrir Gabriel García Márquez.

LB- ¿La de San Antonio de los Baños?

MB- Sí, la de los Baños.

LB- ¿Todavía la dirige Gabriel García Márquez?

MB- No lo sé, creo que está en decadencia... Para entrar a los talleres pedían algún libro publicado, una obra de teatro o algo por el estilo. Yo justo lo acababa de publicar, así que lo envié para postular a la beca. Y me aceptaron.

LB- ¿Y te dieron la beca?

MB- Sí, me dieron la beca.

LB- ¿La aceptación y la beca?

MB- Sí. Ah claro, es que la escuela no se pagaba.

LB- ¿Todo el mundo asistía con beca?

MB- Sí. Entonces fui, tras conseguir esa beca, y estuve ahí un tiempo.

LB- ¿Acabaste?

MB- Sí, pero eran talleres. No era una carrera completa.

LB- ¿Qué sucedió entonces?

MB- Ahí tuve contacto con escritores cubanos y gente de La Habana, y vi que era un buen espacio. Para mí en ese momento fue un lugar bastante importante para decidir si quería dedicarme o no a la literatura. Era la primera vez, después de esa experiencia de Perú, en la que yo veía que los artistas, los escritores y la gente que se dedicaba al arte eran, desde muy jóvenes, ya profesionales. Yo estaba acostumbrado, de acuerdo con el otro esquema, a que hubiera una profesionalización gradual. A medida que fueras acumulando triunfos... no triunfos... sino consolidando cosas, "comprobando" tu eficacia, se iba determinando tu nivel de profesionalización o no. Pero en Cuba me di cuenta de

que eso era parte de la sociedad, quienes se dedicaban a las carreras artísticas eran creadores a tiempo completo: músicos, escritores, pintores, etcétera. Ahí hubo una primera confrontación real, externa, ante la que tenía que decidir si me dedicaba a escribir o abandonaba y hacía otras cosas: cine o...

LB- ¿A qué te hubieras dedicado?

MB- No lo sé... o abandonar la escritura o seguir ese mismo modelo del tiempo completo, la "profesionalización"... hacer que ese fuera el centro real de mi vida, tratando de hacer las mínimas concesiones posibles. De alguna manera, hasta antes de eso, siempre era como compartido. Era compartir la literatura con mi condición de estudiante, con mis planes de ser abogado... con cosas así de extrañas. Pero Cuba fue la confrontación radical, y opté por la segunda opción.

LB- Y te quedaste en Cuba.

MB- Me quedé en Cuba porque, lamentablemente, esta decisión no se podía llevar a cabo... o yo no la podía llevar a cabo (otra gente sí lo hace) en otras sociedades. En ese momento yo creía eso de Perú o de México, que para entonces eran mis dos referentes. México era donde había nacido. Mientras estaba en Cuba incluso había venido aquí en algunas ocasiones.

LB- Y entonces decidiste quedarte en Cuba.

MB- Bueno, no decidí quedarme en Cuba. Me quedé algún tiempo...

LB- Claro, te quedaste porque en Cuba encontraste las condiciones apropiadas...

MB- Exacto, las condiciones apropiadas en general. Es decir, no más que en Perú o en otro sitio. Simplemente para mí esa sociedad, en ese momento, era un buen contexto. Podía dedicarme a escribir, a leer, a ir al cine, a mi literatura... estuve ahí como un año y medio.

LB- ¿Y escribías mucho?

MB- Sí claro.

LB- ¿Ahí escribiste *Efecto invernadero*?

MB- Sí.

LB- Pero ya habías decidido escribir ese libro antes de irte a Cuba.

MB- Sí, claro, claro. Antes de publicar *Las mujeres de sal*.

LB- ¿Sí?

MB- Sí, siempre decido escribir un nuevo libro antes de publicar el anterior. Bueno, o por ahora nunca me ha pasado, y ojalá no me suceda, publicar un libro y quedarme en el vacío. Siempre he tenido un nuevo libro avanzado, o ciertas ideas trabajadas, antes de publicar otro. Entonces tenía los materiales y la decisión, y eso se fue convirtiendo con los años en *Efecto invernadero*. Pero en realidad el trabajo de esos años no era tanto hacer un libro, sino crear un estilo, una forma... preguntarme a mí mismo una serie de cosas referentes al hecho de escribir. Comenzando por el hecho de buscar un hábito, un tiempo... conocerme a mí mismo dentro de la faceta literaria. Fue como una especie de laboratorio de experimentación. El libro era el pretexto. Se trataba de hacer ese libro. Y a partir de ese hacer, experimentar realmente. Así, el libro tuvo muchas versiones, muchas páginas...

LB- ¿Hasta que encontraste qué?

MB- Hasta que encontré que ya estaba el libro terminado desde hacía mucho tiempo. Fue muy curiosa la forma final... para eso, Cuba ya se agotó, realmente nunca dejé de ser un extranjero en la isla, un extranjero incluso del sistema. Entonces pensé en volver a México, pero aquí no tenía muchas relaciones sociales y además suponía entrar en una dinámica de la que yo venía huyendo. Si venía a México tenía que, por ejemplo, entrar en la Ibero [Universidad Iberoamericana], cosa que incluso intenté... intenté entrar en una maestría en la Ibero y me aceptaron...

LB- ¿En qué?

MB- En literatura. Me aceptaron y cuando estaba haciendo la cola para pagar, cuando faltaban únicamente dos turnos, me fui. Cogí un avión y regresé a Cuba. Pero me di cuenta de que ninguno de esos dos espacios me podía dar lo que yo necesitaba en ese momento. Entonces pensé en ir al Perú. El país estaba en plena crisis. Se me ocurrió que en esa crisis yo podía crear un universo propio, un universo cerrado. Volví y de pronto descubrí que podía seguir escribiendo. Entonces me quedé. Luego me dijeron que había habido un error en la universidad y que me faltaba un curso.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LB- ¿De la maestría?

MB- No, de la carrera de comunicación. Así que regresé otra vez a la universidad para terminar ese curso, que era de primer año. Pero seguí escribiendo y logré de alguna manera buscar un espacio propio. Mantenía ese ritmo que había adquirido en Cuba. Así, pude insertarme en una sociedad distinta y estar fuera de esa sociedad para poder dedicar todo el tiempo a escribir y a leer.

LB- Y ahí acabaste *Efecto invernadero*.

MB- Sí. En el Perú.

LB- ¿Y cuál es esa forma tan curiosa en la que el libro fue terminado?

MB- Ah, sí. Sucedió que, de pronto, en esa búsqueda de los propios recursos, había un elemento que a mí me costaba manejar: el de la objetividad respecto al texto. Por un lado estaba el oficio, dedicar horas... pero por otro, estaba la objetividad respecto al texto. En ese juego de la lucidez para un texto ajeno y la ceguera para el texto propio.

LB- ¿Nunca leíste a Blanchot?

MB- No... hasta ahora todavía no lo he leído. Como te decía, buscaba una serie de recursos: cambiar la letra, cambiar el formato, el tiempo... para poder ver nuevamente el texto con una objetividad determinada, aunque obviamente relativa. Entonces, de pronto usabas esos elementos y esos recursos, adquirías esas respuestas y una cuestionable subjetividad. Pero eso no solía durar mucho tiempo. Se agotaba. Por eso había que aprovecharse de ese primer *trompe l'euill*, sacar el mayor provecho. Pero una vez duró como una semana y, de pronto, de entre todas las páginas que tenía de *Efecto*, empecé a sacar fragmentos. Tal cual. No tuve que hacer ningún trabajo, más que sacar fragmentos, cortar...

LB- y editar.

MB- Y editar. Cortar fragmentos y montarlos en otro espacio. El libro estaba terminado. Así fue como publiqué *Efecto invernadero*.

LB- ¿Tuvo mucho éxito?

MB- No, ningún libro mío ha tenido mucho éxito.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LB- Pero tuviste muy buenas críticas.

MB- Pero no, no... Porque fue publicado en una sociedad culturalmente muy pobre, con muchas carencias, sobre todo en cuanto a la modernización de la literatura. No en el sentido de lo moderno, sino en el sentido de la literatura entendida como un movimiento constante: para adelante, para atrás... como un elemento de cambios. Esta pobreza y estas deficiencias culturales en ciertas sociedades, yo pienso que lo primero que establecen es como una especie de sentido de estaticismo. Se hacen rígidos los límites y se piensa que la literatura, las artes, la ciencia, la política, son ya tal cual. Porque tienen elementos constitutivos, rígidos, que no son procesos susceptibles de constante transformación. Dentro de esta sociedad estática, que es también lo que le puede pasar a España y a este tipo de sociedades, se tiene muy claro lo que es la literatura, se tiene muy claro los fines que debe tener una novela... se tienen muy claros una serie de elementos que hacen que se juegue con patrones y cuando aparece algo que no se coteja con eso... yo creo que es la herencia de la crítica marxista, que fue la que dominó durante años las críticas latinoamericana y española, y del estructuralismo, que es un molde que se va aplicando a diferentes obras. Dependiendo de si esta obra calza o no calza en ese orden, será mejor o peor. Entonces, y mientras más se aleje de este molde, la obra es menos entendible, menos valiosa, menos importante. Cuando salió este libro, yo había realizado una serie de ejercicios. Es sorprendente con qué rapidez quedaron diluidos algunos de ellos. Creo que hoy ya hay una idea mucho más dinámica de lo que puede ser la literatura, pero que en esa época el libro apareció en una sociedad cultural llena de prejuicios: la novela total, el valor social de la literatura, el escritor con mayor registros... no sé, había una serie de cosas que no calzaban con *Efecto invernadero*.

LB- Dices que las críticas no fueron buenas, pero por lo menos los desconcertaste.

MB- Sí... pero no pasó nada. Tampoco es por ir en contra, pero siempre me ha tenido un poco sin cuidado lo que está pasando alrededor mío. Estoy demasiado sumido en mis textos, en que me vayan diciendo cosas, como para estar

pensando dónde puede calzar, cuál es la forma que se necesita para... pero sí, hubo desconcierto. No pasó inadvertido, ¿no?

LB- ¿Y a ti no te sorprendió verte de repente en los periódicos?

MB- No, pues... yo me hubiera querido ver en muchos más periódicos.

(Risas).

LB- ¿Pero no fue raro?

MB- No, no. Además, ya había salido en los periódicos antes.

LB- ¿Y nunca te pareció extraño?

MB- No.

LB- ¿Te agrada esa parte?

MB- No, no me molesta, pero no me preocupa. Me preocupa no salir en ningún lado. A mí lo que me da terror es que haya un punto en que los propios textos no puedan generar otros textos. Son las dos instancias con las que me enfrento, en el buen sentido: lo público y lo privado. Yo frente a mi literatura, mi capacidad de poder seguir escribiendo; y, por otro lado, el texto externo. Yo siento, después de haber vivido en sociedades más rudimentarias que la mexicana, por ejemplo, que la importancia que se le concede al lector o la crítica, a la recepción externa, puede llegar a un punto en el que impida que se sigan generando nuevos textos.

LB- ¿Cómo lo pueden impedir?

MB- O que no se pueda seguir publicando, o que haya críticas adversas masivas tratando de destruir una obra que harían que tarde o temprano, no yo, sino nadie, pudiera seguir escribiendo. Esto lo aprendí muy bien en una sociedad como la cubana en la que uno no está exento del sistema social, que es tan poderoso. Y en Cuba me di cuenta porque esto, que aparentemente para nosotros pasa inadvertido, ahí tiene nombre y apellido. Actitudes como: a mí nadie me va a decir lo que debo de hacer, yo voy a escribir lo que me dé la gana, yo voy a salir con minifalda a la calle... allá te das cuenta de que eso, que aparentemente es muy sutil y no pasa de un comentario agrio... allí ves concretamente cómo se mueve este poder, que está presente en todas las sociedades pero que allí se hace evidente. En Cuba yo aprendí a ver cómo funciona. Por eso siento que sí es importante, que sí podría impedir la creación de nuevos textos. En fin.

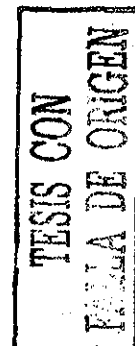
Por un lado, sentí que había cumplido un ciclo que ya me había propuesto. Entonces pensé, ¡ya!, perfecto, regreso a México, porque aquí había algunas conversaciones para *Las mujeres de sal*. Pero entonces vi que lo que yo quería era mantenerme en silencio para hacer mi trabajo, totalmente en silencio, para salir después con algo concreto para mostrar. Entonces volví al Perú y me quedé mudo, no participé en nada de lo que me proponían. Ya había publicado mi primera novela. Y había gente, nada especial, que me proponía cosas, hacer ondas, mesas redondas... algo incipiente, como formar parte de algo que se podía estar haciendo. Y yo no quise participar. Me mantuve al margen de todo, hasta que reaparecí con el libro publicado.

LB- ¿Efecto?

MB- *Efecto*. La idea era que los libros hablaran por sí mismos. Y que interviniera lo menos posible la presencia del autor. Que tengan valor los mecanismos, las armas... todo, para que sean decodificados en sí mismos, para que puedan ser leídos sin necesidad de intervención ni de la realidad inmediata, ni de quién lo escribió, o de cuándo fue escrito el texto. Que es un poco la manera cómo yo leo un texto. No me interesa para qué fueron hechos, por quién. Me interesa ver los elementos internos de un texto, y la posibilidad que estos elementos internos, que tiene cualquier texto literario, puedan ser aplicados a las distintas realidades: al cine, la literatura, el arte...

LB- ¿Y por qué ahora has decidido conceder entrevistas, participar en mesas redondas, dar conferencias?

MB- Porque tengo una obra que lo avala. Siento que son importantes cada una de estas intervenciones, que todo forme parte de un todo, que no queden las cosas aisladas. Desde hace algún tiempo la idea es seguir trabajándolo todo como un todo. Y esta también era una de las diferencias con la forma que se trabajaba en ese tiempo: solamente dedicarme al texto, no querer ni poder, ni estar en ondas, o hacer un artículo periodístico, o matizar. Porque antes era el hecho de querer ser escritor. De nuevo hubiera sido caer en el matiz: ah, pero estudias derecho y escribes, estudias derecho y después trabajas de abogado y pruebas, si el primer libro tiene una repercusión, entonces poco a poco vas viendo... otra vez



matizando: escribo pero tengo un trabajo de redactor, de corrector de estilo, publico en tal periódico...

LB- ¿No trabajabas?

MB- No, yo escribía.

LB- Es decir, ¿no ganabas dinero?

MB- Más o menos, sí, no sé. Vivía casi sin dinero, sin nada. Tenía una bicicleta.

LB- ¿Y un perro?

MB- Y un perro.

LB- ¿Cuándo publicaste *Canon perpetuo*, todavía vivías en Perú?

MB- Sí. *Canon perpetuo* apuntaló mi obra desde el primero libro. También fue caer en una retórica determinada... no, no, ¿qué determinada? Al contrario, ¿Qué estoy hablando? Todo lo contrario. Uno de los mitos era también no publicar mucho, hay muchos escritores que publican un libro cada cincuenta años sustentados por todo ese romanticismo literario. Entonces lo que yo hacía era: al año siguiente otro libro, y al año siguiente otro libro más. Esto, de alguna manera, amarró toda esa cosa del comienzo. Y al año siguiente, otro libro más. Fueron cuatro libros seguidos, y amarró desde el primer libro. No era así como: mira qué exótico, qué gracioso, está escribiendo. Había una especie de propuesta sólida. Además, todos los libros pertenecían a una forma determinada de escribir. Y eso fue ganando poco a poco espacios, a medida que iba publicando un libro y otro.

LB- En el 95, *Damas chinas*. ¿Seguías viviendo en Perú?

MB- Sí, claro.

LB- Aparecieron muy pocos recortes de prensa.

MB- Sí. Ese ya no lo entendieron. Porque de alguna manera se trataba de entender la propuesta. Para esa gente, con esa forma de entender lo literario, empezaba a tomar forma la propuesta. Y justo cuando se publicó *Salón de belleza* que es el libro más ambiguo, bueno, creo yo, o uno de los que sí pueden permitir esa otra lectura... que es una lectura con trampa de cierta manera, pero que sí podía admitir esta serie de prejuicios: la literatura como hecho social, la realidad circundante, poder encontrar personajes de carne y hueso que puedan ser cotejados con la realidad inmediata... una serie de prejuicios o de formas de

entender lo literario. Prejuicios no en el sentido negativo. De alguna manera creo que se sintieron, muchos de los lectores o de la gente que hace crítica y reportes periodísticos, en un espacio mucho más asequible, más conocido, donde podían sentirse más a gusto. Podían entender más.

LB- *¿Con Salón?*

MB- Sí.

LB- *¿Y Damas chinas tú crees que les pareció más absurdo?*

MB- Claro.

LB- *Damas chinas*, desde mi punto de vista, parece ser, hasta la *Murakami*, el que tiene menos referentes extratextuales. Por ejemplo *Mujeres* pasa en Perú, *Efecto* es la muerte César Moro, *Canon* es La Habana, *Salón* habla del sida...

MB- No, pero...

LB- Bueno, son libros que aparentemente se pueden interpretar con facilidad. Hay muchas pistas para recurrir a la realidad. Pero *Damas chinas* creo que es el más autorreferente después de la *Murakami*. No tiene nada que te pueda remitir a la realidad.

MB- Claro, pero no. Esto también es inasible. Por ejemplo, es libro que me dio más problemas con mi familia. Porque sí remitía supuestamente a alguien médico de mi familia, y era como el retrato de fulanito o de menganito... Todos son, en realidad, parte de lo mismo, pero dependen de cómo los vas contextualizando. Eso que me dices que tú crees que es el libro, lo es para ti. ¿No? Para gente cercana a mí es el más referente, es el más real. Y el más escandaloso, por ese mismo motivo: estoy retratando a fulanito.

LB- Claro, claro. Lo que yo veo en *Damas chinas*, sin embargo, es que la ciudad donde se desarrollan los hechos podría estar en cualquier país del mundo, el ginecólogo podría ser mi tío también...

MB- No, no es mi tío.

(Risas)

LB- No... yo sé que no, pero podría ser el tío de cualquiera. Me refiero a que es mucho más cotidiano que el resto, y a que esta cotidianidad que plasma

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

es tan común que el libro se desvincula mucho más de la realidad. No es ubicable, podría ser cualquiera, el hijo de cualquiera. Es mucho más ambiguo, precisamente porque es mucho más reconocible. Pero nunca se sustenta en un motivo literario como el sida o Cuba.

MB- Posiblemente... sí. Entonces, siento que también para esos lectores existía la imposibilidad de aceptar que pudiese haber un escritor propio, serio, que alguien pudiera hacer una propuesta propia, distinta. Que lo aceptaran así: este señor está haciendo su mundo, está haciendo lo que le da la gana. Pero no, siempre hay que buscar referentes, siempre hay que buscar un patrón, casi siempre fuera de este mundo cultural, reducido, para que avale todas estas propuestas. Entonces no es casual que, en el caso peruano, por ejemplo, todos los narradores que han conseguido de alguna manera desmarcar un camino personal, hayan tenido que venir de fuera: Vargas Llosa fue con el Premio Biblioteca Breve del año 62, que valida la posibilidad de que se acepte, o Bryce, Julio Ramón Ribeyro... siempre el aval tiene que ser posterior. Están incapacitados para poder aceptar una cosa determinada, que no tiene por qué ser buena o mala... no estoy diciendo que esto sea mejor que lo otro... sencillamente es el hecho de decir: esto es propio.

55

LB- ¿Y a ti, post México y post nominación del Medicis, no te dieron el aval?

MB- No lo sé, no he regresado.

(Risas)

LB- Después de *Damas chinas*, ¿viniste a vivir a México?

MB- Sí, ya se cumplía este plan que empezó en los 90... a finales del 89 cuando regresé al Perú... sí, 89. Y ¡ya!, tenía cuatro libros, y vine a México.

LB- Había tres libros, porque *Las mujeres de sal* nunca más lo has editado.

MB- No, cuatro.

LB- Ah claro, *Salón. Efecto, Canon, Salón y Damas chinas*.

MB- Y una edición de tres novelas. Pero la gran decisión fue en Cuba. Fue una decisión posterior a *Las mujeres de sal*, que se tomó fuera de una determinada sociedad. Y, por otro lado, dentro de mi propio proceso personal. Siento que ya todo era mucho más consciente que el hecho de robarle el tiempo a no sé qué, o

pensar en hacer una cosa alternativa, es decir, fue a partir del texto. Entonces, ya tenía cinco libros publicados... seis.

LB- Con *Las tres novelas*.

MB- Con el de *Las tres novelas* más *Las mujeres de sal*. Entonces sentí que aquel era tal vez un buen momento, sin más certezas. Regresé a México. Y de pronto, pude publicar *Salón y Efecto*.

LB- En la edición de CONACULTA / El Equilibrista.

MB- En la edición de CONACULTA / El Equilibrista, sí. Para mí eso representó la posibilidad de aferrarme a algo. Por ese miedo que te contaba de la real presencia de los factores externos, que sí pueden llegar en cualquier momento a influir en tu obra.

LB- ¿Sólo los factores externos negativos, o los positivos también influyen?

MB- No sé...

LB- Bueno... entonces regresaste, publicaste en CONACULTA y ¿te quedaste?

MB- Sí. Había decidido quedarme desde antes. Pero además surgió esta posibilidad. Yo ya quería venir, ya en mi proceso escribí e hice lo que tenía que hacer hasta ese punto. Fue como terminar una etapa. Y había el plus del CONACULTA... pero no es que ahora que me publican en Francia o en Alemania me voy a ir a vivir allá. Pero en ese momento, se dio una coincidencia y vine aquí con una posibilidad, con una seguridad.

LB- ¿Esto fue en el 90?

MB- No, en el 96.

LB- Viniste aquí pero estuviste dos años sin escribir... o sin publicar.

MB- Sí, claro. Fue seguir el proceso comenzado en Cuba y continuado en el Perú... vine a México con la certeza de lo que siempre había querido hacer. Vine a México a vivir haciendo lo que quería hacer, no a romper ni a sacrificar mi decisión. Entonces llegué y encontré un trabajo en la Universidad del Claustro de Sor Juana.

LB- ¿De maestro?

MB- Sí.

LB- ¿Y de qué dabas clases?

MB- Daba un taller de narrativa. Como ya había terminado una etapa, ya se abría la posibilidad de hacer otro tipo de actividades, pero sin dejar de hacerlo todo como parte de un todo. No quería hacer de pronto un artículo o dar otro curso... sino que mi intención era que todo obedeciera a un fin mucho mayor que la acción en sí. El taller de narrativa del Claustro, lo planteé como una extensión de mi propio gabinete de trabajo, era como hacer lo que yo hacía encerrado pero con testigos. De pronto podía tener un *feedback* con un grupo de personas con quien yo podía compartir las dudas, los problemas. A partir de ahí comencé a escribir artículos para los periódicos, a dar más cursos... publicaba en LA CRONICA.

LB- Más que artículos, lo que aparecía en LA CRÓNICA eran cuentos, ¿no?

MB- Sí, bueno, cuentos, pero de hecho eran parte de mi trabajo. Yo no he podido hasta ahora, y a parte ya no quiero, hacer algo por fuera de este centro, de esta cosa concéntrica que es la escritura. Son como elementos constitutivos de lo mismo. Cuento, crónica... donde ponía en juego una serie de recursos narrativos que me estaba preguntando para escribir la novela. Cuando llegué a México tenía muy avanzado *Poeta ciego*...

57

LB- Que es muy largo, en comparación con tus otros libros. ¿No?

MB- Sí... puede ser. Pero bueno. Llegué con seis libros publicados, el libro de CONACULTA, y al cabo de un tiempo me propusieron ser director de literatura del Claustro. Acepté. Entré entonces en una dinámica social, y traté de volver a estar dentro de una sociedad sin saber, mayormente, lo que pasaba en otras instancias sociales. Todo el tiempo podía hacer literatura, vivía en mi universo propio.

LB- Y entonces te fueron reeditando en México: *Salón en Tusquets*, *Damas chinas en Síntoma*...

MB- Tres novelas en Plaza y Janés. Y *Poeta ciego*, un libro nuevo, también en Tusquets.

LB- ¿Dirías que *Poeta ciego* tuvo éxito en México?

MB- No creo que mucho.

(Risas)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LB- Todos han sido elegidos libros del año.

MB- No sé... pero no tuvo mucho. No sé.

LB- Y el año siguiente te eligieron miembro del Sistema Nacional de Creadores, después de la publicación de *Poeta ciego*.

MB- De *Poeta ciego*, *Salón de belleza*...

LB- Claro, claro. ¿Y dejaste el Claustro?

MB- Dejé el Claustro cuando me dieron la beca. Fue una de las condiciones bajo las que me dieron esta beca maravillosa. Es una de las cosas más importantes que me han pasado. Simbólicamente fue poder reafirmarme desde fuera. Me pareció increíble tener esta posibilidad. Y creo que el alma de esta beca es precisamente dedicarte a escribir. Así que renuncié al Claustro, con todo el dolor del mundo. Pero fue parte del proceso del que te he estado hablando todo este tiempo. No me arrepiento ni mucho menos, es como una carrera de balas. La esencia de esta beca es dedicarse a escribir. Obviamente me dio mucha, mucha tristeza dejar el Claustro, pero fue una decisión más de las que ya había tomado a lo largo de mi vida, en donde la literatura tenía que ser lo más importante. Estaba en un momento literario muy interesante, por otro lado. Fue difícil, pero no quise caer en trabajar en el Claustro y tener una beca.

58

LB- Y después de este momento, todo se empezó a precipitar, ¿no? Salió la *Murakami*, *Salón en España*, te nominaron para el Médicis...

MB- Sí.

LB- Es decir, que pasaron muchas cosas.

MB- Sí, sí. En la parte literaria. Creo que fue el primer momento en el cual todos estos miedos, este mundo paralelo que negaba la realidad para poder seguir escribiendo, estudiar cine, derecho, literatura... creo que se juntaron. De alguna manera ya se habían juntado cuando estaba en el Claustro, en ese momento en el que ya todo tenía que ver con la literatura. Y la beca fue para mí como una consolidación de ese todo. Entonces empezaron a pasar cosas, sí, pero no de la nada. Empezaron a pasar cosas porque me dedico todo el tiempo a trabajar.

LB- ¿Y la *Murakami*?

MB- ¿Qué?

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LB- Háblame un poco de la *Murakami*.

MB- La *Murakami* es un juego. De alguna manera empecé a pensar cómo hacer que los textos tuvieran esos elementos, que yo estaba buscando desde el primer momento, sin que tuvieran que sentirse forzados. Ya corría el riesgo de caer en una retórica: Bellatin no usa espacios, no usa tiempos, no hay diálogos, no hay nombres propios... como si yo tuviera algo en contra de todo esto. Parecía que éste fuera el fin en sí mismo. Lo que yo quería era ir avanzando en este camino de que los textos tuvieran sus propias reglas, pudieran ser leídos en sí mismos, y que sobre todo pudieran ser leídos a pesar de todo esto. Mi búsqueda propia es hacer evidente la ausencia de estos elementos. Entonces pensé que tal vez haciendo como si yo fuera un traductor, como si yo mismo no produjera esos textos... cuando yo leía un texto árabe, o de realidades que no tuvieran nada que ver con la mía y que se pueden encontrar en una obra literaria... como tránsito hacia eso. Ese cuento, por ejemplo, *La mirada del pájaro solitario*...

LB- transparente.

MB- Sí, *La mirada del pájaro transparente*³¹. Iba a ser como un juego... que tampoco es verdad,

59

LB- Incluso en el nombre: firmaste Abdi Salam.

MB- Sí, claro, claro. Y después de esto, podía hacer un trabajo básicamente de experimentación: hacer como si fuera de una tradición determinada, como si fuera... no sé.

LB- ¿Pero para escribir *Shiki Nagaoka*, seguiste haciendo esto? ¿Crees que en ese libro haces como si fueras un traductor o como si fueras un biógrafo?

MB- Un traductor-biógrafo, ¿no? Peor todavía: las dos cosas. Porque *Shiki Nagaoka*, está escrito en Japón.

LB- Ah, claro.

MB- Claro, el libro aparecerá junto al anónimo del siglo XIII, el cuento de Akutagawa, las fotografías de Ximena Berecoechea... es un juego pretencioso quizás. Pero hay como un juego mayor aún, que no es solamente emplear estos

³¹ David Miklos (comp.). Una ciudad mejor que ésta. Antología de nuevos narradores mexicanos, México DF, Tusquets Editores, 1999.

elementos, sino hacer ver que incluso el texto está insertado dentro de cierta tradición. Yo quisiera preguntarle a cualquiera, si no sabe quién lo escribió: Mario Bellatin, nacido en México, que ha vivido en el Perú, reside en la Colonia Roma... poner este texto en tela de juicio... quisiera preguntar: díganme ustedes qué elemento de este texto no es japonés o es japonés, o es vietnamita... el texto en sí mismo no tiene elementos. ¿Hasta qué punto es pretencioso, y artificioso, e incluso forzado, jugar con todos estos elementos constitutivos del texto, extraliterarios? Por eso, ahora, me interesan mucho las traducciones. La lectura que se ha hecho de *Salón de belleza* en Francia es lo que más me interesa en la actualidad, porque los lectores franceses se han enfrentado al texto realmente traducido. Es decir, han leído un texto traducido, de un escritor del que ni siquiera aparece una foto en el libro, lo que no les permite, ni siquiera, pensar algo a partir de mi cara... leen así de la nada, sin referencias externas a los textos.

LB- ¿Y ahora van a traducir la *Murakami*?

MB- Sí, sí. Creo que saldrá este año.

LB- ¿Es decir, que el efecto va a ser mayor?

MB- Claro, claro.

LB- ¿Y Flores? ¿Es anterior a *Shiki Nagaoka*?

MB- Sí... pero no importa. Todo forma parte de un todo: los libros, las conferencias, los artículos... todo va formando parte de un todo. Por ejemplo *Shiki Nagaoka* empezó siendo una conferencia para Bellas Artes. Después escribí la *Señora Murakami* como si fuera un traductor. Todo esto me llevó a un punto en el que me pregunté: ¿y ahora cómo logro hacer como si fuera el traductor de un biógrafo? Propuse a este escritor para la conferencia de Bellas Artes, esta conferencia se convirtió en un artículo periodístico para LÍNEAS DE FUGA. Y a partir de la conferencia y el artículo, salió otro artículo para el suplemento de un periódico boliviano. Tenía información que me iba llegando sobre la recepción del texto, y con todo esto hice la novela. Ahora, por ejemplo hice otra conferencia que se convirtió en el catálogo de la artista plástica mexicana Ambra Polidori, pero que también apareció en el periódico REFORMA, que va a salir en verano en España,

del que se está preparando una obra de teatro... y yo, con todo esto, estoy haciendo una novela.

LB- ¿Es lo de la Escuela de Sechuán?

MB- Sí.

LB- ¿La Escuela del Dolor Humano de Sechuán?

MB- Sí. Es eso que te contaba de la conferencia, el catálogo y el artículo de REFORMA.

LB- ¿Y *Aprende a bailar desnudo y con órgano*³², el otro proyecto en el que estás trabajando?

MB- También empezó como una conferencia. Me pidieron una conferencia sobre un héroe de ficción para la Casa Refugio Citlaltépetl, e hice un texto sobre *La frontera*, una novela olvidada de Joseph Roth. Esta conferencia se convirtió en un proyecto.

LB- Es decir, que hasta ahora llevas ocho novelas publicadas y una de próxima aparición. Además estás trabajando en estos dos proyectos. ¿Qué nos falta? El corto *Bernardo*; una obra de teatro, *Black-Out*...

MB- La hicieron a partir de mis textos.

LB- Sí. ¿Has hecho algo más en teatro?

MB- Una adaptación de Sam Shepard, *Locos de amor*.

LB- ¿Y un cuento infantil, para tu hijo?

MB- *Tadeo y el mar*.

LB- ¿No lo piensas publicar?

MB- Lo publiqué, en una edición artesanal.

LB- ¿Qué otros intereses literarios tienes?

MB- No sé... es que no me interesa en principio nada, así como premio. Todos estos años, todo el tiempo, toda mi vida, ha sido domesticar esta necesidad de creación literaria que no sé de dónde viene.

³² Inserción antes de presentar la tesis a imprenta (marzo de 2002): Finalmente, este libro será publicado con el título *La frontera de Roth*.

LB- ¿Y no lo quisieras saber?

MB- No creo. Pero si hubiera sido inverso, jamás hubiera escrito. ¡Qué vergüenza! Me da vergüenza ajena, hablar del tema, mostrar tus textos, tirarle cosas a la cara a la gente...

LB- ¿Te da vergüenza ser escritor?

MB- No, no me da vergüenza ser escritor. Pero toda esta labor es como de nuevos ricos: hablar y hablar y hablar. Frente a eso, se trata de adaptarte a esta necesidad, que es lo único verdaderamente básico... es decir, jamás se me hubiera ocurrido ser escritor a la inversa: ¡quiero ser escritor! Me da vergüenza el hecho de querer quedarte con todo el plus que tiene escribir. Es decir, todo lo que cuesta ser escritor: dedicarte durante horas, renunciar a mil cosas en la vida, leer como loco... es únicamente por este placer o esta necesidad interna que está más allá de cualquier razonamiento. Y esto, no tiene sentido.

LB- Tú crees que, sea lo que sea, ¿es innato?

MB- No sea si sea innato. Pero está más allá.

LB- ¿Crees que tenga que ver con el talento?

MB- No sé qué sea eso.

LB- ¿Y la inspiración?

MB- Tampoco sé qué es.

2.2. LA OBRA: SEIS NOVELAS PREVIAS

Nunca me ha quedado demasiado claro el lugar que tiene la historia en las novelas de Mario Bellatin. Existe sin duda algo de potencial en la truculencia de sus temas, pero la anécdota, las situaciones que hace fungir como punto de partida y la posibilidad misma de la trama son la excusa para un proceso, tan meditado como fortuito, en el que evoluciona y discurre el alcance del hecho novelado. La consecuencia (es decir, la novela en sí) existe –si apenas– como el sucedáneo a un ejercicio crítico que revisa los mecanismos que sostienen a la narración; asumida en la paradoja de que es a partir de este resultado (la novela) que puede traducirse su negación (discurrida y alevosa) y exacerbar los límites de su funcionamiento³³.

La literatura del escritor mexicano Mario Bellatin, nominado al Premio Médicis por la mejor novela traducida al francés en el año 2000 (*Salon de beauté*. Stock, París, 2000), no ha sido aún objeto de investigación académica en México. A pesar de que algunos estudiantes del posgrado en letras de la UNAM están sumamente interesados en su obra, y de que en el extranjero se le está estudiando en diversas universidades, aquí todavía no se ha presentado ningún proyecto de investigación sobre su propuesta literaria. Si bien es cierto que, de acuerdo con los cánones literarios, se trata de un escritor joven (México DF, 1960), la trayectoria de su literatura presenta una evolución constante³⁴.

³³ Ricardo Pohlenz: "Mario Bellatin: el cuidado delirante".

REVISTA EL HUEVO. Año 4. N° 41. México, diciembre de 1999.

³⁴ En esta investigación, únicamente se analizará el periodo narrativo de Mario Bellatin que va del año 1986 [*Mujeres de sal*] al 2000 [*El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*]. Tras la aparición este libro, Mario Bellatin ha publicado *Flores*, en Chile, y está pendiente de publicación *Shiki Nagaoka*, en España. Sin embargo, considero que con la novela objeto de esta investigación se cierra un periodo. Todo lo que la precede, sería motivo de otro trabajo.

Inserción hecha antes de presentar la tesis a imprenta (marzo 2002):

Ya han aparecido los libros *Flores* (Planeta, México), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (Sudamericana, Barcelona) y *La escuela del dolor humano de Sechuán* (Tusquets, México). De próxima aparición: *La frontera de Roth* y *Perros héroes*.

El interés que produce la narrativa de Mario Bellatin se mantiene y tiene que ver, en toda su obra, con el acto de presentar constantemente aquello que se encuentra más allá de la historia concreta en un delicado equilibrio entre contenido y forma. Sus novelas no sólo son un entramado de historias y personajes, sino también una propuesta estética. La narrativa de Mario Bellatin presenta, además, ciertas innovaciones y un planteamiento muy novedoso dentro del panorama actual de la literatura escrita en lengua española. Si bien, ciertos aspectos en torno a su obra global serán analizados más adelante, resulta interesante, tras la entrevista concedida por el autor, tratar de establecer el camino que ha recorrido su obra previa a *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*. Considero que únicamente es posible acceder a esta novela, después del recorrido cronológico por el resto de su obra. Los seis ensayos que vienen a continuación sucumben, por lo tanto, a la intención primordial de este trabajo de investigación, que es el de analizar de qué manera se puede poner en práctica una sistematización literaria. Y si eso evidentemente sucede, establecer cuál es la evolución que lo genera.

2.2.1. LAS MUJERES DE SAL

SE BUSCA JARDINERO AMOROSO

Las mujeres de sal es un honesto y profundo intento de experimentar con la estructura narrativa³⁵.

La publicación de la primera novela de Mario Bellatin, en 1986, cuando el autor contaba con 26 años de edad, levantó cierta expectación en Perú. De ello dan muestra algunas de las críticas aparecidas en la época. *Las mujeres de sal*, como sucedería después con todas sus obras posteriores, fue seleccionada como uno de los mejores libros del año. En el periódico peruano *El Comercio*³⁶, se aseguraba que el libro era una buena "revelación novelesca", y se elegía como uno de los mejores libros del año en compañía, por ejemplo, de *¿Quién mató a Palomino Molero?* de Mario Vargas Llosa. Mario Bellatin acabó 1986 siendo considerado, por diversos críticos y medios de comunicación peruanos, una joven promesa de la nueva narrativa. La conocida revista CARETAS concluye su columna "Olor a tinta", del 17 de noviembre de 1986, a cargo de Jorge Salazar, diciendo que Mario Bellatin se insinúa "como una promesa en la narrativa nacional". En "El bostezo del lagarto"³⁷ se citan las palabras del crítico literario Raúl Bueno —responsable de la contraportada y de la presentación del libro—, quien asegura incluso que Mario Bellatin es "ya más que una promesa". La nota concluye con la frase: "estamos de acuerdo". Como último ejemplo, en la *Revista de Crítica Latinoamericana*, aparecida en octubre de 1987, se dice de la novela que capta "la atención gracias a mundos referidos por primera vez en la narrativa peruana". A pesar de que ciertamente para ese entonces ya se asomaban muchas

³⁵ "Las mujeres de Bellatin".

El Comercio. Lima (Perú), 2 de noviembre de 1986.

³⁶ En la columna "Letra viva", de Ricardo Gómez Vigil, con fecha del 31 de diciembre de 1986.

de las características que acabarían definiendo no sólo la literatura, sino también la intención literaria de Mario Bellatin, lo cierto es que, tanto en la obra como en las entrevistas que para aquel entonces concedió el escritor en Lima, se pueden observar, con la prudente distancia del tiempo, ciertos aspectos de su narrativa que el autor ha ido puliendo. Si bien el presente ensayo no está encaminado a comparar esta primera novela con su obra posterior, es inevitable, para los lectores de Bellatin, reconocer en este primer libro al escritor de *Salón de Belleza*. No obstante, es también interesante darse cuenta, no de la presencia del autor que empieza a surgir con un primer libro, sino de la trayectoria emprendida en este punto; así como de cuáles eran aquellos aspectos de los que Mario Bellatin decidió, tras su primera publicación, desembarazarse. En 1986 empezó para el autor un proceso que duró cinco años (1987-1992, fecha de la publicación de su segunda novela: *Efecto invernadero*), destinados no solamente a escribir, sino sobretodo a sistematizar un método escritural propio. Esa sistematización de la escritura no se cuenta, por supuesto, entre los recursos a partir de los que este primer libro fue creado. No obstante, se pueden encontrar en él una tendencia y ciertos aspectos que con el tiempo Mario Bellatin perfeccionaría hasta convertirlos en marca singular de su narrativa. Así, aunque *Mujeres de sal* sea una novela interesante por sí misma, para los fines de este trabajo tiene un interés distinto. En ella se puede encontrar la génesis que permitió al escritor, tras prácticamente cinco años de reclusión, generar un método que trabajaría durante catorce años, hasta lograr sistematizarlo en su grado más purificado, en el 2000, con *El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*. Es más, en *Las mujeres de sal*, se describe, brevemente, el origen de esta generación. Casi al final de la novela, uno de los narradores en primera persona dice:

De improviso supe que mi interés hacia él no estaba en el propio Andrés. Lo que me preocupaba era saber por qué algunas personas se enfrascan en luchas maniáticas contra sí mismas. Tenía miedo de que en mí se produjera un proceso similar. (Bellatin 1986, 102)

³⁷ Columna a cargo de Miguel Almercyda, del periódico Expreso de Lima (Perú), aparecida

Esta es la síntesis no sólo de la novela objeto de este ensayo, sino de la intención estética que se gestó con este primer libro y que Mario Bellatin iría desarrollando y perfeccionando a partir de entonces. No importan las vidas de los personajes, ni tampoco interesan sus desgracias, puesto que es ficción, no es cierto, la compasión no es necesaria. La literatura nunca ha sido, para Mario Bellatin, un camino para hablar de otra cosa —nunca ha sido un pretexto. El verdadero interés literario radica en dar vueltas alrededor de algún tema para ver si de algún modo podemos acercarnos más a él:

MR- *¿Cuál es el espacio del arte?*

MB- *Crear el espacio de la reflexión. Y cada vez más. Frente al atropello de la realidad, a la inmediatez de la realidad, de los medios de comunicación, creo que el arte es el espacio de la reflexión³⁸.*

En esta primera novela, sin embargo, existe una pretensión de decir la verdad que Mario Bellatin perdería después. Efectivamente, la pretensión no parece haber sido únicamente la de publicar una novela, sino la de demostrar cómo se escribe esa novela, la de tratar de plasmar algún tipo de talento o de maestría. Esa pretensión de verdad era el primer obstáculo para la sistematización de su proceso escritural. Tras *Mujeres de sal* eso ya no sucederá; la pretensión desembocará en otro tipo de interés que tiene que ver, simplemente, con que sus libros sean leídos:

Cómo hacer que tú como lector pases cincuenta, cien, doscientas páginas, sin cerrar el libro, para que al final digas que te parece horrendo el libro, y yo gané, ¡bien! Como un juego, como un reto, bueno, cómo voy a hacer con todos esos elementos, en los cuales no creo, o creo, no sé, eso ya no me importa, para que esa figura estática cobre vida. Que haya ese elemento de seducción para que entres en este juego que al final es un juego, sencillamente. El placer infinito para mí es que tú recorras una novela completa, y ya, eso es lo único³⁹.

el 3 de diciembre de 1986.

³⁸ Marcela Robles: "Mario Bellatin: 'Mis personajes usan el sexo como un elemento de poder frente a la muerte'".

Expreso. Lima (Perú), 19 de octubre de 1995.

³⁹ Entrevista a Mario Bellatin, por Gabriela Goldchluk.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Mario Bellatin

En *Las mujeres de sal* se cuentan diversas historias, a través de las cuales un grupo de personas establecen distintos vínculos que acaban entrelazando sus vidas. El libro está dividido en cinco partes. En la primera de ellas, que va de la página 11 a la 36, se presentan todos los personajes sin establecer todavía ningún vínculo entre ellos. Encontramos aquí dos narradores: uno en primera persona y otro en tercera; y dos tiempos verbales: presente y pasado. En la segunda parte, que apenas va de la página 39 a la 41, un narrador en primera persona del plural, y siempre en presente, nos guía a través de una sórdida fábrica de prótesis. Aquí el narrador da las pistas, aunque muy difusas, para que al final de la novela podamos entender de quién se estaba hablando en esta parte: un extraño personaje dibuja a los obreros trabajando y hace anotaciones en francés (Andrés Montiel). Resulta interesante la segunda persona por la proliferación de lecturas que permite: puede que esté invitando al lector a visitar el espacio o quizás esté acompañado de las personas interesadas en el misterioso proyecto que está llevando a cabo. La tercera parte de la novela, de la página 45 a la 79, la usa el autor para vincular las historias de todos los personajes y hacernos ver que dos de ellos son, en realidad, la misma persona (Beatriz/Bety Salem). En esta tercera parte, se usan el pasado, el presente y el subjuntivo; y aparecen además cinco narradores: dos en tercera persona, una en segunda, y dos en primera. En la cuarta parte, tan corta como la segunda, únicamente las páginas 83 y 84, — lo que permite ver el libro como una estructura demasiado exacta, quizás excesivamente planteada, falsa—, aparecen los principales personajes aposentándose de cierta manera en la historia que ha sido narrada hasta ese momento. En ella un narrador en tercera persona utiliza el tiempo pasado. Finalmente, la quinta y última parte, es probablemente la más dispersa. En ella suceden, en la diégesis, no en la historia, dos cosas muy interesantes: por un lado, aparecen un gran número de tiempos verbales, y once narradores distintos —aunque algunos de ellos sean los mismos que los que aparecen en las partes previas de la novela— que van cerrando, de un modo algo forzado —pues parece necesario para el lector cerrarlo

todo al final por un requisito de la estructura, más que de la propia narración— todas las historias que se mantenían abiertas; pero, además, se produce un extraño giro y la novela se va aproximando lentamente a su comienzo: se vuelve a contar el principio pero en el orden inverso⁴⁰. Este movimiento está construido de una manera muy interesante, pues las pistas de que algo así va a suceder son mínimas, lo que logra una incertidumbre en el lector que más adelante se convertirá en marca particular de la narrativa del autor. Pero además, este juego estructural resulta también atrayente por otra razón. Manipular el tiempo de la diégesis será, como ya he dicho, característico de la obra posterior de Mario Bellatin y, si bien en este primer libro resulta evidente que no contaba con los recursos necesarios como para hacerlo de una manera que pareciera menos forzada a los ojos del lector, también salta a la vista que la ambigüedad que busca en sus textos va más allá de una necesidad externa a la escritura y define una manera de narrar. Esto delinea, en este primer momento de una manera tal vez poco hábil pero ya sorprendente, esta reflexión subyacente a toda su obra que tiene que ver con la intención de plantear una propuesta estética y no únicamente de relatar un suceso.

69

Lo que sucede en la novela es hasta cierto punto difícil de contar, tomando en cuenta que hay diversos enigmas que nunca se resuelven, y que el lector apenas puede hacer el esfuerzo de recomponer la narración puesto que no cuenta con los elementos suficientes. No parece estar totalmente logrado el intento de hacer que esas partes que no están no sean consideradas importantes⁴¹. La historia se desarrolla en torno a una galería de arte, un local de mala muerte —que antaño, cuando en él se organizó un concurso nacional de canto, tuvo sus épocas gloriosas,— y Pachacámac, un lugar de provincia peruano, en el que se lleva a cabo un misterioso proyecto encabezado por uno de los protagonistas. Reflexionando sobre el texto, una vez concluida la lectura, se puede suponer que dicho proyecto está en cierto modo explicado en esa segunda parte en la que un

⁴⁰ Si en la primera parte la secuencia fuera a-b-c, en esta última sería c-b-a.

narrador en primera persona del plural, recorre una fábrica de prótesis. Resulta, sin embargo, prácticamente imposible dictaminar una única trama principal en el libro, porque en realidad en él se plantean un conjunto de pequeñas historias que se van uniendo. Por un lado, está la historia de Ricardo, un galerista deprimido que anteriormente había confiado en el talento de Andrés Montiel, pero que en la actualidad diegética está demasiado confuso para saber si le sigue interesando realmente su trabajo. Ricardo y Andrés, que se habían dejado de ver durante casi un año, se encuentran una noche. A partir de entonces se establece una nueva relación entre ambos. Este momento resulta difícil de determinar, especialmente porque el libro comienza y termina en el mismo punto⁴². Lo que se sabe es que quedan un día en una estación de autobuses. Andrés llega acompañado de una mujer llamada Dorila, que es quien regenta el local anteriormente mencionado. Andrés deja a Ricardo a solas con Dorila. Entonces Ricardo, decide irse y no tomar el autobús a Pachacámac. Nuevamente Andrés va a buscarlo y vuelven a quedar. En esa ocasión toman juntos el autobús a Pachacámac, donde no sucede nada aparentemente relevante para la historia –Andrés y Dorila ni siquiera bajan del autobús una vez en el lugar. Después de este episodio, Ricardo concluye que Andrés está loco y decide no verlo más. Además, él está atravesando por una crisis personal. Ana, una antigua amiga suya, aparece de nuevo en su vida y le propone hacerse cargo de la renovación de la galería. Ana es también amiga de Andrés. Los intentos de Ana por crear un espacio destinado al arte marginal resultan un fracaso a los ojos de Ricardo y, al final de la novela, él decide regresar a su antiguo quehacer artístico, llenando la galería de obra que se venda, al gusto de sus clientes.

70

Por otro lado, está la historia de Dorila y su esposo Santos. Están casados desde hace tiempo, pero no parecen amarse –en todo caso, necesitan compañía. Ella, una mujer emprendedora y valiente, decide sacar adelante el local que ambos regentan. Trata de hacer varias cosas pero ninguna con éxito. Una antigua cantante del local, Rosita Neyra, tras una turbia historia de drogas, queda

⁴¹ Si bien más adelante, éste será uno de los recursos que definirá, con éxito, la obra de Mario Bellatin.

embarazada. Santos y Dorila, sobretodo debido a la insistencia de él, deciden acomodarle a Rosita Neyra un cuarto trasero en el que pueda dar a luz. Al lector se le permite suponer que el padre de Andresito, que es como se llamará el niño, puede ser Santos, aunque después también se le dan motivos para dudarlo. Tras el parto, Rosita Neyra y Santos desaparecen. Al cabo de quince días, él regresa sin dar explicaciones. Los dueños del local deciden entonces hacerse cargo de Andresito, pero un día un cliente le asienta una puñalada y lo mata. Ahí se puede pensar que el padre del niño era el asesino. Tras el crimen, el vecindario desacredita a la pareja y Santos vuelve a desaparecer. Dorila y su ayudante –un ex luchador llamado Chemo– van a buscarlo porque han oído decir que trató de embarcar. La balsa ha naufragado y durante un tiempo piensan que Santos ha muerto. Finalmente lo encuentran con la columna vertebral destrozada. Entonces él queda parálítico y cierran el local para convertirlo únicamente en vivienda. Santos y Dorila habían mantenido una relación sadomasoquista durante todo su matrimonio de la que nunca hablaban. Después de la parálisis y, a pesar del deseo de Dorila de saber lo sucedido, Santos no cuenta nada. Al final de la novela, Dorila y Chemo tienen relaciones sexuales. Ella está convencida de que Santos lo escucha todo cuando tal cosa sucede.

Andrés Montiel, el pintor que había sido amigo de Ricardo, es probablemente quien esconde el principal enigma de la novela. Si bien el autor escribe la novela como si este enigma no importará, como haría más adelante con el resto de su obra, este recurso no es tan funcional como lo será después. Andrés Montiel, es amigo de todos los personajes que aparecen y, parece que con la colaboración de todos –excepto la de Ricardo, que ignora lo que está sucediendo–, está llevando a cabo un proyecto en Pachacámac. Aparentemente tiene algo que ver con las prótesis. Ana acude una vez al taller de un zapatero chino, antiguo amante de Beatriz/Bety Salem, a comprar carne de rata, pero no logra que se la vendan. Se puede suponer que Andrés Montiel pretende crear algo que tiene que ver con el arte, pero desde otra perspectiva. No le interesan las galerías ni el

⁴² Ver nota al pie número 44.

prestigio, al contrario: parece que quiere contagiarse de la sencillez de Dorila y de la sensible ignorancia de Beatriz/Bety Salem.

Beatriz/Bety Salem son el mismo personaje, pero el lector no se da cuenta de ello hasta muy avanzada la novela. Bety Salem, una guapa argentina casada con un médico de provincias peruano, deja a su marido y se convierte en Beatriz. Esta segunda mujer mantiene durante un tiempo relaciones con el zapatero chino y finalmente se va a vivir a la caseta de ventas en la que trabaja durante un tiempo mostrando casas. Todo su interés, desde entonces, consiste en cuidar el parque que hay frente a su casa. Trata de contratar a varios jardineros, pero no logra encontrar a nadie que la convenza. Finalmente, aparece Francisco. Viven juntos durante un tiempo, aunque no parecen mantener relaciones. En ese tiempo, la casa de Beatriz es frecuentada por Andrés Montiel y Dorila. Un día, Francisco huye. Entonces Beatriz, en uno de los puntos más débiles de la novela, pues carece de explicación –a menos que el dinero lo necesitara para el proyecto de Andrés Montiel, aunque esto no parece plausible– decide ir a visitar a su marido, al que hace años que no ve, para pedirle una parte del dinero de su divorcio. El marido trata de convencerla de que se quede, y al ver que ella no cede, le dispara. Beatriz sale ilesa del atentado, pero termina volviéndose loca. Durante su locura, está convencida de que la única persona que puede ayudarla es Dorila –lo que tampoco es bien entendido por el lector; tal vez suponga en ella cierto tipo de poderes, pues ni siquiera habían sido muy amigas. Acaba la novela encerrada en algún tipo de casa de reposo.

Finalmente, el libro cuenta la historia del Hermano Francisco. Este personaje sólo es llamado Hermano mientras convive con los curas. Proveniente de un pueblo, debido a la ayuda y la devoción con que servía al Padre Gregorio, párroco de su localidad, se va a la capital con unos curas y con la esperanza de servir a Dios. Sin embargo, únicamente le dan trabajo cuidando el jardín de la parroquia. Acechado por el viejo recuerdo de una mujer (Gladys) que en una ocasión le pidió que le tocara un pecho en la parroquia de su pueblo, el Hermano Francisco entra en un corto estado de demencia en el que viola a una niña. Huye asustado de la parroquia y llega a casa de Beatriz. Es contratado como jardinero

pero un día, tras la muerte de un pájaro que vivía con ellos en la casa y hacía de mascota, vuelve a huir. Logra llegar a su pueblo y contarle casi todo lo sucedido al Padre Gregorio —evitando conscientemente ciertos pasajes, mientras asegura que él no sabe mentir. Casi al final de la novela le manda cartas a Beatriz que son interceptadas por Andrés Montiel, quien no se atreve a decirle que la mujer se ha vuelto loca. En el último apartado, el de nuevo Hermano Francisco va en ciertas ocasiones a visitar a Beatriz a la casa de reposo donde se encuentra.

Así pues, hay cinco personajes principales alrededor de los cuales gira todo el escrito: Andrés Montiel, Ricardo, Dorila, Beatriz y el Hermano Francisco. La acción sucede en el Perú, y en una época no determinada que sin embargo remite a nuestra modernidad. El sistema de referencia al texto narrativo, se presenta así, de modo claro, aunque obviamente de más fácil comprensión para el lector familiarizado con el Perú. Y aunque los espacios geográficos sean claramente localizables en el mundo real, los espacios privados en los que suceden los hechos aparecen de tal modo extrañificados que al lector no le es posible, ni siquiera a aquel familiarizado con el Perú, pensar que se está hablando de lugares verdaderamente existentes.

(...) juegan un papel preponderante las ruinas de Pachacámac. Pero toda esta zona de las exploraciones íntimas de Muriel (sic) es precisamente una de las que el narrador deja en la sombra⁴³.

Andrés Montiel es uno de los personajes que nunca narra, sólo se presenta en primera persona cuando se dirige a otro personaje —en los escasos diálogos que aparecen en la novela. Es un pintor adulto, acérrimo enemigo de la mercadotecnia del arte y con ciertos gustos particulares que sorprenden al lector:

Andrés le pedía [a Dorila] más detalles sobre las torturas; le preguntaba la hora, le preguntaba por los métodos, cómo reaccionaba ella, qué huellas le quedaban. Entonces, cuando la conversación se iba tomando en cada vez más dramática e

⁴³ Jorge Comejo Polar: "Las mujeres de sal y el juego de la obra abierta". El Peruano. Lima (Perú). 28 de octubre de 1986.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

increíble, una fuerte risa de Montiel o de Dorila, quebraba la tensión. (Bellatin 1986, 99)

Cuando empieza la novela, Andrés Montiel –quien a veces es llamado con su nombre completo, otras con su nombre y otras únicamente con su apellido, aunque este hecho no parece tener más finalidad que la de evitar la repetición– hace poco tiempo que se ha separado de Iris, quien apenas aparece nombrada durante el relato. Andrés, una promesa del arte en su juventud, decidió olvidar el mercado y mezclarse con una serie de grupos artísticos marginales. En la actualidad, está realizando un misterioso proyecto.

Ricardo, quien a veces funge de narrador, y que es quien inicia y termina la novela de la misma manera⁴⁴, entra en crisis porque no logra aclarar cuál es la relación que quiere mantener con el arte. A veces contento y a veces irremediabilmente desorientado, trata durante todo el relato de clarificar ese vínculo relacional sin olvidar la intención de dejar permanentemente sentado, como narrador, que sus conocimientos académicos y culturales están muy por encima de los del grupo de marginales a los que Andrés está vinculado. Muy influenciado y con poca personalidad, Ricardo mantiene durante una época una relación con Ana, una escultora que conoció cuando en una ocasión ella le fue a mostrar su obra para exponerla en la galería. El resto de personajes apenas habla de Ricardo, sólo él habla de sí mismo. Y aún así no consigue convencer al lector. Casi al final, sin embargo, un narrador describe a Ricardo en palabras de Ana:

De Ricardo supieron después de mucho tiempo por intermedio de Ana. Ella llegó una soleada mañana de verano. Ana le contó a Montiel que Ricardo había vuelto a dedicarse al negocio del arte. Al contrario de lo que hasta entonces ellos habían pensado, Ana dijo que Ricardo, luego que abandonó el proyecto comenzó a sentir una creciente amargura hacia la experiencia y añoraba los días en que era feliz con su galería. Montiel escuchaba triste mientras Ana contaba pasajes de la vida de Ricardo. Era inaudita esa búsqueda exaltada del placer, de lo sensual. Su mercadeo con la pintura sólo motivado por una actitud pragmática. Lo mismo le

⁴⁴ “Yo había representado su única salida” (Bellatin 1986, 11) // “Ahora que lo veo, recién sé que yo había representado su única salida” (Bellatin 1986, 105).

hubiese dado, si conociera suficientemente bien esa actividad, dedicarse a la compra venta de automóviles. (Bellatin 1986, 83).

El tercer personaje principal es Dorila, en ocasiones llamada también Doña Dorila, quien tal vez a pesar de no ser uno de los ejes a partir del cual la historia puede ser contada, sí cumple la función narrativa de vincular a varios personajes entre sí. Dorila, quien no recuerda el pasado con anterioridad al encuentro con su marido, en una ocasión regresa a su pueblo, de cuyo nombre ni siquiera está segura, para averiguar más sobre su vida. Un pescador le cuenta que era amigo de su padre, pero que:

Ella [la madre de Dorila] se lo llevó, porque sepa usted que el pecado fue de ella. La que inició el pecado fue la mujer. (...) Váyase, no la vayan a reconocer, aún vive gente que se acuerda de todo y todavía sale la procesión para tratar de borrar ese pecado del que aún no nos libramos. (Bellatin 1986, 28).

Dorila realiza misteriosas escapadas a la playa:

Doña Dorila trabajaba fuerte y duro los fines de semana. Lo que los demás no saben es qué hace los otros días, cuando desaparece y deja a su marido al cuidado de la bodeguita. Ella se va hasta el anochecer y se dedica a recorrer las playas cercanas. (...) Ella está empeñada en que la mar la reconozca y que la asuma al menos como en al primitiva relación que se establece entre él – poderoso–, y un insignificante molusco". (Bellatin 1986, 26)

75

Es probable que esas escapadas tengan que ver con la misteriosa desaparición de sus padres. Aunque sólo en una ocasión se dice que murieron en el mar, nunca se aclara de qué modo. Lo que sí es evidente, es que los habitantes del pueblo relacionan esa muerte con el pecado, y tal vez Dorila también.

Ni las ropas ni los cuerpos aparecieron jamás y eso que el mar siempre cumple con los deudos. (Bellatin 1986, 28)

Si no, vea cómo está la caleta que con las justas sobrevive y si viera usted antes la pesca que había, hasta se salían del agua los pescados. Váyase mejor y no pregunte nada. (Bellatin 1986, 28)

Doña Dorila tiene que pagar sus secretas huidas al mar con las torturas que le inflige su marido: cadenas, agujas, látigos, etc.; sin embargo, a ella no le preocupan esos castigos, ni siquiera se queja. En ocasiones incluso se burla con Montiel de ellos. Su marido, Santos, es un hombre del que se sabe muy poco pero del que el narrador permite que sospechemos muchas cosas. Santos, de quien sí se conoce el pasado, aparentemente no ama a Dorila, y ni siquiera parece necesitarla demasiado. Sin embargo, al final de la novela, el lector puede darse cuenta de que los une un vínculo extraño pero tremendamente fuerte, al menos por parte de la mujer. Dorila es una mujer fuerte, luchadora, con sentido del humor, valiente, solidaria, justa y gran amiga del resto de personajes, excepto de Ricardo, a quien conoce en una ocasión, pero él ignora, provocando que la mujer esté:

muy apenada. No sabe si ella hizo algo malo o qué fue lo que pasó. El caso es que no explica por qué la dejó abandonada. (Bellatin 1986, 29).

76

El último de los personajes principales es Beatriz/Bety Salem, y es probablemente el más interesante de todos por su complejidad. Su nombre tiene que ver con su personalidad. Beatriz es una unión de Beata (Beatriz) y actriz (Bety Salem). La primera vez que aparece en la novela:

Hace nueve años que Beatriz los pasa encerrada en la misma caseta desde donde logró vender todas las casas. Ha perdido el color del pelo y su boca se le ha ido desvaneciendo en medio de la flacidez de la cara. No quedan ni trazas de ese despliegue que sofocó y llevó a la desesperación a su chino (Bellatin 1986, 22)

Vuelve a aparecer en su otro personaje, Bety Salem, pocas páginas después. Bety Salem es tan despampanante que el narrador la describe como "una mujer nunca antes vista" (Bellatin 1986, 30). Casada con Miguelito Valdivia, médico e hijo a su vez de un prestigioso doctor de provincias, termina con su

matrimonio tras un aborto, convencida de que su suegra le está practicando brujería. No es hasta bien adentrada la historia, que el lector se percata de que Beatriz y Bety Salem son la misma mujer.

Bety Salem tiene una amiga que se llama Ester, de la que nunca se sabe nada, un ex amante –el chino que se dedica a cazar ratas para fabricar zapatos con sus pieles–, y un jardinero contratado: el Hermano Francisco, que durante el tiempo que convive con ella es simplemente Francisco. Este último personaje si bien también es importante para el desarrollo de la novela, no forma parte del eje que la pone en funcionamiento. Es, como Doña Dorila, uno de los pilares de la trama.

Finalmente, el Hermano Francisco es un hombre algo lento, cuya máxima aspiración es ser cura. Como ya se sabe, ayuda en su pueblo al Padre Gregorio y más adelante se va a la capital para trabajar con unos curas. En el pasaje en el que el Hermano Francisco está absolutamente absorto y confunde presente y pasado, viola a una niña a la que confunde con Gladys, una mujer que “venía a buscar a sus hermanas” (Bellatin 1986, 13), aunque nunca sepamos ni quién es ella ni quiénes eran sus hermanas. Después de ese episodio, el Hermano Francisco huye despavorido de la vicaría y llega a casa de Beatriz, de donde cuelga un cartel que él no ve: “Se busca jardinero amoroso”. Tras pasar unos años con ella, una tarde se muere el pájaro que tenían de mascota –llamado Miguel, igual que el ex marido de Bety Salem– y él vuelve a huir. Cuando llega a la vicaría de su pueblo, encuentra al Padre Gregorio, de quien sus amigos de la capital nunca habían oído hablar porque Francisco nunca mencionaba su pasado. Desde ahí escribe cartas a Beatriz. Al final, la visita de vez en cuando en el asilo, manicomio o casa de reposo en el que ella está pasando los últimos días de la novela.

Se miran, ella lo mide, levanta el cuello y desde su altura le lanza los reflejos centelleantes que le hacen bajar la cabeza y regodearse sintiendo esos ojos clavados en él. No se atreve a nada mientras ella lo rodea, se le acerca, lo huele y él allí cabizbajo, tocando su cordón encima de la sotana. Esto les basta. (Bellatin 1986, 104)

Los nombres de todos estos personajes, no parecen plantear otra referencia que la de la cotidianidad. Sus nombres, con una pretensión de normalidad que no volvería a aparecer en los libros de Mario Bellatin, remiten únicamente a algo común. No son grandes personajes con nombres memorables, sino personajes sencillos, a pesar de algunas de sus tendencias, cuyo único objetivo parece ser el de mostrar, de una manera probablemente un tanto obvia, lo absurdo de la humanidad misma. Al hacerlo de un modo más simple que en sus novelas posteriores, el autor no logra establecer ese universo cerrado capaz de producir una sensación de angustia característica del resto de su literatura. La novela, además, si bien establece ese complicado juego de narradores y personajes, resulta en cierto modo confusa. No es fácil establecer la identidad más que de ciertos personajes en primera persona que se identifican a medida que se va armando la historia que narra. Sin embargo, ciertas elecciones no pueden evitar ser un tanto gratuitas. En esta novela, Mario Bellatin no lograría todavía poder obviar ciertos pasajes de su literatura permitiendo que el lector imagine lo que no está escrito.

78

Uno de mis objetivos es que el lector participe en la reescritura de los textos. Que ellos completen los universos que planteo y que respondan a mis preguntas, que implícitamente están planteadas en los libros⁴⁵.

Mario Bellatin

Las reglas que establecería más adelante no están todavía planteadas en este libro, ni siquiera parecen haber sido intencionales –o, por lo menos, no más allá de una intención ingenua, poco intelectual, o de la simple intuición literaria. *Las mujeres de sal*, no obstante, ya pretende experimentar, no con el lenguaje, sino con la literatura misma, lo que se convertirá en el fundamento de la propuesta narrativa de Mario Bellatin a partir de entonces.

⁴⁵ Patricia de Souza: “Mis libros no son un reflejo inocente de la realidad”
El Sol. Lima (Perú), 2 de febrero de 1997.

Para terminar, la razón del título de *Las mujeres de sal*, es contada por el propio autor:

- ¿Las Mujeres de sal se refieren a la bíblica esposa de Lot?
- Claro, bueno, de allí parto. Es una interpretación de la mujer de Lot: las mujeres que regresan sobre sí mismas. Una reflexión constante⁴⁶.

Tras esa intención de regresar sobre sí mismo, el autor decidiría no volver a publicar durante cinco años –1992: aparición en Perú de *Efecto invaderado*–, durante los cuales se encerraría para establecer una sistematización de su escritura que le permitiera “una reflexión constante” pero ya sustentada en una pretensión previa de no mostrar ninguna evidencia de dicho proceso.

⁴⁶ “Las mujeres de sal y la pura invención literaria”

Primera edición: *Las mujeres de sal*
Editorial Lluvia. Lima, 1986.

Ediciones posteriores: /

Reediciones: /

Traducciones: /

Edición con la que se ha trabajado para este proyecto:

Las mujeres de sal
Editorial Lluvia. Lima, 1986.
(105 páginas)

2.2.2. EFECTO INVERNADERO

FICCIÓN: LA MUERTE DE CÉSAR MORO

(...) si bien ese primer piscinazo en la ficción [Las mujeres de sal] no llegó a cuajar del todo, con Efecto invernadero sucede lo contrario. A través de sus apretadas 50 páginas, hilvana una historia en la que las pasiones y dramas de sus protagonistas van erosionando una atmósfera fantasmal que, en esa elusiva tensión, se despojan de toda su carga emotiva. Pero esto, que en otros casos podría constituir un defecto, se convierte en su mejor virtud, pues termina configurando un tejido literario que atrapa no por su fuerza, sino por su extraño y cautivante equilibrio⁴⁷.

Como ya había sucedido antes con *Las mujeres de sal*, la segunda novela de Mario Bellatin, *Efecto invernadero*, fue elegida uno de los mejores libros de 1992⁴⁸; en esta ocasión, al lado de escritores como Fernando Ampuero, Miguel Gutiérrez y Jorge Díaz. En esta ocasión, la crítica le exigió más a Mario Bellatin, para ese entonces un escritor de 32 años. A pesar de esto, titulares como "El hallazgo de Bellatin"⁴⁹, "El efecto de Bellatin"⁵⁰, "Bellatin: vanguardia tormentosa"⁵¹ o "De una nueva ficción"⁵², dejaron constancia de que su narrativa seguía despertando expectación en la tierra de sus padres.

En el año 1992, Mario Bellatin ya había regresado a vivir al Perú. Seis años atrás había sido becado para estudiar en La Escuela de Cine de Gabriel García Márquez (San Antonio de los Baños, Cuba). Tras terminar sus estudios, Mario Bellatin se quedó viviendo en Cuba. Ahí dedicó todo su tiempo a crear y

⁴⁷ Juan Betanzos: "Libros".

REVISTA CARETAS. Lima (Perú), 23 de diciembre de 1992.

⁴⁸ Javier Arévalo: "Los libros en el 92: como gato panza arriba", El Comercio. Lima (Perú), 2 de enero de 1993; Ricardo González Vigil. El Comercio. Lima (Perú), 3 de enero de 1993.

⁴⁹ Jorge Coaguila, VISTO BUENO. Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

⁵⁰ Maurizio Medo, SÍ, REVISTA DE ACTUALIDAD, Lima (Perú), diciembre de 1992.

⁵¹ Ramón Mujica Pinilla, Expreso, Lima (Perú), 30 de diciembre de 1992.

sistematizar un método escritural –cuyo germen se puede encontrar ya en su primera novela– y sus obsesiones particulares como escritor.

Yo publiqué Mujeres de sal cuando terminaba la universidad y me asusté tanto ante el hecho de ver el libro fuera de mi dominio, de encontrarme con lectores desconocidos y con reseñas en los diarios, que abandoné no sólo mi casa sino también el país. Justamente en esa época García Márquez estaba por inaugurar su Escuela de Cine y yo mandé el libro y fui aceptado como alumno. Hasta ese entonces, si bien es cierto que yo llevaba ya varios años escribiendo, no había tomado la decisión total y excluyente de dedicarme a la literatura (...) Yo había llegado con algunos apuntes de Efecto [invernadero] y mi estadía en ese espacio “fuera de la realidad” me sirvió, no tanto para hacer el libro sino para tratar de construirme un estilo personal. Una manera propia de decir las cosas. Efecto invernadero se convirtió entonces en una especie de laboratorio en el cual de alguna manera trataba de encontrarme a mí mismo. Es por eso que en determinado momento el manuscrito llegó a tener unas ochocientas cuartillas. Tuvieron que pasar unos cuantos años para, en medio de un proceso psicoanalítico, descubrir que había un libro estructurado dentro de ese mamotreto bastante informe. De ese modo, en aproximadamente quince días de trabajo, logré rescatar lo rescatable y así quedó un original definitivo que no pasaba de las setenta cuartillas. Tal vez la complejidad del libro se deba al extraño proceso que sufrió, a que muchos de los caminos quedaron de cierta forma trancos, otros fueron forzados hacia una lógica distinta para lo cual fueron concebidos, en fin, el proceso de creación de Efecto invernadero difiere mucho del proceso de mis otros libros, donde el avance camina con un paso más seguro⁵³.

Mario Bellatin

Si bien es cierto que ese método que llegaría a definir la obra de Mario Bellatin, no sería aplicado con una pretensión global hasta su siguiente novela, *Canon perpetuo* (1993):

⁵² Christian Vallejo. La República. Lima (Perú), 14 de febrero de 1993.

⁵³ Esta entrevista se publicó, tras ser editada, en La Jornada (México) del 23 de febrero de 1997, bajo el título “El salón donde hiberna la belleza”.

*La otra novela que estoy trabajando, Canon perpetuo, está incluso más desprovista de todo. Estoy llevando mi escritura al límite*⁵⁴.

Mario Bellatin.

en *Efecto invernadero* ya aparece de cierto modo trazado –y no únicamente presentido, como ocurría en *Las mujeres de sal*. Si bien es cierto que todavía no se aplica de forma completa –pues este libro es el resultado de la propia búsqueda de ese método–, resulta evidente para el lector que la pretensión de esta segunda novela de Mario Bellatin es ya muy distinta a la anterior. Esos seis años le sirvieron al autor, principalmente, para experimentar con la escritura de tal forma que cupiera pensar en la posibilidad de que por ella misma, por la propia generación del movimiento, lograra encontrar una vía hacia la que orientar su intención escritural, a fin de poder presentar una propuesta literaria personal y no únicamente contar una historia. *Efecto invernadero*, dice el propio Mario Bellatin:

*No es natural, es resultado de una trabajo*⁵⁵.

Sin embargo, ese trabajo se convertirá en el tiempo en un resultado aparentemente natural, e incluso en marca definitoria de la literatura del autor. Obviamente no es posible decir que a partir de esta segunda publicación se puede hallar en la narrativa de Mario Bellatin algo similar a la inercia, pero sí es posible afirmar que con su tercer libro la propuesta literaria intencional bajo la que sucumbirá toda su narrativa ya se convertirá en el requisito previo a la propia escritura.

83

Efecto invernadero narra, a partir de la muerte del poeta César Moro –seudónimo del poeta surrealista peruano Alfredo Quíspez Asín (1903-1956)–, la historia de Antonio rodeado de cinco personajes: la Madre, la Protegida, la Pianista, la Amiga y el Amante.

⁵⁴ Javier Arévalo: “Efecto invernadero: nuevo estilo en la novela de Mario Bellatin”
El Comercio. Lima (Perú), 4 de diciembre de 1992.

⁵⁵ Op. Cit.

Los detalles de la vida real [de César Moro], tomados en el libro, son los siguientes: Nacido en Lima, siendo muy joven, parte a París para estudiar ballet. A su regreso, luego de su relación amorosa con un crítico literario francés, por publicar una revista es perseguido políticamente. En México, adonde huye, se enamora de un oficial del ejército, a quien le dedica varios poemas y que no le corresponde. Al retomar a Lima, instalado en Barranco, dicta clases de gramática. Enferma y, asistido por el crítico francés, muere⁵⁶.

A decir de Bellatin, sin embargo:

Yendo al momento exacto en que se me ocurrió el esbozo de Efecto invernal, recuerdo que sucedió cuando alguien me contó que en la última residencia de la Bajada de los Baños –una zona bastante especial de Lima, enclavada en un acantilado que da a un mar embravecido– había muerto César Moro. En realidad no murió allí, pero esa había sido su última casa. Por si fuera poco, estaba acompañado por su amante francés. Todo esto, aunado a lo radical de su obra y a su accidentada biografía, lo convertía de inmediato en un personaje de sí mismo. Aparte, y eso era un hecho muy importante, todo había ocurrido en la provinciana sociedad limeña de hace cuarenta años. Los escenarios aún se mantenían, me bastaba con tomar un autobús para ver y sentir una historia totalmente literaria. Como es lógico, releí la obra de Moro, conseguí algunas entrevistas con personas que lo conocieron y antes de irme del país arrojé todo ese material por el acantilado en el que estaba enclavada la casa. Sólo me fui con una idea fija en la cabeza, que me contó una de las mejores amigas de Moro: “La madre era una mujer bastante católica que veía al demonio en cada esquina”⁵⁷.

84

Aunque esta afirmación sea falsa, esconde también cierta verdad – importante para entender el proceso literario a través del que Mario Bellatin llegó a *El jardín de la Señora Murakami* (*Oto no-Murakami monogatari*) partiendo de *Las mujeres de sal*. No hace falta mencionar que la creación a partir de la nada es un

⁵⁶ Jorge Coaguila: “El hallazgo de Bellatin”.

VISTO BUENO. Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

⁵⁷ Nuria Vilanova: “El salón donde hiberna la belleza”.

La Jornada. México, 23 de febrero de 1997.

proceso inexistente. Y, sin embargo, esa tendencia a desordenar lo ordenado, es parte definitoria del arte.

La misión del arte hoy es introducir el caos en el orden (Adorno 1987, 224)

Si bien es cierto que Mario Bellatin –a pesar de haber arrojado al mar los escritos que contenían toda la investigación hecha en torno a la figura de César Moro– no escribió esta novela a partir de la nada, o de una sola frase: “La madre era una mujer bastante católica que veía al demonio en cada esquina”, sí lo es que la intención conceptual de la novela era lograr tal propósito. Ensayar de qué modo resulta posible desordenar lo existente para crear. Así, aunque no se puede decir que *Efecto invernadero* parta de una sola idea, sí se puede afirmar tal cosa de su intención literaria; si bien, en aquel momento fuera una intención todavía no lograda. Esta intención desembocará en sus libros posteriores en la imagen estática a partir de la cual sus novelas son creadas. No obstante este parte del proceso se comprenda un poco más adelante en la trayectoria de Mario Bellatin, tal vez esa idea fija que menciona el autor, tenga en realidad que ver con esa imagen estática y generativa de un texto⁵⁸. Ese lugar estático es el que permite la generación de un texto, porque todo sucede en su interior, de ahí la sensación asfixiante que a menudo provoca su literatura. Y esto a su vez, es lo que aparentemente exige esas reglas tan estrictas que sustentan la sistematización literaria que Mario Bellatin empleará a partir de *Canon perpetuo* (1993).

85

Por ejemplo en Salón de belleza la idea era trabajar en un espacio cerrado, donde no me hiciera falta salir de un mismo lugar para reflexionar sobre lo que sea. Lo que yo quería era el espacio cerrado, como en La casa de las bellas durmientes de Yasunari Kawabata, que es una historia que se desarrolla en un espacio cerrado. Ahí, tal vez, se pueda entender ese fondo-forma, esa sistematización, las reglas de no salir de un juego riguroso⁵⁹.

⁵⁸ Tal vez este punto resulte más claro en el ensayo sobre *Salón de belleza* (1994). Esa novela parte de una imagen concreta que es posiblemente más fácil determinar: una pecera.

⁵⁹ Marissa Torres Pech: “La importancia de nombrar”

Mario Bellatin

La historia que se narra en *Efecto invernadero* transcurre en un solo día y en un solo espacio. En ese transcurso de tiempo, se puede leer la agonía final de Antonio, su muerte, y la llegada de la Madre, dispuesta a recuperar el cuerpo de su hijo después de haberlo perdido durante tantos años:

Una hora después de recibir la llamada de teléfono, la Madre entró con decisión a la casa para reclamar el cuerpo de Antonio. (Bellatin 1991, 1, 19)

Durante ese lapso, se suceden diversas analepsis y prolepsis que permiten determinar un tiempo de la historia superior al tiempo del discurso. Así, se llega incluso a narrar el momento previo al nacimiento del poeta. Antonio supone que su concepción sucedió a pesar del

*rechazo que le producía [a la Madre] la intimidad con su marido
(Bellatin 1991, 1, 15)*

porque aquel día :

El habitual sentimiento de rechazo se transformó en una mezcla de deseo y sumisión (Bellatin 1991, 1, 15).

Antonio será el único hijo de una madre excesivamente castrante y piadosa:
Luego de abandonar al marido, subió con rapidez a su dormitorio. Después de rebuscar en el ropero sacó al balcón todos los paños menstruales que encontró guardados. Les vació el contenido de la ronera con la que iluminaba a los santos de su devoción y prendió fuego mientras pedía perdón por comenzar a crear un ser regido por fuerzas oscuras. (Bellatin 1991, 1, 16)

Y, sin embargo:

Tanto la gestación como el parto fueron normales. Es más, durante el embarazo sintió cerca tranquilidad que se inició después del pedido de absolución. Aquella

calma tal vez tuvo su origen en la expectativa de librarse por un tiempo de las crisis menstruales regularmente. (Bellatin 1991, 1, 16)

Finalmente:

El niño pasó una infancia sosegada. (Bellatin 1991, 1, 16)

Así, quedan definidos, casi al principio de la novela, dos de esos personajes extrañificados que Mario Bellatin usará para narrar a partir de este momento –y que no aparecían todavía tan bien contruidos en *Las Mujeres de sal* como en su obra posterior, si bien ya se podían percibir ligeramente esbozados. La Madre, un personaje común, pero a la vez cargado de un misterio que logra seducir al lector, únicamente recuerda un embarazo sosegado porque le evitó los dolores menstruales. A Antonio le preocupan pocas cosas y bien podría ser considerado también alguien común, sino fuera porque de súbito:

(...) al cumplir los cinco años ese hijo comenzó a enfermar de manera misteriosa. Antonio de negó a mover un brazo. (Bellatin 1991, 1, 16)

87

Las torturas que le son infligidas al niño Antonio, aparentemente por su propio bien, delimitan definitivamente el carácter castrante de la Madre:

La Madre sabía que los sufrimientos del niño iban a aumentar al aplicar el tratamiento. Pero la seguridad con que fueron impartidas las indicaciones, le dieron la fe suficiente. (Bellatin 1991, 1, 16)

Esta voluntad de no mover el brazo, sin embargo, no volverá a aparecer durante el transcurso de la novela. Resulta incluso un intento algo torpe de incluir las prótesis de manera forzada en el relato, ya que esa terquedad no vuelve a ser mencionada ni intuida. La historia narra la vida de Antonio, de una manera escueta y seca. Hijo de una madre excesivamente creyente y de un padre infiel, Antonio crece en un ambiente opresor hasta que decide abandonar el país. Fuera, hace manifiesta su homosexualidad y no será hasta años más tarde, cuando regresa al Perú –que nunca es mencionado– con El Amante, un pintor extranjero, que se negará explícitamente a ver a su madre. La mujer vive con una joven que recogió,

en una manifestación de su cruel piedad, llamada La Protegida. Ésta es querida ocasional, a escondidas de La Madre, de Antonio y El Amante. Existen dos personajes más: La Amiga –única persona con quien El Amante y Antonio comparten la agonía del segundo–, que es quien llama a La Madre para avisarle de que Antonio ha muerto; y La Pianista, un personaje sin excesiva importancia de quien Antonio piensa que carece de talento. Estos personajes se dividen en dos grupos: los que creen y los que desconfían del talento de Antonio. Así, una vez más, la vida del artista volverá a ser eje fundamental de la narración. Sin embargo, en esta segunda ocasión, está tratado desde un punto de vista menos ingenuo y, probablemente, menos adolescente, menos gratuitamente contestatario, que en *Las mujeres de sal*. Idas y venidas en la narración, finalmente, hablan de la existencia de otros personajes: el padre de Antonio, la querida del padre, o un amante que en una ocasión le escribió a Antonio una poesía en el espejo de pie que tiene en su habitación. Estas acotaciones, que van y regresan de la narración lineal que recrea la muerte y la recogida del cuerpo de Antonio, a lo largo de 25 capítulos muy cortos, permiten al lector acceder formalmente a un mundo de relaciones humanas y no tan solo a la recreación de una historia específica. Si bien esa historia es la que esconde toda esa otra narración⁶⁰, y a la vez la que llama la atención del lector, logrando el autor de este modo que la lectura no sea abandonada, ya se encuentra en ese libro ese germen a partir del cual los libros de Mario Bellatin serán escritos más adelante: la convicción de que lo que importa no es lo que se cuenta. En el capítulo 11 se puede leer:

Antonio le fue contando a la Amiga los acontecimientos principales de su infancia durante el invierno final. La amiga muchas veces desconfió de la certeza de esos relatos. Había detalles imposibles de saberse con tanta precisión. Pero Antonio en varias ocasiones dijo que no importaba si los sucesos eran reales. Lo fundamental

⁶⁰ Que en esta segunda novela no tiene tanto que ver todavía con una segunda narración abstracta que hable de una propuesta literaria, sino de ese segundo texto que es posible encontrar en la buena literatura y que plantea un mundo paralelo, que no está específicamente escrito. En este texto, esta segunda narración paralela tiene que ver con la psicología de los personajes y de cómo ésta establece la forma en que se relacionarán entre ellos.

era tener una historia coherente y para eso era imprescindible la Amiga como interlocutor. (Bellatin 1991, 1, 37 y 38)

El lector no lee la novela por la verdad de su anécdota —es decir, por enterarse de algún aspecto desconocido de la vida de César Moro—, sino por una extraña seducción que radica en la forma de narrar: no hay compasión, no hay sentimiento, no hay dolor. La historia que se narra es tan humana que lo que trasluce es una miseria que compete a la especie, y no únicamente a los personajes empleados para narrar la novela. De ahí esa suerte de sensación perturbadora, casi cruel, agresiva. Como sucederá más adelante con el resto de su literatura, el ser humano es presentado como alguien débil, producto de un absurdo y tremendamente capaz de sentir y generar dolor.

El espacio en el que se desarrolla la historia es:

(...) un lugar que, paradójicamente, contiene varios lugares geográficos —México, París, Lima— y, sin embargo, aparecen sólo como una escenografía, mejor aún, como la escenografía de una pieza teatral que resulta melodramática y que se desarrolla en un solo acto. Bellatin es el espectador de esa inusitada pieza, pero en lugar de ser aquel que mira y lo sabe todo, esmerándose en hacerlo saber, entrevé las siluetas de los personajes, confundiéndolos pero, claro está, muy consciente de cada una de sus esencias⁶¹.

89

Así, el espacio principal de la historia —la casa de Antonio, desde la que el narrador menciona otros espacios—, es tan solo un mero recurso que permite al narrador crear un espacio único, inamovible, agobiante, cerrado, hermético y tan opresivo que no permite que los hechos salgan de ahí para suceder en otro lugar.

De cierta manera el libro recuerda a *La soga* de Hitchcock, cuya historia se desarrolla en una sola habitación de la que únicamente le es permitido salir al espectador, y sólo con la imaginación, cuando los personajes mencionan otros espacios. Además, como en la película, la novela no se contenta únicamente con

⁶¹ “El efecto de Bellatin”.

SÍ. REVISTA DE ACTUALIDAD. Lima (Perú), diciembre de 1992.

sucedan en un único espacio, sino que además convierte ese espacio en el aislamiento y la soledad absolutas. Sólo hay un objeto que permite al personaje principal entrever algo de la realidad exterior, como en *La sogá* –la puerta que se abre únicamente una vez durante toda la película–, que es a la vez deprimente y extrañamente bello⁶²:

En aquel último invierno, Antonio se refirió mucho al deterioro estético que iba sufriendo. Por eso su primer acto en las mañanas era mirarse desnudo. Tenía un espejo giratorio de cuerpo entero, sobre cuya luna se hallaba un poema.

(Bellatin 1999, 1, 59)

En cuanto a los personajes, hay que insistir en que sus construcciones difieren mucho de la de aquellos que aparecían en *Las mujeres de sal*. En *Efecto invernadero*:

La idea es crear personajes arquetípicos que se vayan más allá de sí mismos. Siempre es arbitrario ponerle nombre a un personaje, y aquí le doy el nombre sólo a uno, que es el central, y se lo doy por algunas razones, entre ellas por un poema de César Moro. Los otros personajes: La Madre, El Amante, no son prototipos, pero al crearles esta generalización los hago crecer como personajes, les doy un grado más de universalidad, sin llegar a crear arquetipos, cosa que no me interesa⁶³.

Mario Bellatin.

Si bien algunos críticos trataron de relacionar a los personajes de Mario Bellatin con personas que tuvieron que ver con la figura de César Moro, las correlaciones extratextuales que no tienen que ver específicamente con la ficción, no resultan importantes para la presente investigación. Es más interesante fijarse en el poema del que habla Mario Bellatin en la nota anterior. Al final del libro, encontramos un anexo con una poesía escrita por César Moro. Mario Bellatin no

⁶² Este tipo de contradicciones belleza/muerte, se convertirán, a partir de esta novela –si bien ya se podía percibir en *Las mujeres de sal*–, en característica particular de la narrativa de Mario Bellatin.

⁶³ J. Arévalo: “Efecto invernadero: nuevo estilo en la novela de Mario Bellatin”. El Comercio. Lima (Perú), 4 de diciembre de 1992.

volverá a usar anexos hasta la Addenda a *El jardín de la Señora Murakami (Otono-Murakami monogatari)*. El poema, titulado *Antonio es Dios*, dice así:

Antonio es Dios

Antonio es el Sol

Antonio puede destruir el mundo en un instante

Antonio hace caer la lluvia

Antonio puede hacer oscuro el día o luminosa la noche

Antonio es el origen de la Vía Láctea

Antonio tiene pies de constelaciones

Antonio tiene aliento de estrella fugaz y de noche oscura

Antonio es el nombre genérico de los cuerpos celestes

Antonio es una planta carnívora con ojos de diamante

Antonio puede crear continentes si escupe sobre el mar

Antonio hace dormir al mundo cuando cierra los ojos

Antonio es una montaña transparente

Antonio es la caída de las hojas y el nacimiento del día

Antonio es el nombre escrito con letras de fuego sobre todos los planetas

Antonio es el diluvio

Antonio es la época megalítica del mundo

Antonio es el fuego interno de la tierra

Antonio es el corazón del mineral desconocido

Antonio fecunda las estrellas

Antonio es el Faraón el Emperador el Inca

Antonio nace de la noche

Antonio es venerado por los astros

Antonio es más bello que el coloso de Memnón de Tebas

Antonio es siete veces más grande que el coloso de Rodas

Antonio ocupa toda la historia del mundo

Antonio sobrepasa en majestad el espectáculo grandioso del mar

enfurecido

Antonio es toda la dinastía de los Ptolomeos

México crece alrededor de Antonio

Resulta perturbadora, en el grueso de la obra de Mario Bellatin, especialmente a partir de esta segunda novela, la sensación que deja la apacible convivencia de la frialdad y la ternura. Si bien es cierto que en este libro la ternura no es tan evidente como en el primero:

El resultado es una prosa sin adornos, escueta. Los adjetivos empleados son secos, de una esterilidad emotiva, pues su autor pretende ser objetivo. La narración, hecha en tercera persona, aspira a ser neutra, alejarse de todo sentimiento y pensamiento del autor⁶⁴.

también lo es que, aún así, en él encontramos ciertos pasajes –en especial el poema *Antonio* de César Moro– que nos hacen encontrar algo hermoso en la decadencia. No sucede, por lo contrario, que esos aspectos de la narración nos permitan tener la impresión de que existe una esperanza. El mundo es un espacio de dolor, pero eso no impide que la belleza viva en él. Jamás hay fe en el género humano, al contrario: una estrecha relación entre la belleza y la muerte nos hace sospechar que, incluso en el dolor más absoluto, en la miseria más latente, en el odio más feroz, existe algo que evidencia que las fuerzas que generan todos esos sentimientos son inevitablemente humanos. Esta podría ser una forma de disculpar a los personajes, de hacerle pensar al lector que aquellos están vivos a pesar de sí mismos. Y, sin embargo, no es necesaria una disculpa, porque en los textos de Mario Bellatin, sobre todo a partir de esta segunda novela, nunca hay un juicio moral.

92

Se ha tratado de establecer una relación, no sólo con esta novela, sino con otras posteriores –especialmente con *Salón de belleza*–, entre los textos de Mario Bellatin y la homosexualidad.

Una de las lecturas que se desprende del libro es ser un ataque directo a la sociedad opresora. La Madre, enterada de que su esposo tenía una querida, concibe a Antonio creyendo tener una relación homosexual. Esta experiencia no lo

⁶⁴ Jorge Coaguila: “El hallazgo de Bellatin”.

animará a tener más hijos. Antonio sufrirá siempre la vergüenza y el rechazo de La Madre, quien, beata y moralista, consideraba la obtención de un hijo como el suyo un castigo divino. La novela se lee, de esta manera, como un análisis de la condición del homosexual y del artista en una sociedad prejuiciosa y hostil⁶⁵.

No obstante pueda ser cierto que en esta novela aparecen algunos temas que serán recurrentes en la obra posterior de Mario Bellatin (el sexo, las enfermedades terminales, la paternidad, etc.), no parece referirse tanto a la homosexualidad como a la ambigüedad sexual. Ambigüedad que se traslapa a otros aspectos que definen esencialmente al ser humano: el amor, la paternidad, la religión, la imposibilidad de expresión, etc. En esta novela se pueden hallar también conceptos abstractos que serán recurrentes en la literatura posterior de Mario Bellatin y que, de alguna manera, quedaron ya delineados en su primera novela: la muerte, el dolor, la pérdida de la belleza, la incapacidad de relacionarnos directamente con los demás e incluso con nosotros mismos, la soledad esencial, el aislamiento, etc. Y también aparecen, una vez más, las prótesis. Si bien, resulta difícil pensar que las prótesis sean un tema recurrente de la literatura de Mario Bellatin, sí es posible percatarse de que aparecen de manera constante en su literatura⁶⁶, aparentemente como *leitmotif* que le sirve al autor para establecer una suerte de juego de ficción extratextual. Mario Bellatin usa un brazo derecho protésico. Por lo tanto, el lector puede llegar a pensar que en cierta forma el escritor está hablando de sí mismo, incluso de forma inconsciente. Pero este es únicamente otro de los juegos de la seducción, de convertir la realidad en ficción y viceversa; un recurso más para lograr que el libro sea leído de principio a fin.

93

Trato de buscar un tema muchas veces digno de una página policiaca o de una oculta historia de familia, y lo enfrento de una forma diametralmente opuesta, es decir lo narro con un lenguaje lo más frío posible, distante, carente de los elementos que tradicionalmente dan emoción a las narraciones. Busco que la seducción sea mental. Para lograr esto son buenos cómplices la truculencia, lo

⁶⁵ Op. Cit.

⁶⁶ De manera especial en *Flores*. Matadero-LOM, Santiago de Chile, 2001

*ambiguo, lo no dicho, la imprecisión de tiempos y espacios. Que cada lector encuentre su propio libro*⁶⁷.

Mario Bellatin

De nuevo, la ambigüedad narrativa y la indeterminación del tiempo y el espacio, pero esta vez como propósito, casi como requisito. No ocurre, como en *Las mujeres de sal*, que el autor encuentre estas características narrativas en el texto en el que está trabajando. Más bien, parecen el producto de una decisión previa a partir de la cual, y en cierto modo partiendo de algo muy elemental, empezará a crear su obra, usando ya ese tono que lo define. Y, como sucederá casi siempre de ahora en adelante, empezará y terminará la novela en el mismo punto –como ya hizo con *Las mujeres de sal*. Así, a partir de esta segunda novela, Mario Bellatin sólo usará aquellos aspectos literarios que su propio proceso escritural le permiten ir descubriendo, como si se autogeneraran, o como si únicamente a partir de su propia literatura los pudiera descubrir. Es en este punto en el que Mario Bellatin empieza a escribir la totalidad de su obra con un propósito claro:

94

*En un comienzo fue sencillamente encerrarme a escribir y crear estructuras propias, ya con eso me bastaba. Y mandarlo a la deriva a ver si es que en algún momento eso podía llegar a convertirse en lo que a mí me interesaba y me sigue interesando, que mi literatura genere nueva literatura. O sea que con lo que yo escriba, pueda yo seguir escribiendo. Hasta ahora puedo seguir haciendo que mi literatura genere nuevos libros y ya, ahí se acaba todo mi interés, tanto social, tanto literario*⁶⁸.

Y lo hace a partir de una negación esencial:

⁶⁷ Mónica Mateos: “Las novelas de Mario Bellatin, dosis concentradas de literatura”. La Jornada. México, 5 de enero de 1997.

⁶⁸ Graciela Goldchuck. Entrevista a Mario Bellatin. México, 1999. Pendiente de publicación en Argentina.

*Hay que partir de cero. Yo no quería partir de una retórica de escritura preestablecida que me impedía nombrar las cosas nuevamente*⁶⁹.

Se puede pues concluir que es esta novela el origen de la sistematización que le permitirá a Mario Bellatin crear toda su obra posterior:

*Aunque suene ingenuo, estoy como creando una especie de pre-historia literaria en mí mismo, en mi poética. Parto de la nada, no tengo diálogo, no tengo color, utilizo la forma más elemental de narrar que es la tercera persona, como lo hacían los juglares. Solamente cuando no pueda decir las cosas de otra manera podrá aparecer un diálogo, un adjetivo o un lenguaje más amplio, más abierto*⁷⁰.

Es con *Efecto invernadero*, que Mario Bellatin dejará asentada su búsqueda de una sistematización propia del proceso escritural que partirá de cero –con *Canon Perpetuo*– y que irá lentamente incorporando todos aquellos recursos que logre generar con el proceso personal de su escritura. Mario Bellatin partirá con su próxima novela de un planteamiento elemental de las capacidades de la literatura, para, lentamente, generar necesidades propias en su obra.

95

A modo de cierre, quisiera incluir en este ensayo una interpretación curiosa de un pasaje de la novela. Jorge Coagülla, en “El hallazgo de Bellatin”⁷¹, asegura que:

En un guiño al lector, Bellatin aparece en un pasaje de la novela como un voyeur (curioso sin autorización a ver). En su taller de pintura, ubicado cerca de su casa de la Bajada, Antonio observaba a un hombre que lo espiaba con dificultad y que al caer, del lugar donde observaba, se lastimaba el pie. “Antonio nunca pudo descifrar el origen ni el simbolismo de la aparición, que se repetía cuando pasaba varias horas seguidas trabajando en su pintura.

⁶⁹ Betina Keizman. Entrevista a Mario Bellatin, 2000. De próxima publicación en una antología de entrevistas a nuevos escritores mexicanos. Ganadora de una beca del FONCA para proyectos culturales.

⁷⁰ J Arévalo: “Efecto invernadero: nuevo estilo en la novela de Mario Bellatin” El Comercio. Lima (Perú), 4 de diciembre de 1992.

- Primera edición: *Efecto invernadero*
Jaime Campodónico Editor.
Colección "Sol Blanco". Lima, 1992.
- Ediciones posteriores: - *Salón de belleza / Efecto invernadero*
Conaculta / El Equilibrista.
México. (1996)
- *Efecto invernadero / Canon perpetuo*
Editorial Peisa.
Lima, Perú. (1999)
- *Canon Perpetuo*
Plaza y Janés.
México. (1999)
- Reediciones: /
- Traducciones: /
- Edición con la que se ha trabajado para este proyecto:**
Efecto invernadero
Plaza y Janés. México, 1999.
(73 páginas)

2.2.3. CANON PERPETUO

EL MÉTODO: GRADO CERO

*Para construir Canon perpetuo he partido imponiéndome reglas inflexibles. Muchas de éstas derivan de fórmulas típicas del comportamiento humano. Me he exigido, además, esta misma inflexibilidad respecto al tratamiento del lenguaje. El texto es excesivamente fiel a sí mismo*⁷².

Mario Bellatin.

Una vez más, con su tercera novela publicada, Bellatin fue elogiado en diversos medios de comunicación: “[se] puede convertir en el escritor que la década de los 90 reclama”⁷³; “[responde a] una tradición literaria que pocas veces ha sido enfrentada con solvencia en nuestro país”⁷⁴; “[*Canon perpetuo* es] una obra de grandes méritos que le confiere un lugar importante en la narrativa joven del país”⁷⁵; “Mario Bellatin es uno de los mejores narradores jóvenes del país. Un nombre al que debemos prestarle atención”⁷⁶; etc. Y, también en esta ocasión, *Canon perpetuo* volvería a ser elegida entre los diez mejores libros del año⁷⁷, de nuevo al lado de Mario Vargas Llosa y ahora también de escritores como Bryce Echenique.

La novela se publicó en 1993. Mario Bellatin seguía viviendo en el Perú. Pocos meses antes, su obra teatral *Black-Out (Los cadáveres valen menos que el*

⁷² MINI MARKET. Lima (Perú), 21 de noviembre de 1993.

SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

⁷³ Christian Vallejo: “El azar subjetivo”

La República. Lima (Perú), 19 de diciembre de 1993.

⁷⁴ Oscar Malca.

REVISTA CARETAS. Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN

⁷⁵ Jorge Coaguila: “La prisión de Bellatin”.

SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN

⁷⁶ SÍ. REVISTA DE ACTUALIDAD. Lima (Perú), diciembre de 1993.

SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

⁷⁷ Expreso. “Los diez mejores libros del año”. Lima (Perú), 1 de enero de 1994.

estírcol)⁷⁸, merecería un sinfín de elogios. La literatura de Mario Bellatin creaba cada vez más expectación. Además, tomando en cuenta que *Canon perpetuo* se trataba de su tercera publicación, la crítica ya no únicamente se mostraba sorprendida —efecto que suele producir el desconcierto de leer por vez primera la obra de Mario Bellatin—, sino que también esperaba que, tras esa forma tan particular de enfrentar la literatura, hubiera un verdadero escritor.

No obstante, en 1993 todavía no era posible prever el comienzo que supuso esta novela para el grueso de la obra de Mario Bellatin. Habrían de pasar todavía algunos años más para que *Canon perpetuo* pudiera ser vista como el grado más elemental de la sistematización literaria que Mario Bellatin desarrollaría concienzudamente a partir de entonces. En 1993, lo más probable es que ni siquiera Mario Bellatin pudiera saber qué seguiría a *Canon perpetuo*, o lo que es lo mismo: qué dirección tomaría su sistematización, cuál sería su evolución. En esta primera sistematización global, el escritor partía de algunos preceptos voluntariamente elementales y de la convicción de no incorporar nada que no fuera absolutamente reclamado por su propia evolución escritural.

98

Canon perpetuo cuenta un día en la vida de Nuestra Mujer. La historia apareció resumida, como sigue, en cierto periódico limeño:

Nuestra mujer, la protagonista de Canon perpetuo, había sufrido una grave crisis emocional cuando su pequeño hijo y su esposo huyeron, en una balsa rústica, de la isla. Este hecho la deprimió en tal forma que la internaron en un sanatorio por más de seis meses. Repuesta y resignada a su soledad, Nuestra Mujer trabajaba para la Agencia de noticias hasta que huye despedida por hurtar un par de aretes a una visitante extranjera.

Pero las acciones de la novela se desarrollan en un solo día. Se inicia cuando Nuestra mujer es invitada telefónicamente para asistir en la noche a la Casa de las Voces. Deseosa de bañarse, baja del quinto piso de su departamento

⁷⁸ Estrenada en Lima (Perú) el viernes 19 de noviembre de 1993, en el Auditorio del Museo de la Nación.

para pedir un balde de agua a la administradora del edificio, comprometiéndose a devolverle la misma cantidad de líquido.

Como tiene prisa en salir y no vuelve el agua, Nuestra Mujer trata de abandonar el edificio. En ese momento encuentra a la administradora –a quien se le conoce como la presidenta– y al esposo de ésta, un albañil.

Los tres se disputan el balde vacío, en una escena digna de Samuel Beckett. Nuestra Mujer pierde el balde luego de un forcejeo, pero mata a la presidenta. Después de este hecho decide visitar el departamento de una amiga para devolverle los libros prohibidos de Marguerite Yourcenar. Poco después se dirige a la Casa de las Voces⁷⁹.

Otra vez, Mario Bellatin emplea una narración lineal que dura un solo día y que sale de sí misma para narrar otros momentos. En esta ocasión, sin embargo, únicamente regresa al pasado. De nuevo un narrador impersonal, objetivo, sin juicio y sin moral aparente. Pero, esta vez, el libro no empieza y termina de la misma manera; sino que, como sucederá de ahora en adelante, aunque de diversas maneras, el lector no sabe qué ha ocurrido exactamente al terminar la novela. Nuestra Mujer, al salir de la Casa de las Voces, ignora si su voz de adulta ha sido reemplazada por su voz infantil.

¿Qué tiene, pues, *Canon perpetuo* que lo convierte en el inicio de una sistematización de la literatura? ¿Por qué no puede ser considerada únicamente la tercera novela en la evolución de una obra individual? No resulta de mucha ayuda saber qué hay antes de esa novela, pues si sólo contáramos con los dos referentes previos sería tramposo el análisis. *Canon perpetuo* es un momento que conviene detener en la obra de Mario Bellatin. Previo a esa tercera novela: *Las mujeres de sal* (1986) y *Efecto invernadero* (1992); después, y en orden de publicación: *Salón de belleza* (1994), *Damas chinas* (1995), *Poeta ciego* (1998) y *El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)* (2000) –momento en el que es necesario detenernos por segunda ocasión. Tras este segundo alto:

⁷⁹ Jorge Coaguila: “La prisión de Bellatin”.
SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN



Flores (2001) y *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción* (2001) –que no serán analizadas en el presente proyecto de investigación.

Nuestra Mujer, personaje principal de la historia, es tan extraña como la mayoría de los personajes de Mario Bellatin. A diferencia de lo que sucedió en otras ocasiones, sin embargo, su rareza no tiene que ver con esa combinación de crueldad y belleza en su propia persona. Ahora, el asombro que produce el personaje tiene que ver con el ambiente que la rodea:

*(...) y, sin embargo, los personajes no tienen nombre, tampoco el lugar y el argumento, donde nadie habla, surge más de la atmósfera que de la trama*⁸⁰.

Esta gestación que produce la atmósfera, más que la trama, será una de las seducciones que provocará de ahora en adelante la obra de Mario Bellatin. La historia aparentemente transcurre en La Habana –aunque las balsas, por ejemplo, sean sustituidas por vagones de tren. Ahora bien, aunque sea cierto que sus dos primeras novelas ocurrían en dos espacios fácilmente ubicables, con *Canon perpetuo*, la localización del espacio es distinta. En una entrevista aparecida en el periódico EL COMERCIO, Mario Bellatin afirma:

*En primer lugar, en ninguna parte del libro menciono que se trata de Cuba. Lo que sí es evidente es que la novela se desarrolla en un estado de carácter policíaco.*⁸¹

Y unas líneas más adelante, insiste:

*En realidad es falso que el libro no se desarrolle en el Perú. Es cierto que no hago mención a la avenida Abancay o a un barrio de El Porvenir, pero el libro se puede identificar con ciertos momentos que ha vivido o que está por vivir el país. Por otro lado, le tengo aversión a los encasillamientos, como eso de novela social, policial o de ciencia ficción. Generalmente los libros válidos son los que escapan a estas fórmulas. Creo que mi libro tiene una identidad libre de denominaciones*⁸².

⁸⁰ MINI MARKET. Lima (Perú), 21 de noviembre de 1993.

SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

⁸¹ J. Arévalo. El Comercio. Lima (Perú), 21 de diciembre de 1993.

⁸² Op. Cit.

Así, la ausencia de espacios reales podría ser una de las primeras reglas fácilmente localizables en la sistematización que Mario Bellatin emplea –ahora de forma global, tras haberla trabajado en *Efecto invemadero*. Y esto tiene un propósito previo a la propia escritura, que tiene que ver con la necesidad de establecer ciertas reglas:

Como escritor, (...), no llego a denunciar los sistemas totalitarios o no. Cada lector sacará sus conclusiones. Habrá algunos que pensarán que es muy buena la sociedad que está reflejada en la novela; otros, lo contrario. Mi libro admite lecturas antagónicas a causa de la ambigüedad y de la supuesta objetividad⁸³.

Mario Bellatin.

Esta supuesta objetividad tiene a su vez otro propósito más global que compete a la transparencia narrativa:

Aspiro a que no se note el soporte de los artificios por los cuales se engaña al lector. Porque la literatura es un gran engaño. Trato de ocultarme, de que no se vea mi mano y de que el lector no se sienta manipulado. Para ello, trabajo con lo esencial, lo objetivo, lo directo. No tengo descripciones excesivas; no empleo diálogos en guiones o comillas; los adjetivos que utilizo no emocionan; no uso nombres propios⁸⁴.

Mario Bellatin.

Eso se logra, además de con otros recursos y propósitos, con una pretensión de neutralidad y objetividad, de que el escritor no exista, a decir de Mario Bellatin⁸⁵ (aunque se puede pensar que se refiere al narrador):

Los adjetivos utilizados, por otra parte, como en Efecto invemadero, son secos, de una esterilidad emotiva, pues su autor pretende ser objetivo. La narración, hecha en tercera persona, aspira a ser neutra, a alejarse de todo sentimiento y pensamiento del autor⁸⁶.

⁸³ Jorge Coaguila: “He elegido ser escritor y soy capaz de renunciar a todo”
REVISTA QUÉHACER. Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

⁸⁴ Op. Cit.

⁸⁵ Entrevista a Mario Bellatin por Lolita Bosch.

⁸⁶ Jorge Coaguila: “La prisión de Bellatin”

Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.



Para lograr esa transparencia, y siguiendo a Mario Bellatin, es necesario partir de ciertos preceptos previos a la escritura: no descripciones, no diálogos, no adjetivos y no nombres propios⁸⁷. Esas cuatro negaciones serán las reglas literarias de las que partirá, por lo tanto, el método que Mario Bellatin empleó por primera vez en *Canon perpetuo*. Pero hay más:

*En Canon perpetuo he asumido una falsa inocencia, que consiste en decir los hechos como aparentemente suceden; una gran distancia, pero de hechos domésticos, muy cotidianos, lo que pasa un día en la vida de una persona. He buscado también darle una dimensión mayor que sencillamente reafirme a la situación en Cuba*⁸⁸.

Mario Bellatin.

Es esa intención de falsa inocencia, muy cercana a la neutralidad y la objetividad mencionadas anteriormente, la que le permitirá a Mario Bellatin generar una ambigüedad que acabará definiendo su literatura. *Canon perpetuo* devela, en el grueso de su obra, el momento en el cual narrará efectivamente a partir de la sistematización de un método; intuido en *Las mujeres de sal* y para el que *Efecto invernadero* resultó el laboratorio de experimentación. *Canon perpetuo* es un libro consciente. Giovanna Pollarolo, en su crítica "Más allá del realismo"⁸⁹, da algunas claves al respecto:

Este narrador, cuya concepción es responsable de la originalidad de Canon perpetuo, bien puede responder a la categoría del que "no sabe, no opina". En

⁸⁷ En diversas entrevistas que mantuvo Mario Bellatin, a raíz de *Efecto invernadero*, aseguraba únicamente que "Parto de la nada, no tengo diálogo, no tengo color, utilizo la forma más elemental de narrar que es la tercera persona, como lo hacían los juglares".

J. Arévalo: "Efecto invernadero: nuevo estilo en la novela de Mario Bellatin".

El Comercio. Lima (Perú), 4 de diciembre de 1992.

Es interesante destacar que Marcela Garay, en su artículo "Estética del distanciamiento", publicado en el periódico EL PERUANO, Lima (Perú), 30 de diciembre de 1992, se empeñó en demostrar que tal cosa no era cierta, y que Mario Bellatin usaba en la novela los colores negro, amarillo y azul.

⁸⁸ "Mario Bellatin: 'Sólo sé hacer novelas'"

REVISTA, Suplemento cultural de EL PERUANO. Lima (Perú), 29 de noviembre de 1993.

⁸⁹ Giovanna Pollarolo: "Más allá del realismo".

efecto, a medida que el desconcertado, pero a la vez ávido lector –pues la necesidad de saber qué pasa es impostergable– avanza en la lectura, va comprendiendo que está frente a un relato signado por la ambigüedad entre lo real-verosímil y el elemento fantástico; ambigüedad que no logra despejar en virtud de ese narrador que, o no sabe más que aquello que cuenta, o que es tan frío y mezquino que se niega persistentemente a opinar, comentar, o expresar una cierta sorpresa ante hechos perturbadores.

(...) Lo interesante de *Canon perpetuo* no es sólo que puede responder a toda esta variedad de registros de lectura, sino a la manera como consigue dotar de ambigüedad –sin perder la coherencia anclada en la realidad cotidiana– a un material peligrosamente simbólico. Eso, sumado a un lenguaje signado por la economía tanto verbal como narrativa, consolida una propuesta literaria que sin desdeñar la anécdota quiere seducir al lector por el misterio, lo extraño y perturbador de una ficción capaz de crear un universo sólido y consistente que trasciende los límites del realismo.

Finalmente, y en cuanto a lo que concierne a la sistematización de un método, existe un alejamiento de cierta literatura, lo que lleva a Mario Bellatin a crear una moral propia. Con su tercera novela, y a decir de Christian Vallejo:

*se aparta de la moral del Boom: de la denuncia vargallosiana o de la soledad garcíamarquesiana. La moral lleva estampada un sello de confianza, característica que ya era evidente en Efecto invernadero*⁹⁰.

El resto, es técnica:

*Es evidente que lo que más llama la atención de esta nouvelle es el estilo. (...) Canon perpetuo es un relato que, construido con una prosa cuidada y precisa y una trama cautivante, logra atrapar al lector de principio a fin*⁹¹.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

REVISTA DEBATE. Lima (Perú), diciembre de 1993.

⁹⁰ Christian Vallejo: “El azar subjetivo”

La República. Lima (Perú), 19 de diciembre de 1993.

⁹¹ “En busca de la voz de la infancia”

SÍ REVISTA DE ACTUALIDAD. Suplemento LIBROS. Lima (Perú), diciembre de 1993.

Bellatin interpela las convenciones literarias, explora las posibilidades de un narrador que sabe que su relato es un edificio construido con palabras, que mienten todo lo que dicen. El lenguaje estricto de Canon Perpetuo es hijo de la desilusión que produce saber lo absurdo que es pretender escribir lindas e ingeniosas historias con bellas y 'literarias' palabras; y de una pasión irónica, la de no renunciar a inventar historias⁹².

(...) existen conjuntamente, como en todo relato tradicional, diversos elementos convencionales tales como el trabajo de una línea argumental, de un principio, un desarrollo y un final. Forman parte del esquema clásico también la construcción de personajes y de una historia que se desarrolla en un tiempo muy preciso, y por esto es fundamental la coherencia de cada mínimo detalle⁹³.

Ahora bien, aunque se pueda considerar esta tercera novela el inicio de la implantación de una sistematización, en su grado cero, es decir: en aquel que todavía no cuenta con más que unos pocos y voluntarios elementos narrativos, hay que darse cuenta de que Mario Bellatin todavía no era capaz de argumentar, en 1993, la abstracción a la que refería esta sistematización. En la época de la publicación de *Canon perpetuo*, Mario Bellatin no había encontrado —y aparentemente, tampoco lo buscaba todavía— un substrato extratextual que sostuviera ese espacio de reflexión que mencionaría en una entrevista en 1995⁹⁴. La intención metódica del escritor todavía estaba encaminada, únicamente, a la

104

⁹² J. Arévalo: "Entre la realidad y el sueño".

El Comercio. Lima (Perú), diciembre de 1993.

⁹³ MINI MARKET. Lima (Perú), 21 de noviembre de 1993.

SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

⁹⁴ - *¿Cuál es el espacio del arte?*

- *Crear el espacio de la reflexión. Y cada vez más. Frente al atropello de la realidad, a la inmediatez de la realidad, de los medios de comunicación, creo que el arte es el espacio de la reflexión.*

Marcela Robles: "Mario Bellatin: 'Mis personajes usan el sexo como un elemento de poder frente a la muerte'". Expreso. Lima (Perú), 19 de octubre de 1995.



concreción de la obra de arte. La sistematización le servía para escribir un libro específico, no para sustentar una propuesta estética⁹⁵.

ER- ¿Qué persigues como escritor?

MB- Consolidar un estilo y lenguaje propios.

ER- ¿Y en qué parte del camino te encuentras?

MB- Empezando a divertirme.

ER- Pero, ¿adónde quieres llegar?

MB- A la transparencia⁹⁶.

No obstante, si bien es cierto que se emplea por primera vez esa sistematización de la escritura en la que el escritor no ha dejado de trabajar desde 1993, hay que tener en cuenta diversos aspectos. En primer lugar, insisto, éste era el grado cero del método empleado, es por esto que hay ciertos recursos que todavía no aparecen: la primera persona de *Salón de belleza* o de nuevo los nombres propios que, después de *Efecto invernal*, no volverán a aparecer hasta *El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*⁹⁷. De igual manera, hay que tener muy presente que en ese punto Mario Bellatin únicamente había empleado una sistematización de su método escritural que tenía que ver con la conclusión de un libro terminado, y no con un planteamiento más amplio y más ambiguo que sostuviera una propuesta literaria misma. Es decir, esa propuesta literaria todavía no aparece en *Canon perpetuo*, si bien los elementos – o no-elementos– que la generarían después, ya habían empezado a funcionar. Partiendo de algo muy elemental, Mario Bellatin pondría en funcionamiento esos elementos para que su evolución le permitiera no únicamente incorporar nuevos recursos narrativos a su obra, sino obtener a partir de sí misma, de su propia

105

⁹⁵ En esta época Mario Bellatin no hubiera respondido a la pregunta “¿Cómo escribes?” diciendo “Tumbado en la cama y mirando el techo”, como haría más adelante. (Entrevista a Mario Bellatin, por Lolita Bosch).

⁹⁶ Efraín Relles: “Bellatin y el sonido infinito”.

Expreso. Lima (Perú), diciembre de 1993.

⁹⁷ Aparecen algunos nombres en *Poeta ciego* pero son todos mote que los otros personajes eligen, y no nombres reales ‘decididos’ por el narrador.

generación y evolución, un planteamiento que le llevara a evidenciar, o a generar, esa propuesta literaria que incluso será mucho más ambiciosa que la obra en sí:

El recurso que estoy tratando de desarrollar es algo muy exagerado, tomando distancia para saltar la valla, para decir las peores cosas del mundo pero con distancia. Es quitarle totalmente el dramatismo y la carga emotiva que es un peso, una barrera para expresar la realidad²⁸.

Mario Bellatin.

¿Cuáles son, pues, esos elementos de los que parte Mario Bellatin para la escritura de *Canon perpetuo* –y, por ende, para la generación y el inicio de la evolución de su sistematización escritural, literaria²⁹? Como decía anteriormente, el escritor asegura que parte, antes que nada, de un conjunto de cuatro negaciones: no descripciones, no diálogos, no adjetivos y no nombres propios. Si bien, esto resulta necesario puntualizarlo.

Canon perpetuo empieza diciendo:

Nuestra Mujer vivía en una zona donde la corrosión producida por la sal marina era muy fuerte. El efecto aparecía en los aparatos eléctricos, en las sillas de verano puestas en los balcones y en la estructura general del edificio. La escalera de emergencia se había convertido en un montón de hierros retorcidos que los inquilinos decidieron poner frente al mar a manera de una gran escultura. (Mario Bellatin, 1999, 2, 79).

106

Son este tipo de descripciones las que se encuentran en la novela. No son descripciones detalladas, no usan muchos adjetivos, y ni siquiera permiten al lector imaginar lo que se está viendo. Pero sí permiten, y esto es importante, percibir la atmósfera en la que está sucediendo la historia.

En cuanto a los diálogos, es cierto que no encontramos en la novela marcas de introducción para la voz en estilo directo de los personajes. Eso no obstante,

²⁸ Miguel Idefonso: “Mario Bellatin o el estilo de la transparencia”

REVISTA IMAGINARIO DEL ARTE. Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

²⁹ Mario Bellatin usa indistintamente esos dos conceptos. Si bien tratarán de ser especificados más adelante, por ahora se emplean de la misma manera como lo hace el autor.

los personajes hablan entre ellos, para lo que el narrador usa entradas como "dijo que":

[Nuestra Mujer] *En su defensa dijo que nada sabía de esos tratos y que sencillamente esa mañana había recibido una llamada misteriosa donde le anunciaban la aceptación de una supuesta solicitud que no recordaba haber hecho.* (Bellatin, 1999, 2, 123).

Aunque esas entradas son muy pocas, así como también son escasas las intromisiones a la mente de los personajes; y cuando ocurren son siempre sobre hechos bastante superfluos:

Se imaginó el local por dentro (Bellatin 1999, 2, 115).

Excepto al final de la novela:

Los nervios de Nuestra Mujer se pusieron tensos al sentir de pronto los ruidos de la calle. Se trataba de unos sonidos que no había sentido antes de entrar. Empezó a caminar despacio y con rumbo fijo. Fueron quedando atrás la Casa y la pizzería en cuyo cartel se leía Vita Nuova. (Bellatin, 1999, 2, 126)

107

La ausencia masiva de adjetivos, por otra parte, no sólo influye en las escuetas descripciones de la novela, sino que varía también nuestra percepción de los personajes, a quienes conocemos más por las acciones que llevan a cabo y por el ambiente en el que se desarrollan dichas acciones. Nuestra Mujer es descrita casi al inicio de la novela por el espacio en el que habita. Los otros dos personajes principales (la presidenta y el albañil), son asimismo descritos por sus acciones:

Al escuchar a Nuestra mujer [solicitándole que conectara el motor del agua para poder ducharse], la presidenta comenzó a reír en forma desagradable. Balanceando en forma curiosa el cuerpo exigió una razón valedera para prender el motor. En cuarenta años jamás había variado el horario establecido. Ante los ruegos de Nuestra Mujer, la presidenta pareció apiadarse y entró en la portería. Al rato salió cargando un balde lleno. Se lo prestaba, aunque debía devolverlo con igual cantidad de agua. Si llegaba antes el albañil con el que se había casado, tendría que entregarlo al instante. (Bellatin, 1999, 2, 82).

Finalmente, la ausencia de nombres propios para los personajes, podría hacer pensar en la creación de estereotipos. Pero también se puede pensar que:

Cada nombre, entonces, es síntesis de espacios y mitologías globales. Como bien lo apunta Hamon, los nombres propios "permiten la economía del enunciado descriptivo, asegurando un efecto de lo real global que trasciende incluso toda la descodificación de detalle" (Hamon 1982, 137). Decir "barrio latino" es significar, en síntesis, los edificios de la Sorbona, el "Boul'Mich", los cafés al aire libre... y todos los mitos que se han erigido a su alrededor, de los cuales forma parte considerable aquella ciudad que Balzac (re)creó en sus novelas. (Pimentel 1998, 34)

Así, si bien la ausencia de nombres propios se puede deber a una estereotipación de los personajes, lo que pudiera ser que los convirtiera en seres más universales, también es posible plantearse la posibilidad de que lo que Mario Bellatin pretenda en realidad sea alejarse de la realidad extratextual. Comporta, además, cierta dosis de ironía. Especialmente, nombres como "Nuestra Mujer" que recuerdan a las malas narraciones televisivas o radiofónicas de sucesos policiales.

Una vez analizadas las negaciones generativas de las narraciones de Mario Bellatin, es necesario enfrentarse a esos conceptos abstractos que con el paso del tiempo le permitirán al escritor establecer un pensamiento abstracto en torno a su obra concreta. Todos estos elementos y reglas irán evolucionando —es decir, generando otros—, lo que permitirá que nuevos elementos nuevos sean a su vez incorporados a esta sistematización. No obstante, por ahora, tan solo forman la génesis de dicho proceso. Las reglas iniciales de las que partirá la sistematización escritural de Mario Bellatin deben ser englobadas en dos grupos: las estilísticas y las abstractas.

Las primeras, tienen que ver con la economía del lenguaje y las negaciones anteriormente mencionadas. Estas le permitieron a Mario Bellatin crearse un estilo propio, mucho más consolidado en esta tercera novela e incluso ya reconocible —cuyas transformaciones, aunque seguirán variando a medida que avance el resto de su obra, serán infinitamente más sutiles.

Las segundas, esas reglas abstractas que acabarían por delimitar, de una manera más intensa que el estilo, el universo propio de Mario Bellatin, son las que merecen más interés para el presente proyecto de investigación. Algunas tienen que ver con la literatura misma, otras se refieren a conceptos abstractos de los que no únicamente se ocupa el arte. Entre las primeras, está la atmósfera, la trama, la variedad de registros de lectura, la ausencia de espacios reales, la ambigüedad, la neutralidad, la objetividad y finalmente la transparencia. Entre las segundas, encontramos la seducción, la falsa inocencia, la ausencia de juicio y una moral propia.

La atmósfera propia de las narraciones de Mario Bellatin, a menudo ha sido catalogada de asfixiante¹⁰⁰. Si bien en esta tercera novela todavía no será tan opresora como en la que sigue, *Salón de belleza*, sí es cierto que posee ya un alto grado de hermetismo del que resulta difícil escapar –imposible para los personajes, francamente difícil para el lector– y que, evidentemente, es lo que determina el desarrollo de la historia.

Llegó al hogar de la amiga del trabajo precisamente cuando el poeta foráneo llevaba a cabo una de sus habituales tertulias, a las que había bautizado con el nombre de Paideia. El hogar era amplio y todos los miembros de la familia de la amiga del trabajo tenían el mismo derecho a ocuparlo. Para evitar problemas lo habían dividido en partes estrictamente definidas. A la amiga del trabajo le había tocado el vestíbulo con el cuarto de los paraguas, más el salón principal y parte de la cocina. Los padres contaban con los dormitorios, el pasillo de distribución y la otra mitad de la cocina. Las hermanas gemelas eran dueñas del comedor, la despensa y las terrazas. Los maridos de las hermanas, quienes se habían divorciado de ellas hacía algún tiempo, vivían con sus nuevas esposas en el jardín y en la antigua área de la servidumbre. Si bien lograron una relativa armonía en la división de los espacios, no habían llegado a un acuerdo con respecto de los sonidos. Los televisores puestos a volumen alto solían invadir con su mezcla de ruidos las Paideias que organizaba el poeta foráneo (Bellatin, 1999, 2 , 101 y 102).

Si bien se podría pensar que esta atmósfera es propia de ciertos espacios de la sociedad cubana tras la Revolución, en la escritura de Mario Bellatin tiene dos propósitos: por un lado, el evidente tono irónico que esconde la narración; por otro, más importante para la reflexión en torno a la obra, este tipo de descripciones tiene como objetivo aparentar la sociedad cubana, no plasmarla. Esto le sirve a Mario Bellatin para que el lector encuentre un referente real en su obra, que la convierta en verosímil y que, además, le haga creer que el resto de la narración también es cierta. Si el espacio descrito más arriba logra cierta vinculación con la realidad actual de La Habana, no por ello 'es' esa ciudad. Así, la sensación de agobio asfixiante —logrado no sólo por el espacio, sino también por el ruido—, es la que transmite el resto de la obra. Si bien, en esta tercera novela, insisto, todavía no será tan apremiante como en el resto de su obra posterior; pues ciertos elementos abiertos hacia el exterior —como sucedía con el espejo de *Efecto invemadero*— permiten un respiro, una sensación de huida: el mar; el riesgo de huir en una balsa, convertida en tren; la posibilidad de robar transgrediendo las leyes que forman parte de la misma asfixia transmitida; etc.

La trama, por otro lado, tiene que ver con ese mismo efecto; si bien está logrado con recursos distintos. Cabe destacar, especialmente, las estrictas y rígidas leyes que remiten a la atmósfera y viceversa. La siguiente escena, comienza cuando el albañil está aporreando la puerta de Nuestra Mujer para reclamarle el balde, y la presidenta se encuentra en la puerta de la calle mirando hacia el balcón en el que transcurren los hechos:

De pronto, Nuestra Mujer vio que doblaban la esquina dos hombres que caminaban muy juntos. Ambos lucían un sobretodo azul, tenían la misma estatura y llevaban los dos un periódico bajo el brazo. Se percató cómo al mirarlos la presidenta entraba desfavorida. Después de unos momentos, cuando los hombres ya estaban frente a las gradas externas, Nuestra Mujer escuchó que la presidenta le ordenaba al albañil que no hiciera ruido. Oyó que daba la orden de manera enérgica. Luego el silencio fue absoluto. Tanto que se pudieron oír sin dificultad los pasos de los hombres subiendo por las escaleras. (Bellatin, 1999, 2 , 93)

¹⁰⁰ José María Espinasa: "El universo asfixiante" REVISTA EQUIS. CULTURA Y SOCIEDAD. México, septiembre del 2000.

Pocas páginas más adelante, la escena termina de la siguiente manera:

Nuestra Mujer trató de apurarse en bajar, pero el albañil la alcanzó. Forcejearon en silencio. Inmediatamente después salió la presidenta, quien sin hacer ruido efectuó extrañas muecas con la boca. Lo único que se oía era el chirrido que producían los tacones de Nuestra Mujer al raspar el piso. En cierto momento la fuerza del albañil hizo que Nuestra Mujer resbalara al suelo. Cayó suavemente. Para el albañil fue fácil entonces quitarle el balde. Nuestra Mujer trató de detener al albañil por las piernas. Fue repelida con brusquedad. El albañil bajó las escaleras tratando de que sus pasos fueran lo más leves posible. Antes de descender arrojó el libro Los amores difíciles, el papel con la dirección de la Casa y el carné de identidad que Nuestra Mujer había guardado en el balde. Mientras tanto la presidenta observaba nerviosa las acciones violentas. En ningún momento dejó de hacer los gestos con la boca. Estaba parada entre el cuerpo caído y el cuarto de las escobas. Cuando el albañil bajó la presidenta quiso seguirlo. Nuestra Mujer se lo impidió. Se puso de pie con rapidez y la tomó de los brazos. Quiso encerrarla nuevamente en el cuarto de las escobas. La presidenta se resistió aferrándose a la placa recordatoria [en memoria de la madre de Nuestra Mujer]. Nuestra Mujer la empujó y la presidenta le saltó al cuello. No podía dejarla en el pasadizo ni meterla en el cuarto. Cuando pensó que el albañil estaba a punto de entrar con el balde en la portería, Nuestra Mujer decidió tomar una actitud más radical. Tomó a la presidenta por los hombros y comenzó a sacudirla dejando que la cabeza chocara libremente contra la placa recordatoria. Unos momentos después Nuestra Mujer sintió que el cuerpo de la presidenta dejaba de hacer presión. (Bellatin, 1999, 2, 96 y 97).

111

Es innegable el tono irónico de la presente narración. Pero delata, además, hasta que punto es la asfixia la que determina la trama –asfixia más evidente en la atmósfera que en la trama misma.

Con respecto a la variedad de registros de lectura, resulta oportuno citar de nuevo a Giovanna Pollarolo:

Me temo –así como a la vez me alegro– que la novela desdeña la posibilidad de una sola respuesta, o de una respuesta correcta. Hay quienes reconocerán a La Habana como la ciudad que habita “Nuestra Mujer”, y encontrarán en la novela una

crítica al castrismo desde una perspectiva original: la vida cotidiana, la falta de agua; la exacerbación de la mezquindad a partir de la lucha encamizada por un balde o la posesión de un libro; el control policíaco representado por la Presidenta (sic) del edificio que administra la luz, el agua y espía a los inquilinos; el deterioro de los servicios esenciales, la supervivencia, el contrabando de poca monta.

Otros verán todo ello como una metáfora de la soledad, o del despojo, o de la incomunicación. También es posible asignarle el registro de literatura fantástica y decidir al final si todo ello, aunque extraño, bien pudo haber sucedido tal como se cuenta. O, haciendo una lectura realista, determinar que Canon perpetuo narra la historia de un personaje con serias alteraciones mentales, y la prueba de ello sería que "la casa de las voces" no es sino la metáfora de un manicomio¹⁰¹.

En cuanto a la ausencia de espacios reales, esta sería la novela que marca la transición: si *Las mujeres de sal* y *Efecto invernadero* transcurrían en Lima, la segunda incluso en un tiempo determinado, con *Canon perpetuo* empezará la ambigüedad espacio-temporal propia de las narraciones de Mario Bellatin. Aunque todavía no será tan contundente como en *Salón de belleza*, *Damas chinas* y *El poeta ciego*; y, desde luego, todavía no establecerá el juego de *El jardín de la señora Murakami* (*Oto no-Murakami monogatari*), mediante el que el autor inventa un falso espacio existente¹⁰². *Canon perpetuo* es muy posible que se desarrolle en La Habana, o por lo menos:

Si no hubiera vivido en La Habana no hubiese escrito este libro, pero hubiese escrito otros¹⁰³.

Mario Bellatin.

Ahora bien, esta tercera novela marca una transición, porque si bien se puede pensar que, efectivamente, la novela hace una clara referencia a la sociedad cubana castrista, también es posible imaginar que se refiere a otro espacio, o que es únicamente una metáfora. No en el sentido al que se refería

¹⁰¹ Giovanna Pollarolo: "Más allá del realismo".

REVISTA DEBATE. Lima (Perú), diciembre de 1993.

¹⁰² Ver 3.1. Estudio inmanente.

¹⁰³ Jorge Coaguila: "He elegido ser escritor y soy capaz de renunciar a todo"

Giovanna Pollarolo, sino como una decisión previa a la escritura que no tiene que ver con los registros de lectura sino con la intención del autor. A partir de la siguiente novela, en lo que se refiere a esta intención, la decisión previa será mucho más contundente.

Finalmente, es preciso enfrentarse a los conceptos que más determinarán la obra de Mario Bellatin: la ambigüedad, la neutralidad, la objetividad y la transparencia. El propósito de crear una literatura con estos requisitos, es evidente a partir de esta tercera novela, en la que ya encontramos claramente diferenciados los propósitos narrativos previos a la escritura: la ambigüedad entre lo real y lo ficticio, la neutralidad y la objetividad del narrador que pretende desaparecer, y la transparencia en la lectura. Mario Bellatin dijo al respecto:

El estilo que desarrollo permite que hasta un niño pueda acceder al universo que describo. La técnica que utilizo trato de ocultarla para que el lector no se siente manipulado por artificios evidentes. Trato de facilitar, aparentemente, las cosas y, de acuerdo al tipo de lector, éste se sentirá gratificado de distintos modos¹⁰⁴.

Esto, que más adelante desembocará en lo que Mario Bellatin llama 'la lectura amable de un libro acorazado', se queda, por ahora, en una intención de no usar los recursos propios de la literatura porque "así debe de ser"¹⁰⁵. En literatura no hay nada preestablecido que tenga que cumplirse, más que el desarrollo de cierta estructura tradicional, de acuerdo con la intención de cada autor particular. Además, los recursos que se consideran propios de la literatura, no pertenecen al autor sino a la disciplina, por lo tanto eso puede significar: 1) que la obra de un autor no los requiere, y 2) que no sabrá usarlos correctamente puesto que no los ha creado, si no que simplemente los ha tomado prestados por una convicción externa a sí mismo que probablemente ni siquiera ha tenido en cuenta a la hora de escribir. Por eso, el "evitar todo lo que suene a literatura' es

113

REVISTA QUÉHACER. Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

¹⁰⁴ J. Arévalo: "'Canon perpetuo' tiene una identidad libre de denominaciones"

El Comercio. Lima (Perú), 21 de diciembre de 1993.

¹⁰⁵ Entrevista a Mario Bellatin, por Lolita Bosch.

una manera de intentar acercarse a lo que la literatura es”¹⁰⁶. Si bien, este pensamiento es el resultado del propio proceso escritural del autor, y por lo tanto no se depuraría hasta algunos años después¹⁰⁷.

Entre este segundo grupo de reglas, encontramos también, y por ahora: la seducción, la falsa inocencia, la ausencia de juicio y una moral propia –o una aparente ausencia de moral. De hecho, se podrían agrupar a su vez en dos conjuntos: el que incluye la seducción y la falsa inocencia, y el que engloba la ausencia de juicio y la moral propia. La falsa inocencia parece, en realidad, una de las armas de la seducción. En una entrevista concedida a raíz de la publicación de *Efecto invernal*, Mario Bellatin decía:

MB- *Escribir es un acto de seducción. Todo gira en torno al lector.*

PS- *¿Qué rostro tiene ese lector?*

MB- *No lo sé. Lo que quiero es seducirlo.*

PS- *¿Es una forma de que los demás te acepten?*

MB- *De alguna manera es buscar la aceptación de ellos.*

(...)

PS- *Es necesaria cierta ambigüedad para seducir.*

MB- *Los personajes tienen que poseer cierto misterio.*

PS- *¿Y algo de perverso?*

MB- *Algo como todos nosotros.*

PS- *¿No eres muy romántico?*

MB- *Soy un antiromántico. El amor es una ficción*¹⁰⁸.

Si bien este planteamiento puede resultar, en cierto modo, contestatario porque sí y que sabemos que cambiaría con el paso del tiempo, en él, Mario Bellatin afirma que algunos de los recursos empleados en su literatura tienen

¹⁰⁶ Op. Cit.

¹⁰⁷ Tal cosa se puede apreciar, no sólo en las entrevistas concedidas en aquella época, sino también en la escritura misma. Las novelas de Mario Bellatin todavía no consolidaban una propuesta estética más allá de la obra concreta, porque el escritor todavía no la tenía. Habrían de pasar algunos años y la evolución de una sistematización para que el autor se planteara de nuevo el grueso de su trabajo. Este punto tendrá su momento más álgido en *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*.

¹⁰⁸ Patricia de Souza: “Más allá de la muerte”.

como propósito final la seducción. No obstante la evolución de su sistematización escritural, sigue siendo cierto que la seducción es uno de los elementos básicos de la narrativa del autor. La finalidad de estos ensayos, sin embargo, no es la de analizar en qué momento se encuentra la sistematización de Mario Bellatin en el momento actual¹⁰⁹, sino el de determinar de qué manera esa sistematización se fue gestando.

También a raíz de *Efecto invaderado*, Mario Bellatin concedió una entrevista a la REVISTA SOMOS en la que aseguraba:

MB- Me interesa la maldad no como maldad sino como libertad artística. Detesto a los escritores morales, que siempre tienen un deber de algún tipo: denunciar algo o probar una teoría, que generalmente son cosas muy altruistas, entre comillas. Creo que en Perú los que rompen con toda esa teoría de la ética como finalidad de la literatura son los poetas: Moro, Eielson, Blanca Varela, Carmen Ollé, ellos nunca escriben para reivindicar a nadie ni a nada.

RS- ¿Por qué crees que lo hacen?

MB- Para descubrir al ser humano, de una manera abierta y franca, sin ningún tipo de carga moral¹¹⁰.

Así, tal vez esa reflexión en torno a la contradicción esencial del ser humano, que subyace a toda la narrativa de Mario Bellatin, no tenga tanto que ver con lo social, sino con lo artístico y con lo humano mismo. Detrás de todo esto, y para finalizar, subyace una premisa: no importa lo que sucede, lo que se narra es lo que menos importa. No cuentan Cuba, César Moro, la doble vida de Beatriz/Bety Salem; ni la muerte, la homosexualidad, la perversidad... sólo importa la literatura –aunque esto se tratará más adelante, cuando se aborde el método escritural de Mario Bellatin de una forma más específica.

Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

¹⁰⁹ El momento actual es el verano del año 2001, unos meses después de la publicación de *El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*.

Ver 2.3.La escritura y 3.2. Un recorrido sistemático por *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*.

¹¹⁰ Rocío Silva Santisteban: “Mario Bellatin: ‘Detesto a los escritores morales’”

REVISTA SOMOS. Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

Antes de terminar con este ensayo, quiero mencionar dos cosas más. En primer lugar del título de la obra: *Canon perpetuo*. En palabras del propio autor:

*Es un término musical: hay una fuerte presencia auditiva en el libro y, por otro lado, pienso en la infinita repetición de los sistemas totalitarios del mundo*¹¹¹.

Iván Thays, escritor peruano, asegura:

*A eso alude su título Canon perpetuo, a esa repetición constante de un mismo patrón comparado ahora (sin la pomposidad de la alegoría) con un hecho tan humano como la crisis de las ideologías que antes sustentaban sistemas de gobierno. Bellatin parece entender que esta modernísima crisis a las ideologías no es sino una manifestación de la falta de fe, de una ausencia de subjetividad y de compromiso. Ahí podemos encontrar el origen de su discurso*¹¹².

Desde mi punto de vista, en ninguno de estos dos textos se está diciendo rigurosamente la verdad. Es probable que esa repetición de la que habla de Mario Bellatin sea cierta, excepto en lo que se refiere a "la infinita repetición de los sistemas totalitarios del mundo", y creo que de lo mismo peca la crítica de Iván Thays. Y es que considero que la narrativa de Mario Bellatin no parte de una preocupación social, sino siempre, y únicamente, de una inquietud literaria.

116

Por último, resulta curioso destacar la crítica del libro que hace Christian Vallejo. En ella asegura que:

*Bellatin es antidogmático, no puede someterse a reglas, y encuentra tan ridículo simbolizar el capitalismo como el comunismo. De ahí una técnica que toma la opacidad para los significados: la de El extranjero de Camus*¹¹³.

¹¹¹ Efraín Relles: "Mario Bellatin y el sonido infinito"

Expreso. Lima (Perú), diciembre de 1993.

¹¹² Iván Thays: "Canon perpetuo, de Mario Bellatin"

REVISTA DE ESTUDIOS ANDINOS. Lima (Perú), noviembre de 1994.

¹¹³ Christian Vallejo: "El azar subjetivo"

La República. Lima (Perú), 19 de diciembre de 1993.

Primera edición: *Canon perpetuo*
Jaime Campodónico Editor.
Lima (Perú), 1993

Ediciones posteriores: - *Canon Perpetuo*
Plaza y Janés.
México. (1999)
- *Efecto invernadero / Canon Perpetuo*
Editorial Peisa.
Lima, Perú. (1999)
- *Canon perpetuo / Salón de belleza*
Adobe Editores.
Lima, Perú. (2000)

Reediciones: /

Traducciones: /

Edición con la que se ha trabajado para este proyecto:

Canon perpetuo

Plaza y Janés (3ª edición). México DF, 1999.

(71 páginas)

2.2.4. SALÓN DE BELLEZA

NO HAY MAYOR BENDICIÓN QUE LA AGONÍA RÁPIDA

Tan bello como una composición de Arvo Pärt, tan obsesivo como los peces que dan vueltas sin sentido al igual que el mal, tan crudo como la castración de los hombres que recrea Almodóvar en sus filmes, Salón de belleza, reivindica la evocación del poeta, pero, a diferencia de Hölderlin, en Bellatín la esperanza no existe¹¹⁴.

Sin lugar a dudas, *Salón de belleza* es la obra más famosa de Mario Bellatín. Dos veces llevada al teatro¹¹⁵; de nuevo considerada entre las mejores obras del año poco tiempo después de su publicación¹¹⁶; presentada, en la edición de Tusquets Editores México, en el Palacio de Bellas Artes de la capital mexicana; publicada en España, en el año 2000, tras una presentación en la Casa del Libro del Paseo de Gracia de Barcelona; y finalista del Premio Médicis a la mejor novela traducida al francés en el año 2000, después de haber superado dos de las tres rondas, tras las que quedaron únicamente cuatro candidatos: Mario Bellatín, Michael Ondaatje, Vincenzo Consolo y M. Van den Brink. Para ese entonces, en el Premio Médicis 2001 ya se habían descartado nombres como: Gianni Riotta, Winfried Georg Sebald, o Timothy Findley.

En Perú habían dicho, ya en 1995:

¹¹⁴ Éric Loret: "Comme un poison dans l'eau"

Libération. París (Francia), 31 de agosto del 2000.

¹¹⁵ Lima, 1996. Centro de Experimentación Estética de Yuyachkani. Dirección: Miguel Rubio.

Ciudad de México, 2001. Foro Sor Juana Inés de la Cruz. CCU. México DF. Dirección: Israel Cortés.

¹¹⁶ Ricardo González Vigil: "1994. Las mejores publicaciones"

El Comercio. Lima (Perú), 1 de enero de 1995.

Mario Bellatin es, sin ninguna duda, uno de los más interesantes y sólidos escritores contemporáneos del Perú. Su universo literario es el más estructurado, personal e inimitable de nuestra narrativa actual¹¹⁷.

Así, con gran éxito tras su publicación en Lima, y posteriormente, con la edición mexicana, la cuarta novela de Mario Bellatin recibió halagos también en España y Francia; con titulares como: "Mario Bellatin publica un sobrecogedor relato sobre el sida"¹¹⁸, "La beauté travestie"¹¹⁹, o "Les vrais grands livres existent"¹²⁰. Sirvan de ejemplo dos de las críticas aparecidas en estos países:

Salón de belleza es un relato barroco: nos invita a contemplar nuestra anatomía, como solía hacerse en el siglo XVI. (...) en esta obra se refleja nuestro rostro moribundo con el maquillaje deritiéndose, transformando así el salón de belleza en un moridero, sin esperanza, sin promesas¹²¹.

El título de esta novela corta de Mario Bellatin encierra múltiples significados, siempre en torno a esta palabra misteriosa [belleza]. El mismo libro es un "Salón de belleza" y en él nos abandonamos a la morosidad de su lectura, al encanto de una prosa de una delicadeza dolorosa, porque doloroso es el mensaje que va brotando de una enfermiza y nostálgica necesidad de armonía. Puesto que aquí no hay tanto belleza como evocación de la belleza¹²².

De todo esto, el autor diría:

(...) si el lector quiere, puede leerlo como una crítica a la realidad, por ejemplo al sistema sanitario de mi país, pero a mí lo que me interesa es jugar con la posible existencia de una realidad inventada, porque cuando escribo creo mundos

¹¹⁷ "En la narrativa más que promesas".

REVISTA OIGA. Lima (Perú), 2 de enero de 1995.

¹¹⁸ Mercè Beltran: "La muerte va al salón de belleza".

La Vanguardia. Barcelona (España), 12 de octubre del 2000.

¹¹⁹ Le coup de coeur de Frederic Vitoux.

Le Nouvel Observateur. París (Francia), 2 de noviembre del 2000.

¹²⁰ LE LIBRE ESSENTIELLE. París (Francia), enero del 2001.

¹²¹ Éric Loret: "Comme un poison dans l'eau"

Libération. París (Francia), 31 de agosto del 2000.

¹²² Juan A. Masoliver Ródenas: "Memorias de un apestado"

*cerrados como el de este salón de belleza. La ocultación, la contraposición entre verdad y mentira es lo que tiene que llevar al lector a reconstruir los hechos, a ser tan narrador como yo mismo*¹²³.

No hay duda de que en 1995 Mario Bellatin estaba comenzando a perfeccionar no únicamente sus sistematización escritural, sino también la propia apreciación abstracta de dicho método, y por ende su alcance. Sus obsesiones literarias y conceptuales comenzaban a formalizarse.

Salón de belleza está precedida por un epígrafe del escritor japonés Yasunari Kawabata:

Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana.

Y esta es la historia que narra la novela. De qué modo un espacio destinado a la belleza se acaba transformando en un moridero para apestados de una extraña enfermedad que nunca se nombra –pero que el lector sospecha; irremediabilmente, que es el sida. La novela comienza diciendo:

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 dónde hacerlo, me deprime ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo. (Bellatin, 1999, 3, 11).

Y ahí están ya, claramente, los tres ejes que le permiten al autor contar la historia: los peces, las mujeres que acudían al salón de belleza y los enfermos. Estos ejes, a su vez, parten de cuatro elementos visuales muy concretos:

*Sólo hay cuatro elementos: camas, un personaje central, los enfermos y unos cuantos peces, y a partir de esto se construye toda una alegoría*¹²⁴.

La Vanguardia. Barcelona (España), 10 de noviembre del 2000.

¹²³ P.V.: “El mexicano Mario Bellatin narra en ‘Salón de belleza’ la macabra santidad de un héroe desahuciado”.

El País. Madrid (España), 11 de diciembre del 2000

Estos elementos, además, formarán también parte de la ambigüedad que rige la literatura de Mario Bellatin:

Unas peceras y una sauna, un Salón de Belleza que se convierte en un Moridero para enfermos terminales (símbolo de uno de los temas recurrentes en el autor: la belleza y la muerte), un hombre que en cierto modo también es una mujer. Esta nouvelle parecería estar dominada por las dualidades¹²⁵.

Con estos pocos elementos Mario Bellatin logra narrar una historia embaucadora, perturbadora, extremadamente triste y tierna; y, a la vez, con una insondable distancia y frialdad narrativas. La narración logra captar el interés del lector, manteniéndolo en vilo, debido a razones, que en ocasiones, todavía pueden ser consideradas extratextuales:

[Mario Bellatin] *considera que el interés que ha representado Salón de belleza, se debe al juego con la forma, el lenguaje y la estructura, pero al mismo tiempo porque abordó un tema que está flotando en el inconsciente colectivo: la enfermedad, la desaparición, la falta de esperanza, la muerte que está en todas partes, y de alguna manera este libro se puede tomar como un ordenamiento a todo esto que nos recorre*".

Calificó a Salón de belleza como un libro muy abierto a la discusión, "porque en él no hay verdades establecidas, cada lector con su propio equipaje cultural, moral e intelectual aportará lo que deba a la obra"¹²⁶.

Así, y a pesar del poco interés que por lo social, por la realidad externa a la obra, asegura tener el escritor, lo cierto es que *Salón de belleza* debe parte de su éxito a esa realidad extratextual:

¹²⁴ Cynthia Palacios Goya: "Vida y muerte en un 'Salón de belleza'".

El Universal. México, 23 de marzo de 1999

¹²⁵ Carlos Torres: "Salón de belleza".

REVISTA CARETAS. Lima (Perú), enero de 1995.

¹²⁶ Patricia Rosales y Zamora: "El escritor debe dedicarse de tiempo completo a su vocación".

Excélsior. México, 24 de marzo de 1999.

En síntesis, la más reciente obra de Bellatin es un interesante aporte a la literatura peruana, que todo buen amante de la belleza de las palabras no debe dejar de leer. Y más allá de las reticencias del autor a los asuntos sociales —él lo ha manifestado en sus declaraciones—, aquí aparentemente se presenta una paradoja entre el autor y su obra: la novela parece haberse alejado de las intenciones del escritor y haber adquirido un explosivo contenido social¹²⁷.

Ahora bien, el autor asegura que "Simplemente trata de no saber nada en concreto acerca del tema¹²⁸", y que en realidad:

(...) le interesa también jugar con el inconsciente colectivo y con las formas con las que la gente lee tradicionalmente, "también hay esos elementos, por ejemplo, en ningún momento hay un sacrificio del mensaje, cualquiera puede leer este libro, divertirse, y según quién sea el lector le dará la lectura que quiera darle, no creo que haya la mayor dificultad para leer, al contrario, es simple"¹²⁹.

Incluso asegura Mario Bellatin, que:

Es muy peligroso —completó a la observación de que su novela puede ser una amorosa tentativa de libertad— llegar a conclusiones de cualquier matiz, porque este es un texto muy ambiguo en el cual no sabemos si el personaje es bueno, malo, frustrado; esa ambigüedad en la definición del protagonista surge de la necesidad por ser un texto literario¹³⁰.

Tal vez lo que ocurra efectivamente sea lo que el propio autor dice:

Y es que en su opinión [la de Mario Bellatin] lo que él como escritor proponga no importa, y ahí radica también un poco el juego, "que el lector nunca sepa lo que él propone, obviamente yo estoy manipulando con una especie de faz de inocencia,

¹²⁷ Víctor Andrés Ponce: "Salón de belleza".
Expreso. Lima (Perú), 18 de marzo de 1995.

¹²⁸ "En la narrativa más que promesas".

REVISTA OIGA. Lima (Perú), 2 de enero de 1995.

¹²⁹ Cynthia Palacios Goya: "Vida y muerte en un 'Salón de belleza'".

El Universal. México, 23 de marzo de 1999

¹³⁰ Patricia Rosales y Zamora: "El escritor debe dedicarse de tiempo completo a su vocación".

Excélsior. México, 24 de marzo de 1999.

porque aparentemente estoy fuera de este juego y sólo nombre cosas sin involucrarme realmente, pero lo importante es que funcione el libro¹³¹.

En definitiva, y en palabras del propio autor:

JA- ¿Cómo es tu proceso de trabajo?

MB- Trato de no saber nada sobre el tema, más que unas ciertas premisas muy débiles, de allí me planteo reglas muy rígidas: no diálogo, no color, no adjetivo. Varias reglas que va a tener ese libro, para lograr un texto que sea fiel a ese libro. Entonces, me salen una especie de libros blindados, fieles al libro mismo: no a la realidad, no a lo social, no a lo psicológico, sino fiel a la propuesta en sí. Y me doy cuenta, después, que hacer una cosa así es mucho más efectivo, tanto como crítica social, como retrato psicológico, porque no te chocas con la realidad. Porque la realidad es un freno¹³².

Esta es una de las reglas de su sistematización que se mantendrá desde *Canon perpetuo* y que el autor ya no abandonará en su literatura posterior: la falsa inocencia.

123

Aparentemente hay bondad, pero en el fondo, éste [el protagonista] crea una serie de reglas muy rígidas en su entorno¹³³.

Esta inocencia aparente, como ya ocurría en *Canon perpetuo*, tiene que ver con un propósito previo a la escritura: que el lector acabe el libro. Para eso el autor recurre a aquél y a otros recursos de la seducción:

MG- ¿Cree que va a poder seducir al lector con esta novela?

MB- He echado mano a todos mis recursos para lograrlo. En realidad lo que verdaderamente me interesa es que el lector logre acabar el libro¹³⁴.

¹³¹ Cynthia Palacios Goya: "Vida y muerte en un 'Salón de belleza'".
El Universal. México, 23 de marzo de 1999

¹³² Javier Arévalo: "Dos escritores de este tiempo".
El Comercio. Lima (Perú), 19 de febrero de 1995.

¹³³ Melanie Gallagher: "El salón de la muerte".

Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

¹³⁴ Op. Cit.



En cuanto a la historia narrada y la elección del tema, dice el escritor:

MN- Y, ¿la elección de la historia?

MB- *El proceso es de escritor a lector. Si hiciera un esquema previo, si estudiara el tema, se acabaría la magia, magia que yo mismo necesito para ir viendo qué va a pasar hasta en la última línea. La historia se va armando y después hay todo un trabajo de estructuración*¹³⁵.

Mario Bellatin asegura:

*El tema de la novela parte de un hecho real. Leí un titular por ahí en el que se hacía referencia a un peluquero que había transformado su salón en un refugio para enfermos de sida. No leí la información, no he realizado ningún tipo de investigación ni cosas por el estilo*¹³⁶.

Y, como también sucedía en *Efecto invernadero*, el escritor dice que no se informó excesivamente sobre el suceso, puesto que:

*El libro surge a partir de ciertas ideas, imágenes sobre todo, que el propio texto va generando, (...) no me concentro en ninguna especie de lector, quiero saber lo que va a suceder y después ya viene el verdadero trabajo cuando ya tengo el material que se va a narrar que consiste en sistematizarlo, trabajar el lenguaje, hacer que tenga una lógica no sólo interna sino como conjunto y que además obedezca a esta forma de sistematizar la literatura*¹³⁷.

Mario Bellatin.

Así, como en aquella segunda novela, Mario Bellatin se quedó con una sola frase de la noticia del periódico, la única que necesitaba para el espacio literario que quería crear:

¹³⁵ Michell Nicholson: "En el 'Salón de belleza' con Mario Bellatin". VIDA. Arequipa (Perú), 21 de enero de 1995.

¹³⁶ "En la narrativa más que promesas".

REVISTA OIGA. Lima (Perú), 2 de enero de 1995.

¹³⁷ Cynthia Palacios Goya: "Vida y muerte en un 'Salón de belleza'". El Universal. México, 23 de marzo de 1999

Quería un espacio cerrado donde funcionara una realidad paralela. Entonces leí la nota en el periódico de un peluquero que recoge gente con sida y que transformó su salón de belleza en un hospital. Yo no quería eso precisamente, pero me encanto la frase: un salón de belleza convertido en un sitio para morir¹³⁸.

Mario Bellatin.

Y es que en las novelas de Mario Bellatin, ciertamente, lo literario genera más que lo real:

Parto de ideas sueltas. En el caso de Salón de belleza, hacía mucho tiempo que quería desarrollar una historia en un espacio físico cerrado. Por ello hago la analogía con una pecera y con una realidad. Un microcosmos donde ocurriera todo metafóricamente, una realidad paralela, en donde lo externo no interviene. Al final este espacio cerrado se convierte en algo simbólico¹³⁹.

Mario Bellatin.

A veces, sin lugar a dudas, esa realidad extratextual le puede servir de pretexto, como la propia historia. Pero únicamente con ese fin le conviene al autor recurrir a ella –en una suerte de combinación con un doble propósito: pretexto de una historia y alusión al inconsciente colectivo de los lectores.

Definitivamente la literatura es forma. El contenido es un pretexto para crear otra realidad. Intento crear una estética del distanciamiento, el hecho narrado se convierte en algo relatado periodísticamente. La idea es crear un espacio de reflexión entre la belleza y la muerte. A partir del relato aparentemente inocente del peluquero sobre sus peces, se va tejiendo la realidad que yo quiero contar, la de los enfermos en el moridero¹⁴⁰.

Mario Bellatin.

Eso no obstante, esa imagen estática de la que el escritor hace nuevamente partir una novela, no es definitoria de su desarrollo:

¹³⁸ Michell Nicholson: “En el ‘Salón de belleza’ con Mario Bellatin”.

VIDA. Arequipa (Perú), 21 de enero de 1995.

¹³⁹ Melanie Gallagher: “El salón de la muerte”.

Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

¹⁴⁰ Op. Cit.

Empecé a escribir Salón de belleza sin saber a dónde iba, dejando que la historia me domine. El libro es rígido: no usa imágenes, no usa adjetivos, busca una voz, una marca única, irrepetible. Sé que, como la belleza misma, es una búsqueda inalcanzable. Pero yo busco escribir un libro que nadie pueda hacer¹⁴¹.

Mario Bellatin.

Ya que, y también aquí como recurso de la seducción que tiene que ver con la falsa inocencia:

Mario Bellatin consideró que el escritor siempre debe desaparecer de la escena, "estamos demasiado cansados de los escritores que hablan más de la cuenta, al contrario, desaparecer como persona y hacer ver como que sólo estás nombrando y darle un espacio al lector. Esto un reto para quien lee, sobre todo porque no cuenta con una tradición previa, entonces no sólo tienes que contar historias, como mucha gente cree que es de lo que se trata la literatura, sino que eso pasa a un tercer plano y de lo que se trata es de recrear un universo¹⁴².

Y a menudo tiene como finalidad última plantear, únicamente, un espacio para la reflexión:

"Sí, el lenguaje es muy directo, tal vez demasiado. Eso sirvió para poder ficcionar, inventar todo. Si bien la novela trata el tema del sida, en ningún momento se hace mención al nombre de la enfermedad, sólo se habla de los síntomas y algunos hasta han sido inventados. No se mencionan nombres ni tiempo ni lugar. He querido universalizar el texto para que tenga más fuerza" (...) La novela ha sido apartada por completo de la realidad, creándose una nueva en la que se establece una reflexión entre las relaciones existentes entre la muerte y la belleza¹⁴³.

Es en ese espacio de la reflexión donde radica la literatura, ya que únicamente ahí es posible el hecho literario:

¹⁴¹ César Gutiérrez: "Vida, pasión y obra de cuatro escritores". SOMOS. Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

¹⁴² Cynthia Palacios Goya: "Vida y muerte en un 'Salón de belleza'". El Universal. México, 21 de junio de 1997.

¹⁴³ "En la narrativa más que promesas". REVISTA OIGA. Lima (Perú), 2 de enero de 1995.

En el choque de los opuestos se establece el hecho literario. La belleza y la muerte pelean en un mismo espacio, en una búsqueda que no se sabe por qué se hace ni adónde va. Sin adjetivos que califiquen, la lucha va. No es una anécdota, es una historia que se desarrolla sólo a partir de opuestos en un espacio cerrado¹⁴⁴.

Mario Bellatin.

La trama, aseguró un crítico peruano, logra efectivamente presentar ese choque de opuestos en el que según Mario Bellatin radica el hecho literario:

La trama de Salón de belleza llega a proporciones trágicas desde el principio, provocando que la obra se lea de un tirón. Al final, queda la sensación de haber asistido a un espectáculo tanático terrible, pero no por ello menos hermoso¹⁴⁵.

La historia que narra *Salón de belleza* es la siguiente: Un joven homosexual decide huir de su casa a los 16 años para hacer fortuna como amante de hombres mayores en un hotel del norte del país. A los 22 años ha logrado reunir suficiente dinero como para regresar a la capital y montar un salón de belleza. Va decorándolo lentamente, hasta lograr alcanzar una apariencia propia y característica. Él y sus compañeros de trabajo terminan vistiéndose de mujeres para atender a las clientas. También salen de noche, travestidos, a buscar hombres en el centro de la ciudad. Finalmente, el protagonista decide decorar el salón de belleza con peceras de peces de colores. Ahí, sin aparente relación entre los dos hechos, comienza la desgracia. Al poco tiempo, uno de sus compañeros de trabajo le pide asilo para un amigo suyo, infectado de una enfermedad terminal y sin un lugar donde morir. Si no lo ayudan, acabará sus días bajo un puente acompañado tan solo por vagabundos. Tras este episodio, el salón de belleza comienza a convertirse en un moridero que cada vez se regirá por reglas más estrictas: no se admiten mujeres, no se admiten hombres con la enfermedad en estado poco avanzado, no se acepta la presencia de médicos, medicinas,

127

¹⁴⁴ Arturo Mendoza Mociño: "No hay mayor bendición que la agonía rápida". Reforma. México, 21 de junio de 1997.

¹⁴⁵ Carlos Torres: "Salón de belleza".

oraciones, ni crucifijos. Es un lugar destinado a la muerte, y el protagonista insiste: "no hay mayor bendición que la agonía rápida". Los compañeros del dueño del local mueren. Él decide entonces hacerse cargo solo del lugar. Finalmente también se infecta y termina el relato hablando de su propia muerte, que es inminente. Su último deseo es que mueran todos los enfermos que quedan para poder volver a montar el salón de belleza y morir en él sin compañía, con su antiguo esplendor. En medio de la historia, se van hilando las narraciones de la vida y muerte de los peces. Además, aparecen también, aunque fugazmente, la ira de los vecinos del salón de belleza y la insistente compasión de las Hermanas de la Caridad, a quien el personaje principal detesta.

Un salón de belleza de medio pelo, un estilista homosexual también de medio pelo, un universo de acuarios y peceras es todo lo que necesita el talentoso Mario Bellatín para construir una de las novelas más apasionantes de los últimos tiempos¹⁴⁶.

Este es el primer libro de Mario Bellatín narrado en primera persona.

128

Es el mismo distanciamiento [que la tercera persona] pero aplicado a la primera persona¹⁴⁷.

El narrador, que es el dueño del salón de belleza, cuenta la totalidad de la historia. No hay intromisiones ni diálogos con otros personajes –ni siquiera, en esta ocasión, de forma indirecta. Sí hay ciertas reflexiones del narrador sobre sí mismo, que si bien no traslucen su personalidad de manera que se pueda imaginar como un personaje 'real', sí hablan del por qué de ciertas acciones que realiza:

Todavía no sé qué es lo que va a suceder con todo esto una vez que esté muerto. Algunos podrán decir que no debería importarme, pero es algo que me preocupa

REVISTA CARETAS. Lima (Perú), enero de 1995.

¹⁴⁶ Antonio Cisneros: "A caballo regalado".

El Comercio. Lima (Perú), 8 de enero de 1995.

¹⁴⁷ Melanie Gallagher: "El salón de la muerte".

Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

bastante. Incluso más de lo que ahora me interesa la regencia del local. Tal vez porque sé que todos los huéspedes morirán inmediatamente después de mí. Y no es que este suceso me alarme demasiado. Lo triste será el modo. Cómo caerán moribundos en medio del mayor desconcierto. (Bellatin, 1999, 3, 67).

A menudo, estas acciones no son comprendidas por el lector. Como otros personajes de Mario Bellatin, también el protagonista de *Salón de belleza*, es un ser extraño, en cierta medida incomprensible y con ciertas actitudes curiosas.

Lo que antes fue un lugar destinado para la belleza, se convertirá solamente en un espacio que alguna vez estuvo destinado a la belleza y ahora lo está para la muerte. No advertirán nada de mi trabajo, del tiempo desperdiciado. Nadie conocerá de la preocupación que sentía por que todas mis clientas salieran satisfechas del salón. Ninguno conocerá el grado de temura que me inspiró el muchacho que se dedicó al tráfico de drogas. Nadie de la angustia cuando escuchaba la llegada de los amantes ajenos. Al caer enfermo todos mis esfuerzos se han vuelto inútiles. Cuando me pongo a pensar con mayor serenidad, siento que tal vez en algún momento me sentí inmortal y no supe preparar el terreno para el futuro. Este sentimiento tal vez me impidió concederme tiempo para mí. De otra manera no me explico por qué estoy tan solo en esta etapa de mi vida. Estoy convencido de que esta manera de ser es la causa de que no cuente con nadie que me lllore en las noches. Sólo recientemente he llegado a estas conclusiones. Siento que es extraño en mí cómo cada día mis pensamientos van más deprisa. Creo que antes nunca me detenía tanto a pensar. Más bien actuaba. (Bellatin, 1999, 3, 72 y 73).

129

El protagonista es, en definitiva, un ser obsesivo, que sigue reglas estrictas en la regencia y el funcionamiento del moridero que antaño fue un salón de belleza.

Querían vivir [los enfermos] a pesar de que no existía modo de atemperar sus males, a pesar de que el frío del invierno se colaba por las rendijas de las ventanas. A pesar de que era cada vez menor la ración de sopa que les servía. Como creo haber dicho en algún momento, los médicos y las medicinas están prohibidos en el salón de belleza. También las yerbas medicinales, los curanderos y el apoyo moral

de los amigos o familiares. En ese aspecto, las reglas del Moridero son inflexibles. La ayuda sólo se acepta con dinero en efectivo, golosinas y ropa de cama. No sé de dónde me viene la terquedad de llevar yo solo la conducción del establecimiento. (Bellatin, 1999, 3, 30 y 31).

Es interesante destacar que, en ese espacio y con esas reglas, los valores se trastocan:

Una pecera vale lo mismo que la vida de una persona. La muerte de un pez es peor que la muerte de un enfermo. Hay un inverso cerrado que no tiene que rendirle cuentas a ninguna realidad concreta¹⁴⁸.

Así, la moral no tiene un espacio evidente en la novela. Y este es uno de los recursos que emplea Mario Bellatin, y que le permiten al lector recrear su propia historia:

Bellatin, con mano firme, ha eludido la conmiseración, los recursos fáciles, las apelaciones inútiles al realismo, las moralejas, la apreciación moral sobre el asunto, y ha hecho de su libro un puro ejercicio narrativo, por donde se cuele un temperamento desgarrado que observa el mundo y se observa a sí mismo en su ineludible ruta hacia el final¹⁴⁹.

130

Y es que el principal objetivo literario de Mario Bellatin es constante: conseguir que el lector termine su novela.

El manejo de la intriga, que no flaquea en ninguna línea, es de una perfección admirable. A esto contribuye un lenguaje casi lírico, preciso, sin adjetivos demás (sic) o descripciones inútiles que alejen al lector de su objetivo: el final de la novela. (...) Sería útil para Bellatin (y grato para sus lectores), que ensaye este mismo trato a la historia y los personajes. Con una novela de gran aliento, ha

¹⁴⁸ Arturo Mendoza Mociño: "No hay mayor bendición que la agonía rápida". Reforma. México, 21 de junio de 1997.

¹⁴⁹ "Mario Bellatin en su Salón de belleza". Gestión. Lima (Perú), 15 de enero de 1995.

*probado que tiene oficio, y quizá sólo le falte la oportunidad de redondear el tema, si es que no está ya empezando un trabajo así*¹⁵⁰.

La nota anterior remite, inevitablemente, al proceso del que Mario Bellatin partió con *Las mujeres de sal* y más específicamente con *Canon perpetuo*. El autor, en este momento de su carrera, ya aplicaba la sistematización escritural intuida en 1986. ¿En qué momento de la misma se encontraba en 1995, con la publicación de *Salón de belleza*?

Bellatin reafirma un estilo usado en una de sus últimas narraciones, Canon perpetuo. En ella, los personajes, las ciudades y calles no tienen nombre propio. En Salón de belleza abunda la identificación de las especies y descripción de los peces guppys reales, carpas doradas, goldfisch, peces lápiz y peces amazónicas, entre otros.

*Esta forma de narrar deja una sensación inodora e incolora de los personajes y el ambiente, no obstante la intensidad y colorido en la descripción de las peceras. El ruido, el humo y el trajín de la ciudad parecen ausentes. La historia parece no tener espacio, aunque la presencia de una enfermedad incurable alude a tiempos actuales. La narración adquiere universalidad, pues cualquier lector puede ser conmovido frente a la tragedia de estos enfermos y lo terrible de su agonía*¹⁵¹.

131

A este resumen de ciertos elementos usados por Mario Bellatin en su sistematización, es conveniente añadir los citados por Carlos Garayar:

Las novelas de Mario Bellatin se inscriben en una línea de experimentación que trata de someter a ciertos elementos supuestamente permanentes de la narración a cambios radicales que permitan desembocar no sólo en una nueva forma de escribir sino, aun más, en una manera distinta de leer.

Para la narrativa realista –y en general para todo tipo de narración, excepto tal vez la fábula y el cuento infantil– las coordenadas de tiempo y espacio han sido fundamentales, pues ellas son el soporte de la verosimilitud que el lector, al menos desde fines del medioevo, exige a los relatos. Aun el género fantástico se preocupa por presentar, de manera más o menos visible, estas dos dimensiones, e

¹⁵⁰ Op. Cit.

¹⁵¹ Víctor Andrés Ponce: “Salón de belleza”.

incluso en los casos en que no se hace referencia a una realidad indentificable, lugar y tiempo suelen ser trabajados como una amazona coherente sobre la que se proyecta la accion.

Algo parecido sucede con los personajes. Una de las caracteristicas de la narrativa moderna, que se inicia con la picaresca, es que emplea personajes individuales y ya no abstractos o genericos. El grado de individualidad que se otorga a estos seres puede variar —e incluso no estar demasiado lejano del tipo—, pero la tendencia ha sido indudablemente esa. Ni los experimentos de vanguardia de principios de siglo pudieron alterar la situacion, y la narrativa siguió trabajando, en lo que respecta a este punto, con los mismos patrones.

Mario Bellatin ha decidido crear prescindiendo de ellos y actuar directamente sobre los mecanismos que regulan la distancia entre el lector y la ficcion que el texto convoca. Establece, así, sus propias reglas y, obligando al lector a observar la realidad ficticia con una atencion a la que no está acostumbrado, lo fuerza a reconocer la naturaleza fundamentalmente verbal de la literatura¹⁵².

Tiempo y espacio, personajes, verosimilitud y mecanismos narrativos. Esos son los cuatro puntos que Carlos Garayar destaca en su nota del mes de enero de 1996. Ya Víctor Andrés Ponce, en su nota del 18 de marzo de 1995, había contado el estilo, los nombres propios y la universalidad entre los rasgos distintivos y definitorios de la narrativa de Mario Bellatin.

A todo esto, se deberían sumar otras características que hacen ya reconocible las novelas del escritor: el lenguaje, la atmósfera, la simbología y la intención de crear libros blindados.

Así, en 1995, el autor había logrado ya uno de sus principales objetivos:

Lo universal son las constantes matematicas, las que se van repitiendo. Yo trabajo así, mi matematica es inventada, por supuesto, pero busco las repeticiones, ciertas reglas que se van aplicando, y entonces sólo hay que contextualizar distintos ambientes. Al final te crea un efecto, eso es lo que quiero, crear efectos. Muchas partes del libro son, a veces, incompatibles con las reglas que me impongo,

Expreso. Lima (Perú), 18 de marzo de 1995.

¹⁵² Carlos Garayar: "De una salón de belleza como parábola de la existencia"

REVISTA ARTES & LETRAS. Lima (Perú), enero de 1996.

entonces me veo obligado a forzar esas partes, Y al forzarlas, curiosamente, me sale una manera particular de escribir. Y eso es lo que también quiero, llegar a un punto en que abres una página y dices ¡ah, esto es de Bellatin! Sólo quiero ser único, así como todos son únicos¹⁵³.

Mario Bellatin.

Es conveniente, en este punto, detenerse en cada uno de estos hechos definitorios, a los que Mario Bellatin llamaría 'reglas del método'.

El tiempo y el espacio, si bien ya habían sido parcialmente reelaborados en sus novelas anteriores, alcanzan con *Salón de belleza* una particularidad que será constante en la obra del autor a partir de este momento:

Es importante señalar la función del espacio porque Salón de belleza es, fundamentalmente, una novela de espacio. Es un rincón del mundo para el personaje. Desde el interior del establecimiento, asistimos sus lectores a un tiempo de imágenes dispersas que va integrando despaciosamente (sic) sus valores particulares¹⁵⁴.

Efectivamente, la cuarta novela del autor, logra desprenderse aun más de las referencias extratextuales que todavía se podían encontrar en sus obras anteriores:

[En] Efecto invernadero, *podría haber referencias concretas a lugares, por ejemplo la palabra 'Perú' o 'París', pero son palabras descontextualizadas por frases como "vale un Perú" o "vamos a París". Yo busqué sitios artificiales. Además están los nombres, el tiempo, no hay tiempo ni espacio específicos¹⁵⁵.*

Mario Bellatin.

¹⁵³ Javier Arévalo: "Dos escritores de este tiempo".

El Comercio. Lima (Perú), 19 de febrero de 1995.

¹⁵⁴ "Estética y moral de la novela"

El Mundo. Lima (Perú), 26 de diciembre de 1994.

¹⁵⁵ Michell Nicholson: "En el 'Salón de belleza' con Mario Bellatin".

VIDA. Arequipa (Perú), 21 de enero de 1995.

El tiempo y el espacio extratextuales desaparecen definitivamente de la narrativa de Mario Bellatin, para dar su lugar a espacios artificiales que únicamente pueden funcionar con las reglas que el propio texto se impone:

El decorado interno de su obra (...), cumple un rol esencial y secreto: reelaborar con una escritura predominantemente visual un mundo extraño y perturbador, cuya escenografía gravita entre territorios imaginarios y cortinajes oníricos, utensilios rudimentarios y seres de oficios específicos. Sus criaturas siempre entrañables, aunque desprovistas de voz y nombre, adquieren la levedad de la materia enajenada. Algo de fantasmagoría y conjura poseen las atmósferas de Bellatin, que traducen no obstante íntimas denuncias de sistemas totalitarios e injustos¹⁵⁶.

La intención es sencilla, a decir de Arturo Mendoza, aunque resultaría más apropiado decir que es precisa:

Sencilla es la tarea: pervertir espacios y situaciones, escandalizar sin escandalizar. Si un salón de belleza es el lógico lugar de reunión para acicalarse, al moversele sus referentes se apela al inconsciente colectivo de cada lector para que él dé su propia interpretación y escriba su propio libro en la imaginación¹⁵⁷.

134

En ese espacio enrarecido, además, los personajes cumplen una función clara: la de ser los únicos habitantes posibles, y quienes, por ende, deben funcionar con las mismas reglas que la atmósfera en la que se desarrollan los hechos. Si bien es cierto que lo que sucede en los acuarios es referente obligado para entender lo que sucede en el Moridero, no sólo los moribundos (humanos y animales) se rigen por las reglas que impone el espacio. Le sucede lo mismo al narrador:

Salón de belleza, que transcurre en una peluquería cuyo dueño homosexual la ha acondicionado como 'moridero' para enfermos terminales de Sida (sic), introduce algunas innovaciones en esta búsqueda de nuevos cauces novelísticos. Una de ellas es la narración en primera persona. En teoría, ella debería acortar la distancia

¹⁵⁶ "Estética y moral de la novela"

El Mundo. Lima (Perú), 26 de diciembre de 1994.

¹⁵⁷ Arturo Mendoza Mociño: "No hay mayor bendición que la agonía rápida". Reforma. México, 21 de junio de 1997.

entre el texto y el lector –distancia, dicho sea de paso, que no bloquea la emoción en las anteriores novelas– al permitimos calar en el alma del personaje, però la impasibilidad del narrador y los hechos atroces a los que se refiere provocan un fortísimo contraste, una especie de claroscuro que, paradójicamente, ilumina y es fuente de belleza estética¹⁵⁸.

Dice el propio autor que ese espacio no sólo no es reconocible en nuestra realidad extratextual, sino que intentar situarlo es una tarea inútil, o que poco tiene que ver con el hecho literario. Y es que:

Todo es sugerido. No hay ideas en mi literatura porque creo que éstas le han hecho gran daño a la literatura. Tan sólo establezco un sistema de imágenes que son opuestas a la realidad que vivimos¹⁵⁹.

Mario Bellatin.

Así, la contradicción es llevada a su extremo. No sirve tan solo para contraponer los elementos narrativos, sino para enfrentar al lector con su propia realidad. De ahí, probablemente, esa sensación perturbadora.

En este espacio, no son necesarios los nombres propios¹⁶⁰ para plantear una reflexión en torno a la relación entre la muerte y la belleza. Sin embargo, el narrador no omite ni uno solo de los apelativos de las especies de peces. ¿Cuál es la función de ese señalamiento? Sin lugar a dudas, la intención de nombrarlas tiene que ver con la intención, previa a aquélla, de restar padecimiento frente a la muerte humana –así como también la muerte de los peces, aparentemente tan importante para el narrador, busca el mismo efecto.

¹⁵⁸ Carlos Garayar: “De una salón de belleza como parábola de la existencia”
REVISTA ARTES & LETRAS. Lima (Perú), enero de 1996.

¹⁵⁹ Arturo Mendoza Mociño: “No hay mayor bendición que la agonía rápida”.
Reforma. México, 21 de junio de 1997.

¹⁶⁰ Aquí es conveniente recordar que Mario Bellatin sólo incluye en su narrativa, a partir de *Efecto invernal*, aquello que ella misma le exige. Esta es la razón por la que el ensayo indica que los nombres propios no son necesarios: porque la voz literaria de Mario Bellatin aún no ha llegado a necesitarlos en este momento de su carrera. Al contrario de lo que sucede con el narrador en primera persona, que en esta narración ya ha surgido del propio proceso escritural del autor.

Respecto a la lucha de los opuestos que también se encuentran en su novela: vida y muerte, salud y enfermedad, etcétera, Mario Bellatin confió que son paralelos que se encuentran en todos sus libros, "porque en el choque entre estos opuestos está lo literario o el espacio de lo insólito. También utilizó un lenguaje de choque, al contar en forma muy fría o distante, situaciones muy cargadas o fuertes"¹⁶¹.

Todo esto, aunque resulte desconcertante, crea en el lector una profunda sensación de verosimilitud:

En una aparente estructura desordenada, el protagonista, que narra en primera persona su vida, diseña el discurso del tiempo en un espacio reducido a la espera de la muerte. No hay relatos enunciativos, todo va sucediendo de manera normal, fluida e inesperada. Vamos construyendo el cosmos marginal de una peluquería regentada por dos locas que de día peinan a las mujeres de escasos recursos económicos y de noche se travisten para 'hacer carrera'¹⁶².

Así, esa apariencia de extrañeza es también la que logra que las cosas se desarrollen de una manera 'normal'. A esto contribuye el estilo del autor:

En entrevista, explicó que las imágenes poéticas que de pronto aparecen no están basadas en el lenguaje de forma intencional, pues le interesa más trabajar con un lenguaje totalmente elemental: "retruécanos, retóricas, entre comillas, a las cuales estamos tan acostumbrados a veces, y pese a eso que sí se establezca la poesía que no está en el lenguaje"¹⁶³.

Con esto, Mario Bellatin logra "limpiar el lenguaje, (...) que ha sido cargado de símbolos y de retórica"¹⁶⁴. Lo que, a su vez, le permite establecer con el lector

¹⁶¹ Patricia Rosales y Zamora: "El escritor debe dedicarse de tiempo completo a su vocación".

Excélsior. México, 24 de marzo de 1999.

¹⁶² Javier Vidal: "Salón de belleza".

El Universal. Lima (Perú), 28 de mayo de 1995.

¹⁶³ Cynthia Palacios Goya: "Vida y muerte en un 'Salón de belleza'".

El Universal. México, 23 de marzo de 1999

¹⁶⁴ Melanie Gallagher: "El salón de la muerte".

Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

una falsa distancia –que tiene que ver con aquella falsa inocencia – tras la cual esconderse para hablarle de otra cosa¹⁶⁵:

Mis textos son completamente distintos pero con lo mismo, el mismo estilo. Entonces, en Salón de belleza era una historia dramática, pero al aplicarle los elementos que ya había trabajado en los otros libros, como la distancia, la falta de inocencia –porque en realidad el protagonista se pone a hablar de los peces, “qué bonitos mis peces”, y por lo bajo te va metiendo una serie de cosas–, es el mismo estilo pero no es algo rígido¹⁶⁶.

Mario Bellatin.

Uno de los nuevos recursos empleados por Mario Bellatin en esta novela es la intención, previa a la escritura misma, de blindar los libros. Este acorazamiento logra reforzar la sensación de verosimilitud, pues el lector queda desamparado ante el universo que se presenta en la novela y no tiene otra opción más que ‘creerse’ lo que está leyendo:

Blindar los libros, blindarlos para que sean fieles a sí mismos y las reglas de su juego sean cerradas y funcionen como un circuito, es la principal intención de Mario Bellatin al escribir. Las reglas establecidas por él son extrasubjetivas al integrarse a un nuevo universo donde los opuestos se tocan, donde no hay nombres propios ni descripciones físicas de los lugares en los que se mueven sus criaturas. Las fronteras y los referentes desaparecen¹⁶⁷.

137

Este blindaje lo logra Mario Bellatin con un estilo depurado y frío, pero a la vez infinitamente humano. Y es que, como ya se dijo anteriormente, estas reglas de una sistematización propia de la literatura que emplea el escritor, tienen mucho que ver, en realidad, con ciertos comportamientos humanos. E incluso la misma

¹⁶⁵ Si bien esa otra cosa no tiene que ver aún completamente con una propuesta literaria, sino que aparentemente mantiene más peso todavía la creación de un espacio de reflexión conceptual.

¹⁶⁶ Michell Nicholson: “En el ‘Salón de belleza’ con Mario Bellatin”.

VIDA. Arequipa (Perú), 21 de enero de 1995.

¹⁶⁷ Arturo Mendoza Mociño: “No hay mayor bendición que la agonía rápida”.
Reforma. México, 21 de junio de 1997.

búsqueda contiene algo de esa contradicción terriblemente humana que Mario Bellatin plasma en sus novelas:

[Mario Bellatin aseguró que] *la búsqueda de un estilo propio "es una utopía, porque nunca se llega a ello. Pero el hecho de buscarla y creer que es posible, permite que surja el trabajo"*¹⁶⁸.

Así, ese estilo directo y frío, que tiene que ver con una contradicción esencial, forma parte también del propio proceso evolutivo en el que la literatura de Mario Bellatin está inmersa y que comenzó de manera sistemática a partir de *Efecto invernadero*:

(...) *en su literatura, es directo "porque ello obedece a una lógica interna que parte de la minimización de recursos; éstos se incorporan en mi literatura sólo en la medida en que son necesarios"*¹⁶⁹.

Con *Salón de belleza*, esta sistematización alcanza un grado más maduro que en los libros anteriores del autor:

*Su ascenso se ha ido afirmando libro a libro, y todo hace pensar que el narrador está por ingresar a su madurez literaria*¹⁷⁰.

138

Además, uno de los recursos más eficientes en la narrativa de Mario Bellatin es la creación de esa atmósfera enrarecida que le permite al autor aplicar algunas de esas reglas que, en un nivel más amplio, le permiten a su vez sistematizar su propio proceso literario:

(...) *aquí todo está nombrado delicadamente, como sumido en una atmósfera de atemporalidad que impide dar detalles sobre la ciudad o sobre el barrio o incluso sobre el aspecto físico de los personajes. Atemporalidad que, como la impresión*

¹⁶⁸ Entrevista a Mario Bellatin, por Patricia Rosales y Zamora: "El escritor debe dedicarse de tiempo completo a su vocación".

Excélsior. México, 24 de marzo de 1999.

¹⁶⁹ Op. Cit.

¹⁷⁰ "Mario Bellatin en su Salón de belleza".

Gestión. Lima (Perú), 15 de enero de 1995.

de inmortalidad de la belleza, contrasta con la realidad de la agonía, la descomposición y la muerte¹⁷¹.

Con esto:

La prosa delicada y atemporal de este libro resulta especialmente dolorosa porque su belleza impecable e implacable acentúa cruelmente cómo la peste (la moral, las enfermedades, el tiempo) ha destruido nuestros sueños de inmortalidad¹⁷².

Y este mecanismo narrativo tiene infinitas posibilidades que debe descubrir el propio lector:

Se establece (...) una relación entre el salón de belleza, los acuarios y el Moridero, es decir, entre la belleza, la enfermedad y la muerte. (...) es en las peceras donde encontramos los hongos, los virus y las bacterias. Lo que nos lleva a otro espacio, los baños de vapor, lugar de promiscuidad al que [el narrador] solía acudir y donde, despojados de las toallas, cualquier cosa podía ocurrir¹⁷³.

Una novedad más en la sistematización, es el simbolismo. Esto no tiene únicamente que ver con la referencia a un inconsciente colectivo, sino que además trata de hablar de algo esencialmente humano:

En sus novelas anteriores Bellatin no había desplegado tanto ni tan evidentemente la dimensión simbólica. En Salón de belleza este aspecto es capital y, podríamos decir, hunde sus raíces en el tema mismo. Hablar de una muerte es, inevitablemente, hablar de la muerte, pero en la novela la historia adquiere dimensiones de metáfora cuando a aquel contraste extremo se le suma un paralelismo que nos obliga a proyectarla sobre nuestra existencia. El peluquero, aficionado a unos peces ornamentales a los que la peste acosa en sus acuarios tanto como a los hombres alojados en el moridero, termina siendo más que un individuo; es el sepulturero, el representante de la muerte que cada día extra del acuario a un hombre y lo desecha¹⁷⁴.

¹⁷¹ Juan A. Masoliver Ródena: "Memorias de un apestado".

La Vanguardia. Barcelona (España), 10 de noviembre del 2000.

¹⁷² Op. Cit.

¹⁷³ Op. Cit.

¹⁷⁴ Carlos Garayar: "De una salón de belleza como parábola de la existencia"

Con *Salón de belleza*, y tras *Las mujeres de sal*, *Efecto invernadero* y *Canon perpetuo*, Mario Bellatin cierra una trilogía en la que no está incluida la primera de sus novelas:

MG - *La peste le da cierto tono bíblico a la novela...*

MB – *Claro, además está la trilogía bíblica que tiene que ver con el sistema que yo quiero emplear. La trilogía de la peste, el demonio y la guerra. De la guerra entre el individualismo y la rigidez de un sistema hablo en Canon perpetuo, del demonio y la carne en Efecto invernadero*¹⁷⁵.

No obstante:

Sus dos novelas anteriores comparten algunas características formales –la extensión, un lenguaje frío y acerado– y una firme voluntad de experimentación. Efecto invernadero, por ejemplo, (...) ensaya una suerte de drama psicológico al margen de las normas del realismo: la acción se sitúa en un lugar indeterminado y los personajes, salvo el protagonista, carecen de nombre y son identificados por apelativos genéricos.

*(...) Canon perpetuo lleva estos recursos a un grado de mayor perfección. El lector, enfrentado a una narración cuya gélida objetividad parece no querer atraparlo, reacciona naturalmente tratando de completar el diseño y encontrar sentido a los hechos. La novela, sin embargo, lo precipita a una vertiginosa sucesión de acontecimientos no explicados y aparentemente no motivados (...) que desemboca en una escena final que, cualquiera que sea el sentido que proyecte sobre lo narrado anteriormente, nos hace comprender que el texto no puede ser reducido a uno que da cuenta de una realidad organizada racionalmente y en cierto modo preexistente a las palabras. Así, incluso el concepto de fantástico, resulta poco adecuado para calificar esta obra*¹⁷⁶.

140

REVISTA ARTES & LETRAS. Lima (Perú), enero de 1996.

¹⁷⁵ Melanie Gallagher: "El salón de la muerte".

Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

¹⁷⁶ Carlos Garayar: "De una salón de belleza como parábola de la existencia"

REVISTA ARTES & LETRAS. Lima (Perú), enero de 1996.

Este proceso de sistematización, a pesar de este cierre seguirá avanzando, pues:

(...) obviamente no es una cosa estática, porque sería aburrido y una repetición, es un proceso que va moviéndose, que va descubriendo cosas, retrocediendo. En esta búsqueda me siento más tranquilo porque de alguna manera veo que los libros van funcionando entre sí, independientemente de los lectores, veo que hay una lógica, una especie de sentido interno y eso me da una cierta tranquilidad¹⁷⁷.

Mario Bellatin.

Para finalizar, la mención de la única lectura negativa que me ha sido posible encontrar de *Salón de belleza* entre los cientos de recortes que hablan de la novela:

Nunca va hacia algo más que la mera superficialidad, en una novela escrita con buscada corrección, sin la soltura propia de la prosa narrativa: una escritura encorsetada, que dice mucho menos y mucho más tortuosamente de lo que supuestamente quiere decir, y que es lo que espera el lector, quien, después de una decena de páginas decidirá emprender la tarea de la lectura por disciplina. A final de cuentas, se trata de un libro delgadito¹⁷⁸.

141

¹⁷⁷ Cynthia Palacios Goya: "Vida y muerte en un 'Salón de belleza'".

El Universal. México, 23 de marzo de 1999

¹⁷⁸ Juan José Reyes: "Antiutopía en Caricatura".

El Semanario. Caracas (Venezuela), 13 de junio de 1999.

Primera edición:

Salón de belleza.

Jaime Campodónico / Editor.

Lima (Perú), 1994.

Ediciones posteriores:

- *Salón de belleza / Efecto invemadero*

Conaculta / El Equilibrista.

México. (1996)

- *Salón de belleza*

Tusquets Editores.

México. (1999)

- *Salón de belleza / Damas chinas*

Editorial Peisa.

Lima, Perú. (1999)

- *Salón de belleza*

Tusquets Editores.

Barcelona, España. (2000)

- *Canon perpetuo / Salón de belleza*

Adobe Editores.

Lima, Perú. (2000)

Reediciones:

/

Traducciones:

- *Salon de beauté*. Stock. París, 2001

Traducción: André Gabastou

- *Der Schönheitssalon*. Frankfurter
Verlagsanstal. Frankfurt, 2001.

Traducción: Carina von Enzenberg

Edición con la que se ha trabajado para este proyecto:

Salón de belleza

Tusquets (4ª edición). México DF, 1999.

(73 páginas)

2.2.5. DAMAS CHINAS

EL DOLOR COMO ELEMENTO NARRATIVO

Queda, luego de la lectura de Damas chinas, el placer de haber vislumbrado el espacio prohibido para la razón pura. El placer de no entender cómo estamos entendiendo¹⁷⁹.

De *Damas chinas*, junto con *Las mujeres de sal*, es de la novela de Mario Bellatin sobre la que aparecieron menos recortes en la prensa en el año de su aparición (1995). No obstante, tras su edición mexicana fue elegida mejor libro del 98, en esta ocasión junto a escritores como Paul Auster, Martin Amis, Sergio Pitlor o José Saramago, y a reediciones de Gustave Flaubert y de Salvador Novo. La primera de las ediciones en México, no obstante, sería en Síntoma Editores, una firma pequeña, casi artesanal, que saca al mercado libros hermosamente editados. Lo que la convierte, desgraciadamente, en una editorial poco comercial y, por ende, con un mercado no tan amplio como el de otros sellos. Y sin embargo, Mario Bellatin asegura que es uno de los libros que más repercusión ha tenido en su relación con el público. Un año después de que el libro se editara en Síntoma Editores (1998), apareció junto con *Canon perpetuo* y *Efecto invemadero* en la Editorial Plaza y Janés México (1999). Es decir que juntando todo el material existente sobre estas tres reediciones, es posible trabajar con una cantidad considerable de recortes para la elaboración del presente ensayo. Ahora bien, ¿a qué pudo deberse que en 1995, tras su aparición en el Perú, el libro careciera de una recepción tan abundante como el resto de sus obras —eso no obstante lograra, una vez más, críticas halagadoras? Si bien es cierto que aparecieron diversas entrevistas con el autor en la gran mayoría de periódicos limeños, las

144

¹⁷⁹ “Chino de risa”.

El Mundo. Lima (Perú), 14 de diciembre de 1995.

revistas culturales o especializadas en esta ocasión no parecieron hacerse eco de la publicación.

Damas chinas tuvo alcances distintos a sus obras anteriores y que la novela que la seguiría: *Poeta ciego*. Se puede asimismo pensar, sin embargo, que como le ocurrió a *Salón de belleza* seis años después de su aparición (finalista al Premio Médicis 2001 a la mejor novela traducida al francés), cuando el libro sea reeditado o traducido logrará otros alcances que los obtenidos hasta ahora. Hay que recordar, además, que como después ha sucedido en Chile con la novela *Flores*, *Damas chinas* hizo su aparición en México en una editorial de corto alcance –si bien es preciso observar que, junto con *Flores*, es la edición más curada de todas las que hasta este momento han aparecido de los libros de Mario Bellatin.

En 1995, y pocos meses antes de la aparición de *Damas chinas*, la principal editorial peruana de Mario Bellatin, Jaime Campodónico/Editor, había presentado una recopilación de las tres novelas inmediatamente anteriores: *Efecto invenero*, *Canon perpetuo* y *Salón de belleza*. A partir de este momento las reediciones de las obras del escritor se convertirían en una constante de su bibliografía. Por un lado está el hecho de que las primeras ediciones de algunos de sus libros se agotaron al poco tiempo de aparecer en el mercado; por otro, sin embargo, predomina el criterio comercial de la extensión. Las novelas de Mario Bellatin son siempre cortas, casi todas ocupan alrededor de 100 páginas. Es por esto que, en diversas ocasiones, se han presentado de forma conjunta. Editoriales como Jaime Campodónico, Conaculta o Plaza y Janés, han unido dos o tres novelas de Mario Bellatin bajo un mismo libro. La única editorial que no ha hecho tal cosa, es Tusquets Editores –ni en sus ediciones mexicanas, ni en las españolas¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Mario Bellatin tiene, hasta ahora, una novela publicada en España: *Salón de Belleza* (Tusquets Editores, 2000). En el año 2001 están pendientes de publicación en ese país *El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, en Tusquets Editores, y *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*, en Editorial Sudamericana / Plaza y Janés. Están también pendientes de publicación en Alemania *Salón de belleza* y *Poeta ciego*, en ediciones separadas, bajo el sello de Frankfurter Verlagsanstalt; y, en Francia, *El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, de nuevo en Stock.

Inserción antes de presentar la tesis a imprenta (marzo de 2002):

De *Damas chinas* dijo el autor que:

*es un libro de preguntas, (...) porque hay obsesiones que se repiten en cuanto al contenido*¹⁸¹.

Y es que es, en cierto modo, es una continuación de *Efecto invernadero* e incluso de *Canon perpetuo*. En esta quinta novela, Mario Bellatin retoma el tema de las relaciones entre padres e hijos. Ya había hablado de ello en *Efecto invernadero*, a través de la claustrofóbica relación que existe entre Antonio y La Madre; y de nuevo en *Canon perpetuo*, aunque de una manera menos precisa, a través de la relación, apenas mencionada, entre Nuestra Mujer y su hija muerta. En esta novela, como en *Efecto invernadero*, el padre debe enterrar a su hijo – quien, incluso puede sospechar el lector, es asesinado por él.

Damas chinas, como las anteriores novelas de Mario Bellatin, no sucede en un tiempo extratextual determinado. Sin embargo, se puede pensar que la época en la que se desarrollan los hechos es la misma a aquella en la que suceden las acciones de sus novelas anteriores: algún momento vinculado con la modernidad.

146

El niño entonces le habló [a un familiar] de su urgencia por usar el teléfono. El miembro de la familia le informó sobre ciertos teléfonos públicos que se estaban instalando en la ciudad. Le advirtió que no funcionaban con monedas sino con unas tarjetas de plástico. (Bellatin, 1998, 1, 70).

En lo que tiene que ver con el tiempo textual, la historia se desarrolla a lo largo de varios años. Sin embargo, y como en *Efecto invernadero* –aunque a diferencia de *Canon perpetuo* y de *Salón de belleza*–, la narración va y viene únicamente del pasado; nunca recurre al futuro del tiempo narrado. No obstante,

Ya ha aparecido en España: *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)* [Tusquets] y *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* [Sudamericana]. También ha aparecido en Frankfurt la traducción de *Salón de belleza*.

¹⁸¹ César Güemes: “El mayor reto es que el lector transite por el acto narrativo”.

La Jornada. México, 3 de febrero de 1999

en esta ocasión los planos narrativos están mucho más elaborados que en sus novelas anteriores.

*Damas chinas es la quinta novela de Mario Bellatin. En ella el autor da un giro respecto a su producción anterior y pone especial atención en el manejo de distintos planos narrativos. De ahí el título que, entre razones, alude a los planes en pugna en un juego de damas chinas*¹⁸².

El espacio en el que transcurren los hechos tampoco se puede ubicar geográficamente hablando, aunque se puede delinear: se trata de una ciudad costera, no muy grande, rodeada de diversas playas y aparentemente tranquila. Mario Bellatin, en esta ocasión, hace hincapié en la descripción detallada del lugar, si bien este podría estar en cualquier parte del mundo. De este modo, la indeterminación puede incluso ser considerada más punzante que en otros relatos, aunque enfocada hacia otra dirección:

*Por primera vez en la narrativa de Bellatin nos encontramos con descripciones detalladas del entorno en que se desenvuelve la historia*¹⁸³.

147

En el periódico UNOMASUNO se ofrecía una explicación a esta descripción de un espacio que podría estar en cualquier parte:

*Si –como dice Luz Aurora Pimentel– la descripción responde a un orden lógico del saber de una época dada, esta minimización a la que apuesta Bellatin es la del olvido: la época que contra la excesiva información opta por el silencio, o bien el uso de un imaginario infinitamente enriquecido/empobrecido por las miles de imágenes que lo hipertrofian diariamente: en un lector finisecular casi toda descripción activa un recuerdo –creo que casi siempre de índole televisivo-cinematográfico– y no la capacidad de, a partir de una tabula rasa (re)crear lo sugerido por el texto*¹⁸⁴.

¹⁸² G.C.: “Mario Bellatin y sus *Damas chinas*”. El Mundo. Lima (Perú), 23 de enero de 1996.

¹⁸³ Op. Cit.

¹⁸⁴ Joserra: “El silencio del ginecólogo: observaciones sobre una novela temible”.

En esta ciudad con playa, un ginecólogo –protagonista y narrador del relato en primera persona–, tiene un consultorio. El libro comienza diciendo:

Cada vez que entro al consultorio me hago la misma pregunta. Mirar la mesa de metal, con las cintas de cuero colgando de sus costados, hace que me cuestiones si estoy realmente interesado en recibir a la docena de pacientes que diariamente llena mi consulta. (Bellatin 1998, 1, 3).

La narración que sigue a este inicio, nos presenta, de una forma perturbadoramente clara, al personaje principal de la historia. El párrafo anterior, continúa de este modo:

El constante trato con mujeres parece haber modificado mi carácter. Siento que tocar sus cuerpos sólo con fines médicos deforma de algún modo mis deseos. De otra forma no entiendo por qué a mi edad necesito tanto acudir a los salones de masajes. Tampoco por qué detengo el auto cada vez que veo a una muchacha caminando por alguna zona oscura. (Op. Cit.)

Así, el personaje principal narra en primera persona toda la parte de la historia que tiene que ver con él. A diferencia de lo ocurrido en *Salón de belleza*, ese narrador-protagonista cambia su papel en la segunda parte de la novela, para convertirse en un narrador en tercera persona y ajeno a los sucesos de la narración.

La historia está dividida en tres capítulos –dos de ellos muy extensos: el primero y el segundo. Esta es una división que Mario Bellatin no había empleado anteriormente (a pesar de que es parecida en *Las mujeres de sal*) y que ya no volverá a emplear (tanto en *Poeta ciego*, como en *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, la narración se dividirá en pequeños y numerosos bloques). En *Damas chinas*, el narrador-protagonista narra en primera persona el primer y el tercer capítulo de la novela –de apenas dos páginas a modo de cierre y

enlace, de nuevo, aunque de un modo más sutil que en su narrativa anterior en la que tal cosa sucede¹⁸⁵, con el inicio del libro.

En el capítulo primero, que va de la página 3 a la 66, el narrador-protagonista habla de su propia vida. Para ello, hace referencia constantemente a la narración que el hijo de una de sus pacientes le hizo en una ocasión en el consultorio. El segundo capítulo, que va de la página 66 a la 103, es la narración del niño, contada en tercera persona por el mismo narrador-protagonista del primer capítulo. Esta es una sorpresa para el lector, que ya acostumbrado a las narraciones de Mario Bellatin cree poder prever que nunca se narrará la recurrente historia del niño. Sin embargo, el escritor logra de nuevo desconcertar a sus lectores convirtiendo esa narración en casi la mitad del libro. El tercer y último capítulo, páginas 103 y 104, es de nuevo la voz del ginecólogo. Este último capítulo no existía en la primera edición del libro de 1995, y fue añadida para la primera edición mexicana de Síntoma Editores de 1998. A mi parecer, resulta prescindible, ya que su única función es la de tratar de cerrar un libro al que no le hacía falta este tipo de cierre¹⁸⁶.

El ginecólogo está casado con una mujer con la que mantiene una relación cordial, aunque poco apasionada:

Hace ya mucho tiempo he dejado de preguntarme qué siento realmente por mi esposa. Sé que estoy acostumbrado a su presencia. Me parece que al momento de casarnos no calculé como es debido el asunto de las edades. Mi esposa tiene dos años más que yo, hecho que no tiene importancia cuando uno es joven. Sólo cuando comenzó la maternidad y la crianza de los hijos se hicieron visibles los años que nos separaban. (Bellatin 1998, 1, 5).

¹⁸⁵ *Las mujeres de sal* comienza y acaba con la misma frase; *Efecto invernadero* comienza y termina con la misma acción; y, finalmente, en *Salón de belleza*, en el primer y el último momento de la narración, el narrador-protagonista se refiere a un mismo pensamiento.

¹⁸⁶ Se puede pensar que éste es uno de los peligros a los que a veces se puede sucumbir si se está más pendiente de la forma que del contenido de la narración. Aunque esto no suele suceder en las novelas de Mario Bellatin, en las que tanto la forma como el contenido gozan del mismo grado de importancia. Sin embargo, a veces, una traiciona a la otra. En *Damas chinas*, por ejemplo, ese añadido que es el tercer capítulo, desde mi punto de vista, obedeció únicamente a razones formales y no de contenido. Tal y como en *Las mujeres de sal* el hecho de querer añadir la visita de Andrés Montiel a la fábrica de prótesis, trastoca el orden del libro, de tal manera que el escritor se ve obligado a hacerlo calzar en su conjunto.

El narrador-protagonista ha sido, además, padre de dos hijos y ya es abuelo:

He tenido dos hijos, uno de los cuales murió. La mayor se casó con un fabricante que parece estar satisfecho con ella. Tienen a su vez dos hijos, que me han convertido en abuelo. (Bellatin 1998, 1, 6).

Aunque en apariencia lleva una existencia tradicional, el ginecólogo tiene relaciones con desconocidas y acude en ocasiones, de hecho cada vez con más frecuencia, a buscar sexo con prostitutas en casas de citas, de categoría cada vez más baja a medida que avanza la novela:

El constante trato con mujeres parece haber modificado mi carácter. Siento que tocar sus cuerpos sólo con fines médicos deforma de algún modo mis deseos. De otra forma no entiendo por qué a mi edad necesito tanto acudir a los salones de masajes. Tampoco por qué detengo el auto cada vez que veo a una muchacha caminando por alguna zona oscura. Rara vez me hacen caso, aunque hay ocasiones en que aceptan dar una vuelta por la ciudad. Unas veces vamos a tomar una copa en un lugar discreto, otras estaciono el auto frente a la orilla del mar. Esos encuentros suelen terminar en uno de los tantos moteles que alquilan por horas sus habitaciones. (Bellatin 1998, 1, 3 y 4).

150

La costumbre del ginecólogo de empezar a visitar casas de citas, coincide con la distancia que, tanto su hijo como él, empiezan a poner entre ambos:

Cuando regresaba a mi casa después de una de esas visitas, a veces pensaba en mi hijo. Desde el primer momento traté de mantenerme inflexible con respecto a su conducta. Esa actitud respondía a la forma que tenía yo de entender la vida. En tiempo anteriores me conformaba con frecuentar el mundo que me era conocido. En cambio ahora, en cada una de mis salidas puedo ver cierto tipo de degradación que ignoraba hasta entonces. Sé de hombres que se hacen golpear por las mujeres, de otros que piden que les orinen en la espalda. Todo esto lo he escuchado a través de los improvisados tabiques de madera que separan los cubículos. Incluso una vez cierta mujer me pidió que hiciera cosas extrañas con el pie. Recuerdo que en la estación de policía en la que detuvieron a mi hijo, vi en los

demás presos características similares a las que he vuelto a encontrar en estas visitas. Aquellos detenidos eran los sujetos de ese lado oscuro que ni mi hijo ni yo estábamos obligados a frecuentar. Pero, aunque en distintas circunstancias, tanto mi hijo como yo parecíamos estar destinados a observar muy de cerca una faceta que muy pocos llegan a conocer realmente. Pese a saber todo esto, a esta triste complicidad, en nuestro trato cotidiano nunca dejé de mostrarme severo. (Bellatin 1998, 1, 30 y 31).

A pesar de todo esto, sin embargo, la vida con su mujer sigue el mismo rumbo apacible. Es imposible saber si el ginecólogo siente amor por algún miembro de su familia:

En menos de una hora había pasado de la placidez que mi esposa se esforzaba en darme al hogar, al espectáculo del que había sido testigo en el pequeño cuarto [el cuarto trasero de una casa de citas en el que una prostituta se pelea con su marido]. Aunque pude darme cuenta de que en ambas situaciones tanto la placidez como lo sórdido se conjugaban. En la mujer de la casa de citas había algo de luminoso en su empeño por ocultar la situación por la que acababa de pasar. La placidez que buscaba mi esposa, muchas veces era sólo un vano intento. En todo momento se mantenía soterrada una sensación desagradable. (Bellatin 1998, 1, 49 y 50).

151

Tal vez su hija, ya que a sus nietos no los menciona más que al principio de la novela para dejar constancia de su existencia, sea la única persona que le despierta algún tipo de sentimiento amoroso. Y, sin embargo, estos siguen siendo impenetrables:

Los funerales [del hijo] fueron discretos. Aparte de mi esposa, nadie pareció demostrar un verdadero dolor. Como se sabe, mi hija sólo al mes se mostró realmente afectada.

De la hija, él piensa que:

A pesar de las apariencias siento que mi hija no está contenta con su matrimonio. La noto nerviosa buena parte del tiempo. No creo que nadie advierta realmente esa actitud. Tal vez yo sea el único. (Bellatin 1998, 1, 6 y 7).

Por su hijo, en cambio, el narrador no muestra ningún afecto. En todo caso, le produce cansancio y malestar:

La cena de nochebuena la pasamos solo mi esposa y yo. Mi hija, su marido y mis nietos debían cenar con mis consuegros y mi hijo no se apareció por la casa. De alguna manera su ausencia significó la liberación de un peso. Creo que no hubiera tenido la fuerza necesaria para soportar el intercambio de sentimientos que se propicia en esas fechas. (Bellatin 1998, 1, 39).

Cuando sus hijos son aún unos niños, en una ocasión el ginecólogo los lleva al zoo. Recuerda y transmite ese momento como el único en el que ha habido una verdadera convivencia familiar entre él y sus hijos. Aun así, no lo hizo tanto para convivir con ellos como porque:

Tenía curiosidad por saber qué podían sentir frente a los animales enjaulados (Bellatin 1998, 1, 34 y 35).

Los hijos, al regresar a su casa, le cuentan a la madre todo lo que han visto.

El narrador dice entonces:

En los días siguientes continuaron ocupándose del zoológico con el mismo afán. Por alguna razón estuve atento a esos relatos y pude notar cómo con el correr del tiempo el entusiasmo de mis hijos fue disminuyendo hasta desaparecer por completo. Nunca más volvieron a mencionar el paseo y nunca más tampoco me pidieron que los llevara nuevamente. Llegó a afectarme ese desapego. Sin embargo, no quise intervenir. No volví a mencionar el asunto. Recuerdo que algunas imágenes de aquel paseo regresaron a mi mente en ciertos puntos del relato que me contó el niño del consultorio. (Bellatin 1998, 1, 36).

Este narrador, desapegado, ausente, frío, casi apático, es semejante al de *Salón de belleza*, y si es distinto al de otras novelas de Mario Bellatin —en lo que a la transmisión de sentimientos se refiere— probablemente eso sólo se deba a que el resto de sus novelas no están escritas en primera persona. De ser así lo más probable es que el narrador se sintiera tan frío como en estos dos libros. Esta frialdad, que aparentemente puede esconder cierto tipo de inteligencia, tiene en

realidad más que ver con el hastío, con la mediocridad y con el egoísmo. Estos dos narradores en primera persona de Mario Bellatin, como la mayoría de sus personajes, no son grandes héroes, ni siquiera destacan en nada. Son humanos, excesivamente humanos, que no sufren por convivir con lo peor de sí mismos – aunque el narrador de *Salón de belleza* pueda parecer exactamente lo contrario. Estos personajes, como la escritura de Mario Bellatin, tratan únicamente de poner en práctica la vida a partir de ciertas reglas rígidas. Esta es, tal vez, su excentricidad. Lo único, o quizás lo más profundo, que sienten por el resto de la humanidad es una suerte de curiosidad que pronto se agota. El narrador de *Salón de belleza*, por ejemplo, explica que se cansa pronto de las cosas que le gustan, y de los enfermos que cuida dice que:

Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no identifico a los huéspedes. He llegado a un estado tal que todos son iguales para mí. (Bellatin 1999, 3, 25)

Este narrador, usado de nuevo en *Damas chinas*, narra del siguiente modo la muerte de su propio hijo, a quien el consumo de drogas, la ausencia de sus padres y el poco interés que despertó su malestar, en general, en todos los miembros de su familia –en algunas ocasiones el ginecólogo ha consultado el caso con algunos amigos, pero decide no hacer nada hasta que él mismo considere la situación realmente grave–, le llevan a vivir en un estado de ánimo cada vez más alterado. Finalmente, en una ocasión, la mujer llama a su esposo al consultorio –cosa que, por supuesto, nunca hacía– para decirle que el hijo llegó especialmente alterado al hogar. Le pide, por favor, que vaya a ayudarla. El ginecólogo decide terminar antes con la paciente a la que está atendiendo:

Luego de colgar, traté de no mostrar síntomas de preocupación frente a la paciente. Proseguí la consulta como si nada hubiera sucedido. Terminé la receta y luego expliqué el régimen que debía seguir. (Bellatin 1998, 1, 55 y 56).

Finalmente el ginecólogo va a su casa con su maletín de médico. La esposa le cuenta, entonces, que:

(...) nuestro hijo había llegado en un estado calamitoso. Aparte de unas rasgaduras en las ropas, lucía hematomas en el rostro. Estaba completamente

alterado y no hacía sino pedir dinero. Mi esposa le había entregado algo, pero nuestro hijo exigía más. (Bellatin 1998, 1, 57).

Tras la explicación de su mujer, el ginecólogo decide ir al cuarto de su hijo, en el que se ha encerrado.

Desde hacía un rato se había calmado. Al menos mi esposa no había escuchado ningún ruido nuevo. Pasé el brazo por su cuello y de ese modo entramos a la casa. Vi que efectivamente los destrozos eran importantes. Reconocí en el suelo varios adornos que hasta esa mañana habían estado encima de las mesitas de la sala. Algunos cuadros habían sido sacados de la pared y arrojados al suelo. Seguí solo mi camino hacia el dormitorio. Tuve cuidado de no pisar los restos que se esparcían por el piso. Abrí la puerta del cuarto sin golpear. Salvo la vez que me llamaron de la comisaría nunca había entrado a esa habitación así. En medio del desorden encontré a mi hijo sentado en un rincón. Su aspecto era lamentable. En sus manos aferraba un puñado de billetes. Creo que no me reconoció, de otro modo no me hubiera extendido el dinero y pedido que lo ayudara a salir a la calle. Me acerqué con lentitud. No quería alterarlo. Creo que le dije algunas palabras. Algo así como que no se preocupara, que estaba allí para ayudarlo. Me senté a su lado y no tuvo una reacción perceptible. Pude entonces abrir con facilidad mi maletín de médico y preparar una jeringa con un calmante. Creí conveniente inyectarle una dosis mayor que la corriente. Mientras el líquido iba siendo introducido, la respuesta de mi hijo era opuesta a la esperada. Comenzó a mostrar síntomas de inquietud. Se quiso zafar. Lo sujeté con fuerza y comenzó a convulsionar. Me alejé del cuerpo y vi cómo daba sacudidas y abría la boca en forma desmesurada. Envolví en un papel tanto la jeringa como los frascos vacíos y los guardé en el maletín.

(...) Una hora después del fallecimiento, mientras me encargaba de coordinar con la agencia funeraria, mi esposa trataba de sobreponerse al llanto. Creo que como una reacción nerviosa recogía con vehemencia los objetos que nuestro hijo había destruido. Parecía tratar de recomponer el orden de la casa. (Bellatin 1998, 1, 57-62)

Tras este episodio, el narrador afirma que "algunas ideas no deseadas buscaron perturbarme" (Bellatin 1998, 1, 64), pero las atribuye "al estado de tensión que tuve que soportar a partir del día de la muerte" (Op. Cit.). Ya que:

Desde que cesaron esas ideas, una reconfortante paz interior me acompaña la mayor parte del tiempo (Op. Cit.).

Es probable que estas sensaciones, se deban no tanto a la muerte de su hijo como a la responsabilidad de la que su mujer lo acusa:

La consolé hasta que de pronto dejó de llorar, se separó de mi lado y me acusó de ser el único culpable. Me recriminó haber actuado siempre como si fuera un Dios. No sé a qué se refería al decirme aquello. Tal vez sospechaba que yo había matado a nuestro hijo en forma intencional. Una acusación de ese tipo hubiese sido excesiva. Es cierto que hubiera podido reaccionar de otro modo cuando el cuerpo de mi hijo entró en convulsiones. Pero quizá aquel desenlace estaba en la lógica de los acontecimientos que él había propiciado. No he hablado del asunto con nadie. (Bellatin 1998, 1, 63 y 64).

Aunque es posible que el narrador no sienta remordimientos, lo que define su reacción es más bien una suerte de extrañeza. Él, cuya rutina está tan meticulosamente regida por decisiones previas a los sucesos, no logra comprender qué sucede cuando este orden es sacudido. De la misma manera en que no lograba entenderlo mientras su hijo estaba vivo y trastocaba la estricta sistematización que el padre había aplicado a toda su existencia.

El siguiente capítulo, narra lo que le sucedió al hijo de una de sus pacientes. El niño, estando en casa de su tío, recibe un paquete para su padre. La compañía incluye una cláusula en la que se estipula que si tardó más de un periodo determinado de tiempo en entregar el paquete, el cliente tiene derecho a reclamar cierta suma de dinero. Entonces el niño trata de cobrar, por todos los medios, esa suma. Distintos obstáculos le impiden hacerlo fácilmente: el teléfono se encuentra ocupado, no se atreve a dejar su bicicleta en la calle, no logra que lo atiendan, etcétera. Finalmente, en la compañía conoce a una anciana millonaria que, aparentemente, trata de ayudarlo en su cometido. Al caer la noche, sin

embargo, las oficinas han cerrado y el niño no ha logrado cobrar su dinero. La anciana, entonces, lo invita a cenar a su casa. Pasean por el jardín, observan las flores y cenan en una larga mesa, servidos por camareros. Cuando el niño trata de regresar a su casa, la anciana se lo impide. Tras encerrarlo en un cuarto, trata de hablar con él. Entonces el niño logra escapar y, caminando entre las calles, alcanza la casa del tío al amanecer. Frente a la puerta, espera a que se haga de día para llamar. No quiere despertarlo. Por la tarde, su padre va a recogerlo y ambos

(...) salieron a la calle en silencio. El tío se asomó por la ventana del segundo piso para despedirlos. Agitó la mano y luego desapareció en el interior de la casa. Después de recorrer una cuadra, el niño comenzó a hablar (Bellatin 1998, 1, 103)

El tercer capítulo, es como sigue:

Me parece ver al niño caminando al lado del padre. Lo hacen de la misma manera calmada como íbamos al zoológico mis hijos y yo. Quizá el niño en ese momento habló con el padre de cosas sin importancia. Sin embargo, buscaría la ocasión para asegurar que durante el amanecer que pasó en la puerta de la casa del tío, tuvo el presentimiento de que su madre no iba a morir [la paciente del ginecólogo, enferma de cáncer, quien finalmente se salva de forma milagrosa]. De manera fugaz habría pasado por su mente la mesa de metal del consultorio, el uniforme de la enfermera y el sofá de cuero negro comprado por mi esposa. Tal vez también la imagen de la virgen de la ermita y la de la anciana de la corona de metal [elementos ambos, de la casa de la anciana]. Sin decir una palabra, el padre tomaría al niño de la mano para obligarlo a seguir avanzando. A pesar de encontrarse en una calle concurrida, nadie se fijaría en aquel padre que caminaba junto a un niño cuya cabeza tenía dimensiones algo anormales. Estoy seguro de que fue entonces cuando el niño se refirió al milagro: a un milagro que terminaría cobrando una vida por otra (Bellatin 1998, 1, 103 y 104).

156

Así, quizás en su obsesión por ordenar las cosas, al ginecólogo lo que le sorprende del relato del niño es la certeza de la salvación de su madre. Si la madre del niño no moría, no obstante, alguien más había de morir.

Esta quinta novela de Mario Bellatin es, desde mi punto de vista, la más desconcertante de todas. Por un lado, está la escasa reacción de la prensa. Por otro, la diferencia entre la edición peruana y la mexicana –en la inclusión de este tercer capítulo. Pero, sobre todo, lo más desconcertante, es la sobreposición de planos narrativos que el autor establece en la novela y que no volverá a emplear de un modo tan certero. *Damas chinas* es probablemente la novela más fluida de Mario Bellatin, la única en la que no es necesario –es decir, en la que el texto no solicita– dividir la historia en diversos bloques para permitirse contar diversos tiempos en uno solo. Después de *Damas chinas*, todas las novelas del escritor se dividirán en partes muy breves¹⁸⁷. Sólo en ésta, Mario Bellatin ha logrado narrar sin detenerse para poder retomar otro momento, puesto que es esta quinta novela la que consigue que la artificialidad parezca más natural.

En *Damas chinas*, Mario Bellatin ha logrado más que en el resto de sus novelas, una de las reglas de su sistematización literaria:

(...) lo que trato de hacer es llevar al lector de la mano a esas escenas, sin sacrificar el mensaje, al estilo de cierta literatura experimental. Con este libro, intento recoger el inconsciente colectivo que está como flotando en el aire, amarlo y ponerlo en una forma determinada¹⁸⁸.

Mario Bellatin.

Si bien su lectura no es tan sobrecogedora como *Salón de belleza*, ni tan abstractamente literaria como *Efecto invermadero*, en *Damas chinas* logra el autor que el lector lea, por primera vez en el transcurso de su obra, una propuesta literaria antes que una historia concreta. *Damas chinas* es, a mi parecer, una manifestación literaria sin pretensión de verdad –a diferencia de lo que sucedía en *Las mujeres de sal*. En esta novela, el autor incorpora a las reglas que regían su novela anterior, ciertos aspectos (la rápida sucesión de planos narrativos, la

¹⁸⁷ De las dos novelas publicadas tras *El jardín de la Señora Murakami* (*Oto no-Murakami monogatari*), esto sucederá también con *Flores*. Si en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* no ocurre lo mismo, puede ser debido a que está presentado como un ensayo ficcional en torno a la vida de un escritor japonés. Tal vez por esto, mantenga el formato del ensayo.

¹⁸⁸ “Chino de risa”

El Mundo. Lima (Perú), 14 de diciembre de 1995.

división en grandes bloques, la posibilidad de contar dos historias, la meticulosidad de las descripciones, etc.) y mantiene otros (ausencia de diálogos, un narrador en primera persona, frialdad, etc.). Logra, no obstante, un efecto distinto al conseguido con sus otras novelas. *Poeta ciego*, la siguiente novela, obtendrá del lector, en cierto modo, una percepción similar a sus cuatro primeras novelas. Y no será hasta *El jardín de la Señora Murakami* (*Oto no-Murakami monogatari*), que Mario Bellatin conseguirá de nuevo presentar la literatura como una propuesta y no como una narración. En ésta séptima novela publicada en el año 2000, sin embargo, la sistematización habrá alcanzado un grado y una intención que todavía no tenía en 1995.

Primera edición: *Damas chinas*
Ediciones El Santo Oficio.
Lima, Perú. (1995)

Ediciones posteriores: - *Damas chinas*
Editorial Síntoma.
México. (1996)
- *Canon perpetuo*
Plaza y Janés.
México. (1999)
- *Salón de belleza / Damas chinas.*
Editorial Peisa.
Lima, Perú. (1999)

Reediciones: /

Traducciones: /

Edición con la que se ha trabajado para este proyecto:

Damas chinas
Síntoma (2ª edición). México DF, 1999.
(104 páginas)

2.2.6. POETA CIEGO

LAS REGLAS DE LOS UNIVERSOS PROPIOS

En la casa del Pedagogo Boris, la Profesora Virginia estableció una rutina parecida a la de la Casa de la Luz Negra. Llevaba puestos el hábito de tela rústica, el dedal de cuero negro y el audífono que le sobresalía de la oreja izquierda.

(Bellatin 1998, 2, 75 y 76).

Tres años después de la publicación de *Damas chinas*, apareció *Poeta ciego* en Tusquets Editores de México. Fue la primera ocasión en que una novela de Mario Bellatin no se publicaba originalmente en Perú. Para entonces, el autor ya residía permanentemente en México. Un año después, en 1999, sería elegido miembro del Sistema Nacional de Creadores.

Poeta ciego, la novela más larga de Mario Bellatin, recibiría alabadoras críticas y, de nuevo, sería elegida libro del año¹⁸⁹. Sin embargo, en esta ocasión, la obra sería mejor recibida en México que en Perú.

En una entrevista concedida al Suplemento LETRAS, de LA REPÚBLICA de Perú, Mario Bellatin contestaba:

ML/LJ- *¿Cuál es tu reto ahora?*

MB- *La creación de un estilo es lo que me interesa. Es un proceso con distintas etapas. Donde cambian los referentes. Pero siempre está la esencia, que nunca perteneció a determinadas situaciones. Y que me permite reafirmar esta idea de que no tenía que pertenecer a una realidad, sino que yo estableciera el mapa, no necesariamente geográfico, también de sentimientos. No siento las referencias. Tú me las planteas: eres peruano. No sé, a mí me da lo mismo. Mi esquema va por otro lado¹⁹⁰.*

¹⁸⁹ "Escalera al cielo".

Reforma. México, 20 de diciembre de 1998.

¹⁹⁰ Mariane Lochter y Luis B. John: "En el umbral de la consagración".

Mario Bellatin hablaba en pasado, por primera vez, de "reafirmar esta idea de que no tenía que pertenecer a una realidad, sino que yo estableciera el mapa, no necesariamente geográfico, también de sentimientos".

Poeta ciego transcurre en un lugar y un tiempo indeterminados. Sin embargo, y como en las otras ocasiones, ciertos objetos permiten detectar un momento propio de la modernidad: microbuses, grabadoras, televisores y computadoras:

Desde el comienzo de su reclusión, la Profesora Virginia se mostró interesada en saber más sobre la computadora. Pasó varias horas tratando de entender el funcionamiento de los programas. Para eso copió una traducción sobre las Iluminaciones de San Agustín. Como un favor especial le pidió al Pedagogo Boris que no la borrara del disco duro donde la había grabado. (Bellatin 1998, 2, 75)

Aparecen también un alto número de escritores relativamente contemporáneos, como: Virginia Woolf, Thomas Mann, Rudolf Steiner, León Tolstoi, Jaeger; y de sistemas pedagógicos implantados en nuestra época: Montessori, Waldorf, Summerhill, etc.

161

El lugar en el que transcurren los hechos, por otro lado, es algo más difícil de determinar, aunque ciertos pasajes de la novela nos hacen pensar en una costa de América que no es capital; es decir, que evidentemente la novela no sucede en Lima.

Según el testimonio que el Pedagogo Boris legó a los Aspirantes a Hermanos, existen muchas teorías sobre los orígenes del Poeta Ciego. La que tuvo más arraigo era la que afirmaba que el Poeta fue recogido de niño por una familia de pescadores que lo crió como a un hijo más. (Bellatin 1998, 2, 15).

Poeta ciego narra la gestación y la consolidación de una secta:

La historia que nos cuenta Poeta ciego es muy sencilla. Un muchacho ciego, abandonado en una caleta de pescadores siendo un recién nacido, da rápidas muestras de genialidad precoz dictando poemas desde que era un niño. Pero,

además, es un iluminado que ha encontrado un mensaje divino en los lunares. Alrededor de él se forma una secta extraña, con leyes tan rígidas como *El Celibato Obligatorio* o *La Austeridad* escritas en sendos tratados. La secta toma un interés especial desde el momento en que el Poeta Ciego es asesinado por una de sus más fieles seguidoras, por romper el tratado de Celibato Obligatorio. La muerte del Poeta Ciego desencadena la ruptura de la secta y, además, nuevas muertes.¹⁹¹

La primera parte de la historia narra la vida y el asesinato del Poeta ciego; en la segunda, se cuentan los efectos que permanecen entre los seguidores de la secta. Los discípulos del Poeta Ciego forman la Hermandad: un grupo altamente jerarquizado, que tras la muerte del fundador se divide para luchar por el poder.

EP- Creo que fue Ribeyro el que dijo que "la lectura era la razón llevada hasta las últimas consecuencias...". ¿Piensas que los personajes de tu novela hacen lo mismo?

MB- Nosotros nos salvamos en la vida cotidiana por no ser lógicos. La lógica llevada al extremo conduce a este tipo de conductas desatadas, milenaristas, totalitaristas. Lo que he tratado de trabajar aquí es una estructura matemática, una lógica que quede al descubierto y que tu puedas seguirla. Es la lógica contra la ilógica¹⁹².

162

Esta secta, como la rutina establecida por el narrador de *Salón de belleza*, se rige por una serie de reglas muy estrictas:

El Poeta Ciego, personaje mítico que funda una secta basada en principios arbitrarios, es el detonador de la historia que sucede más allá de su muerte, ocurrida en el primer capítulo. El desarrollo se da a partir de los diferentes acercamientos de cada personaje al conocimiento del Poeta Ciego, a quien vamos intuyendo sin conocerlo del todo, y que queda plasmado en preceptos y registros como el Cuademillo de las Cosas Difíciles de Explicar. Lo interesante es que Bellatin logra en la novela construir un elaborado proceso de conocimiento a partir

¹⁹¹ Ivan Thays: "Del fanatismo y sus fantasmas".
Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

¹⁹² Enrique Planas: "De ciegos y violentos".

de elementos aparentemente absurdos, sin que al lector se le revele este conocimiento del todo y sin que la devoción por el Poeta Ciego que le profesan los miembros de la secta resulte inverosímil. Es así como Bellatin logra acercarnos a un mundo que obedece reglas extremas a través de la referencia de dichas reglas, componiendo un desfile misterioso de personajes que viven apasionadamente una explicación del mundo que se nos oculta y nos desconcierta cuando se asoma alguno de sus preceptos¹⁹³.

La agrupación sectaria es, en realidad:

(...) una secta religiosa basada en la "sexualidad maliciosa y en las virtudes mágicas" [a decir de Mario Bellatin] de *los lunares de la piel*¹⁹⁴.

Así, la novela está:

Construida con un "interés casi matemático por crear una coherencia cuasiobjetiva" donde nada se deja al azar o al gusto, sino que todo se rige por "reglas muy claras", la obra refiere la historia de una secta formada alrededor de la figura del Poeta Ciego¹⁹⁵.

163

Mario Bellatin logra, de este modo:

En este libro, el autor ha construido un mundo plagado de simbolismos evidentes y entramados filosóficos, ha postulado la historia de una ideología que mantiene parcialmente velada, y ha simulado el descubrimiento de sus debilidades, pero más que a ello, se ha referido a los mecanismos psicológicos que pueden conducir a unos a fundar sociedades secretas, sectas, y a otros a pertenecer a ellas, irracional pero decididamente. El problema es que no se puede esperar una penetración psicológica en una ficción que como punto de partida, renuncia a la

El Sol. Lima (Perú), 24 de mayo de 1998.

¹⁹³ Salvador Alanís.: "Una lúcida ceguera".

Reforma. México, 8 de agosto de 1998.

¹⁹⁴ César Cepeda: "Recrea la maldad del universo".

Reforma. México, 10 de mayo de 1998.

¹⁹⁵ Antonio Bertrán.: "No soy un narrador del mal.- Mario Bellatin".

Reforma. México, 2 de junio de 1998.

*pluralidad dimensional de sus personajes, que pretende describirlos más con la ostentación de unos cuantos nombres genéricos que a través de sus actos*¹⁹⁶.

Finalmente, y a decir del autor:

*Es una secta dirigida por un poeta ciego. Es el absurdo. Es una secta pedagógica llena de algunas intenciones de cambiar la educación, volver a los griegos, y que termina en una violencia terrible*¹⁹⁷.

Mario Bellatin

Ahora bien, el giro que resulta interesante observar, en esta sexta novela de Mario Bellatin, es la relación que se establece entre las reglas que rigen a la secta y las que rigen al propio libro:

*(...) Bellatin considera que las sectas se manejan bajo un sistema muy lógico, por lo que su proceder resulta para los demás inexplicable, en tanto que actuamos de una manera más intuitiva y libre. "Al momento de que alguien se topa con un sistema tan rígido y lógico, lo que queda es seguir esa lógica hasta sus últimas consecuencias. De ahí que susciten suicidios colectivos y autoaniquilaciones, como resultado de ese mecanismo de causa-efecto, de hechos que derivan en otros bajo una sistematización muy rigurosa"*¹⁹⁸.

164

Así, logramos encontrar en *Poeta ciego* algunas de las reglas, también estrictas, que le permiten a Mario Bellatin sistematizar su literatura:

(...) una de las reglas era que el punto de vista del narrador fuera como una cámara de vídeo. El narrador solamente puede conocer el momento a través de lo que se mira y lo que se habla. El diálogo, entonces, pasa por el narrador, se procesa y se vuelve a poner. Es un modo de hacer evidente una realidad a partir de una falsa inocencia, hay una recomposición de la realidad. Quiero hacer claro que todo lo sucedido pasa por la mano del narrador. No es la realidad tal cual. De esta

¹⁹⁶ Gustavo Faberon Patriau: "Autopsia a ciegas".

REVISTA SOMOS. Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

¹⁹⁷ Mariane Loch y Luis B. John: "En el umbral de la consagración".

La República. Lima (Perú), 20 de marzo de 1998.

¹⁹⁸ Patricia Velázquez Yebra.: "Mario Bellatin, un narrador que crea universos propios". El Universal. México, 3 de junio de 1998.

manera el lector, al momento de ver con qué puede cotejar la novela, no la contrastará con la realidad sino con las reglas que la propia novela ofrece¹⁹⁹.

Mario Bellatin.

Mario Bellatin aclaró, en diversas ocasiones, que este libro de hecho no obedecía a la realidad, sino a una sistematización de la literatura:

*(...) no he querido hacer un tratado sobre la lucha por el poder o sobre las sectas, sino únicamente nombrar las cosas, a fin de que el lector sea quien establezca vínculos y encuentre distintas instancias, como la lucha por el poder, los fenómenos sectarios, la traición, el fanatismo, la locura legitimada por una coherencia formal, la diferencia entre las conductas formales y las conductas reales, etc.*²⁰⁰

Mario Bellatin.

Probablemente sea, en esta sexta novela, donde el manejo de la realidad y del inconsciente colectivo, aparezcan, de una manera más evidente, como uno de los recursos propios de la escritura del autor:

*El proceso por el cual Bellatin desrealiza la "realidad" es el resultado de un trabajo fino, como un cirujano que quita lo accesorio con un delicado escalpelo y deja sólo el esqueleto, la pura esencia*²⁰¹.

165

De este modo se cumple la intención de Mario Bellatin de mostrar aquello que pertenece únicamente al ámbito literario y que no está, obligatoriamente, vinculado con lo real:

ML/LJ- *Al descontextualizar así, ¿qué cobra importancia?*

MB- *Cobra mayor importancia el hecho literario en sí. Deja de ser sociología ilustrada, antropología ilustrada, o tour ilustrado, y se hace un espacio distinto a la realidad. Pero que curiosamente dice mucho más de ella. O sea que no estamos*

¹⁹⁹ Cesar Güemes.: "Miniaturizar el género de la novela es mi quehacer literario: Bellatin". La Jornada. México, 27 de mayo de 1998.

²⁰⁰ Patricia Velázquez Yebra.: "Mario Bellatin, un narrador que crea universos propios". El Universal. México, 3 de junio de 1998.

²⁰¹ Ivan Thays: "Del fanatismo y sus fantasmas".

Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

*ante postales costumbristas. Entonces hay que crearles una identidad a esos personajes, un pasado. En mi encuentro con los lectores que cada uno vaya concibiendo su propia novela y que surjan mayores posibilidades de lecturas*²⁰².

Con esto logra Mario Bellatin uno de sus principales objetivos literarios: *Contrariamente a lo sentenciado por algunos críticos, Bellatin no rehuye la realidad, sino que la trata de forma ambigua, dándole a cada lector la posibilidad de una lectura muy personal*²⁰³.

Y es que:

*Bellatin asume los relatos no como la narración de una historia, sino cómo se articula esta historia a través de reglas, trampas y recurso. "Me interesa hacer una literatura de preguntas y no de respuestas. Soy un escritor-lector que quiere crear la novela que le gustaría leer. Mi literatura necesita mucho del lector y cómo éste se relaciona con el texto"*²⁰⁴.

Ante este juego de la ambigüedad entre la realidad y la ficción, Mario Bellatin asegura que:

*Sencillamente, lo que quiero es seducir al lector, llevarlo una cierta cantidad de páginas para hacerle una serie de preguntas, de cuestionamientos, de dudas, de situaciones insólitas, de juegos sobre lo que es verdad y lo que es mentira, los límites de la ficción.*²⁰⁵

Mario Bellatin.

La gestación de esta novela, como la pecera de Salón de Belleza, parte de una imagen estática:

²⁰² Mariane Loch y Luis B. John: "En el umbral de la consagración". La República. Lima (Perú), 20 de marzo de 1998.

²⁰³ Enrique Planas: "De ciegos y violentos". El Sol. Lima (Perú), 24 de mayo de 1998.

²⁰⁴ Carina Moreno B.: "Mario Bellatin convertido en 'Poeta ciego'". El Comercio. Lima (Perú), 25 de mayo de 1998.

²⁰⁵ Enrique Planas: "De ciegos y violentos". El Sol. Lima (Perú), 24 de mayo de 1998.

El protagonista muere víctima de los martillazos que recibe en la cabeza, y precisamente esta es la imagen que en alguna parte, quizás en una pintura, imaginó el autor y le motivó a escribir de este modo esta historia.

“A partir de esta imagen construí un universo. El reto máximo como escritor, yo pienso, es contra el tiempo, es decir, cómo poder sostener en un tiempo todo un relato. (...)”, explica Bellatin²⁰⁶.

La división interna de la novela, en siete capítulos que a su vez están divididos en pequeños bloques, obedece a un trabajo de edición.

CG- *La novela está muy subdividida no en capítulos sino en bloques, muchos de los cuales comienzan con las mismas tres palabras. ¿Esto obedece a que así fue escribiendo la obra o es algo calculado de antemano?*

MB- *Esto obedece a un trabajo posterior a la creación en sí misma. No me interesa sencillamente contar cosas, no es ése para mí el elemento principal de la novela. De tal forma que cuando ya tengo el material de lo contable intento durante un lapso transportar una imagen de un punto a otro de la novela. El reto con este tipo de narración es cómo meter al lector dentro de los bloques cerrados, dentro de esas atmósferas e imágenes que son las que realmente me interesan²⁰⁷.*

167

El bloque cerrado que presento a continuación, elegido a modo de ejemplo, logra una pequeña atmósfera:

El Poeta Ciego aseguraba que algunas veces los peluqueros tenían serios problemas con clientes que pedían un corte de pelo que escapaba a los límites de la normalidad. Otros ni siquiera pedían un corte extraño, sencillamente querían que les pasaran la máquina rasuradora por la cabeza. En esos casos entraba en conflicto la fidelidad que podía tener el peluquero con su oficio. El Poeta pensaba que en un primer momento era seguro que el peluquero se desconcertara. Si se trataba de un peluquero con varios años en el oficio, tal vez se preguntara por las razones de tal decisión. Comenzaría queriendo saber si había un problema médico

²⁰⁶ César Cepeda: “Recrea la maldad del universo”.
Reforma. México, 10 de mayo de 1998.

²⁰⁷ Cesar Güemes.: “Miniaturizar el género de la novela es mi quehacer literario: Bellatin”.
La Jornada. México, 27 de mayo de 1998.

de por medio. Quizá pensara en tifa, sama y, en el peor de los casos, en un tumor cerebral. (Bellatin 1998, 2, 100 y 101).

Estos bloques cerrados, además de continuar con esa literatura de atmósferas que ya caracterizaba al autor en 1998, logran que la novela se rija por reglas que únicamente tienen que ver con la propia literatura. Pero añaden, a su vez, un nuevo rasgo al trabajo del autor:

Con Poeta ciego (Tusquets-Peisa) sus acostumbradas estructuras cerradas, universos paralelos e historias fragmentadas se hacen especialmente complejas. Sin adjetivos, color ni nombres; sin referentes geográficos ni cronológicos para hacer aún más inasible sus obras, el trabajo de nuestro escritor se basa en construir universos, más que contar historias²⁰⁸.

Los universos de Mario Bellatin no están contruidos por la representación de un espacio global, sino por un cúmulo de pequeños espacios extrañificados, con cuya suma logra el autor presentar un universo propio.

Para un lector poco atento, quizá esta novela repita el mismo esquema [que sus novelas anteriores]. Pero esa es una falsa impresión. Es cierto que continúa la desrealización y el lenguaje descriptivo, pero ahora el método de composición ha sufrido una variante significativa. En vez de mostrar el "esqueleto" de la obra, Bellatin entrega esta vez una serie de digresiones que matizan, complejizan y apuntalan el sentido de la obra. Me refiero a las historias anotadas a petición del Poeta Ciego en El Cuademillo de las Cosas Dificiles de Explicar. A través de una serie de anécdotas, recuperadas casi todas de diarios, uno va adentrándose en el pensamiento absurdo de la secta formada por el Poeta Ciego. Al final, tanto las anotaciones del Cuademo como la historia de la Secta terminan entrelazándose, a manera de vasos comunicantes, hasta tal punto que real se vuelve absurdo, o lo absurdo recupera su realidad²⁰⁹.

Esto, obedece a una continuidad del grueso de su obra:

²⁰⁸ Enrique Planas: "De ciegos y violentos".
El Sol. Lima (Perú), 24 de mayo de 1998.

²⁰⁹ Ivan Thays: "Del fanatismo y sus fantasmas".

Puesto en una línea evolutiva respecto de los libros anteriores de Bellatin, Poeta ciego implica una consolidación de la racionalidad con que siempre se ha enfrentado su autor a la tarea de la literatura, pero paga el costo de su frialdad con el riesgo notorio de mantener al lector como un espectador ajeno, incapaz de involucrarse desde el principio²¹⁰.

De este modo, la literatura de Mario Bellatin consolida uno de sus aspectos fundamentales:

Considero que la propuesta de escritura de Bellatin es una excelente expresión de la modernidad, incluso en uno de sus tonos más vanguardistas. No hay pastiche, ni oralidad, ni fragmentaciones, ni diálogos. Su libro es sólido y cerrado, como sus radicales propuestas estéticas, que sin hacer la mínima concesión al lector logran imponer un mundo misterioso y extraño, donde no podemos sentirnos a gusto, pero tampoco podemos dejar de perturbarlos²¹¹.

Los elementos que conforman esta unión de universos extrañificados que logran, a su vez, la creación de un universo literario personal, tienen que ver con los que ya se habían presentado en su obra anterior: ausencia de tiempo y espacio extraliterarios, personajes sin nombre ni personalidad concreta –lo que permite al lector, de cierto modo, abstraerlos–, anécdotas inéditas que ocultan una historia secuencial de los hechos, seducción, amabilidad, un lenguaje que no permite recurrir a sus propios mitos, o gestación a partir de una imagen estática puesta en movimiento.

En cuanto a los personajes, hay que tomar en cuenta que pueden muy bien ser interpretados como ajenos a los de la literatura tradicional:

Cuando esta llanura en la conformación de los personajes nos llega envuelta en un lenguaje que, a fuerza de querer ser pulcro y puntual, resulta monocorde, la novela entra en una espiral de vacuidades, no por una real carencia de ideas –las ideas

Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

²¹⁰ Gustavo Faberon Patriau: "Autopsia a ciegas".

REVISTA SOMOS. Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

²¹¹ Op. Cit.

son lo más atractivo del libro— sino porque tanta lejanía, tanta asepsia en relación con los temas que son todo menos asépticos, nos hace descreer de la ficción²¹².

Y aún así, su funcionalidad en una novela es una de las marcas definitorias de la literatura del autor:

Yo no sé si mis personajes son crueles o no, habría que discutir qué es la crueldad y qué es lo oscuro. En realidad a mí lo que me interesa es recrear universos, y de alguna manera, para que se sostengan éstos, que haya un discurso. Los personajes de este orden sencillamente son meros pretextos para lograr seducir al lector y mantener el arco²¹³.

Mario Bellatin.

Puesto que fungen de pretexto en una literatura cuya intención es la de ir más allá del propio texto:

Sin embargo, [la maldad] forma parte de los pretextos de la historia a los cuales me refiero. Es un elemento extra, de seducción. Hablaría, más que de maldad, de mundos enrarecidos, extraños, insólitos casi. Si me pidieran una denominación, preferiría el de narrativa insólita, más que malvada²¹⁴.

Mario Bellatin.

Como sirven también de mero pretexto literario las anécdotas a partir de las cuales se conforma la historia que será eje del texto:

Lo que busca Bellatin es encubrir los hechos y circunstancias, invitando al lector a develar un discurso filosófico que explica y sustenta el origen de las sectas, que apelan a métodos alucinados para conseguir sus siempre incomprensibles propósitos²¹⁵.

La lógica que sigue a la narración:

²¹² Op. Cit.

²¹³ César Cepeda: "Recrea la maldad del universo".
Reforma. México, 10 de mayo de 1998.

²¹⁴ Cesar Güemes.: "Miniaturizar el género de la novela es mi quehacer literario: Bellatin".
La Jornada. México, 27 de mayo de 1998.

²¹⁵ Jorge Paredes: "Publicaciones de la semana. Poeta ciego"

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El nivel de lógica absurda que se sostiene perfectamente en la narración con destellos de sátira y sarcasmo, le sirven a Bellatin para "establecer una falsa inocencia" y tomar distancia. "Me permiten esconderme como narrador y que el lector no sepa qué es lo que realmente pienso"²¹⁶.

El uso del lenguaje:

La búsqueda de un lenguaje esencial pretende demostrar que la literatura no está en las palabras, sino en lo no dicho, en lo que el lector puede ir llenando, pero no desde un punto de vista experimental porque el texto presenta las bases para hacerlo y guía al lector de una manera tradicional²¹⁷.

Mario Bellatin

La búsqueda de un lenguaje ajeno a la retórica tradicional fue su objetivo en Poeta ciego, que estructuró como si se tratara de cuadros estáticos divididos con espacios en las páginas para captar "atmósferas enrarecidas". En ellas, lo mismo se ve al Poeta Ciego en un sueño erótico con un boy scout, que a la Profesora Virginia asesinando a la Extranjera Anna para cortarle el gran lunar que llevaba en uno de los hombros y que se había convertido en uno de los emblemas míticos de la Hermandad²¹⁸.

171

El tema de la novela:

Tuve la imagen de la muerte del poeta ciego, que en la novela es asesinado, y a partir de ahí se fue creando todo ese universo. No es que a mí me interese el tema de las sectas. Creo, es más, que decir que es una novela sobre las sectas es un poco arriesgado. No están ahí los grandes secretos de estos grupos. Es simplemente algo que se acerca a ese pensamiento, de manera libre, a modo de reflexión. Es una novela que hace preguntas, más que dar respuestas²¹⁹.

SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

²¹⁶ Antonio Bertrán.: "No soy un narrador del mal.- Mario Bellatin".

Reforma. México, 2 de junio de 1998.

²¹⁷ Op. Cit.

²¹⁸ Op. Cit.

²¹⁹ Héctor de Mauleón.: "Mario Bellatin, autor de *Poeta ciego*, de narrador del mal a profeta de apocalipsis ajenos".

Crónica. México, 2 de junio de 1998.

TESIS CON
DATA DE CODIFICAR

Mario Bellatin.

Que en todo caso sería tratado a partir de su funcionalidad literaria y no real:

La novela fue un proyecto de hace muchos años, y que partía de la idea de no hacer violencia de la violencia, sino explicarla de una forma más profunda, con mayores cimientos, no tanto mostrándola sino explicando sus procesos. Tomó más tiempo que los otros libros, es más ambiciosa en sus personajes y la trama²²⁰.

Mario Bellatin

O el tono de la narración:

Tuve muchas dificultades para encontrar el tono preciso que hiciera del libro un espacio de reflexión y cuestionamiento, y no un desfile de acciones violentas²²¹.

Mario Bellatin.

Y todo esto, se pone en funcionamiento para cumplir con un objetivo literario que está más allá del propio texto:

Lo que intento en principio es que los libros obedezcan a una sistematización interna, que todos los elementos formen parte de una lógica que me voy inventando o que descubro. Es como buscar la fidelidad al libro dentro de él mismo. El ponerle un nombre determinado a un personaje me parece arbitrario, y quise entonces rebautizar esa realidad, dentro de la utópica tarea de limpiar el lenguaje. Se trataba de quitar cierta retórica que no me permitía decir las cosas tal cual eran, puesto que había una retórica previa que incluía el nombrar a los personajes. Entonces, bautizo a mis personajes por la lógica que cada texto me indica. Eso dentro de una primera etapa que implica no apelar a un sujeto realista que vaya a un objetivo, sino dentro de una concepción más intelectual. Al cabo, estos personajes se vuelven, espero, más reales que los otros, sólo que por un medio distinto²²².

²²⁰ Enrique Planas: "De ciegos y violentos".
El Sol. Lima (Perú), 24 de mayo de 1998.

²²¹ "La invitante malicia de Mario Bellatin".
REVISTA BAZAR. México, abril de 1999.

²²² Cesar Güemes.: "Miniaturizar el género de la novela es mi quehacer literario: Bellatin".

Mario Bellatin.

Y que el propio autor relata, en otra de las entrevistas concedidas a raíz de la publicación del libro, del siguiente modo:

Me gusta la idea de miniaturizar el género de la novela. Como dices, son historias largas, hay cientos de personajes y varios mundos posibles. No es que sea una literatura fragmentada. Es un afán de reducir el texto, quedarme sólo con lo preciso y dejarle lo demás al lector. Eso crea la sensación de que no todo está terminado, de que no hay una verdad que se imponga, sino que se abren muchas preguntas. Busco la coparticipación del lector para que se vuelva un poco escritor, así como yo soy un escritor que lee²²³.

Mario Bellatin.

Y es que, definitivamente, en la literatura de Mario Bellatin:

Más que dar ideas, el narrador busca plantear preguntas y mostrar realidades²²⁴.

Porque los pretextos de su literatura, tienen que ver con una sistematización global que responde a otros intereses que los que plantea el propio libro, pero que sólo en él pueden ser puestos en duda:

Ese fanatismo, en el que lo importante es seguir a alguien sin importar quién es, tiene que ver con la constante temática que busca Bellatin. "Todos mis libros obedecen a una misma obra, lo que me interesa trabajar no son textos individuales –aunque éstos puedan leerse de manera autónoma– sino un sistema literario propio, con una voz personal donde las obras dialoguen".

(...) "Descubrir la pólvora que será tu pólvora" es la frase que emplea el narrador para referirse a la búsqueda que ha emprendido de ese estilo personal²²⁵.

Y, no obstante, eso no garantiza ningún resultado:

EP- ¿Crees que sea una de tus novelas más redondas?

La Jornada. México, 27 de mayo de 1998.

²²³ Op. Cit.

²²⁴ Antonio Bertrán.: "No soy un narrador del mal.- Mario Bellatin".

Reforma. México, 2 de junio de 1998.

²²⁵ Op. Cit.

TESIS CON
FITA DE ORIGEN

MB- *Es muy peligroso ese juego, realmente puede llegar a hacer muy rígida la novela, a volverla una cosa muy correcta y quitarle la gracia. Mi tendencia a sistematizar todo mi trabajo literario tiende más a quitar que a poner. Ese juego de lo circular está también en mis otros libros, pero de una manera mucho más directa, no tan pensada*²²⁶.

Ni obedece a ninguna referencia concreta, sino a ciertos conceptos abstractos, que probablemente únicamente a partir de la abstracción, y alejados de la práctica literaria en sí, sería posible dilucidar:

AA- *¿Qué simboliza el Poeta Ciego?*

MB- *El horror presente en la cotidianidad más cotidiana*²²⁷.

Como bien dijo Christopher Domínguez Michael:

*Y el Poeta Ciego es seguido –secta viene del latín seguir– sin que el narrador apócrifo se preocupe en explicarnos por qué, pues le interesa no la miel, sino el espíritu de la colmena*²²⁸.

La historia del libro queda así relegada a un segundo plano, superpuesta a ese interés más amplio de experimentar con la práctica literaria sin hacer propiamente una suerte de literatura experimental. De este modo, los recursos de esa práctica están empleados con la función de confundir al lector, escondidos tras la apariencia de una literatura amable, para lograr que éste se de cuenta que lo que importa no está ahí:

Algunas jaulas habían sido bautizadas y su nombre colgaba de la parte superior. Los carteles estaban hechos con gruesos cartones pintados de dorado. Los nombres guardaban relación con ciertos sucesos que había vivido la Hermandad. En la jaula que contenía un hurón podía leerse Noche de la muerte del Poeta Ciego. En la que estaba a su costado y que albergaba una hiena decía Lectura del

²²⁶ Enrique Planas: "De ciegos y violentos".

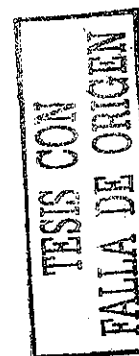
El Sol. Lima (Perú), 24 de mayo de 1998.

²²⁷ Armando Alanís.: "El horror presente en la cotidianidad".

Reforma. México, 12 de junio de 1998.

²²⁸ Christopher Domínguez Michael.: "El apócrifo de Mario Bellatin".

Reforma. México, 6 de septiembre de 1998.



Último Escrito del Cuademillo de las Cosas Difíciles de Explicar. Otra habitada por un jabalí ostentaba el nombre de Reclusión de la Profesora Virginia. En la que había una pareja de perros sin pelo se leía Captura de los Antiguos Hermanos por las Fuerzas del Orden. En la jaula vecina, donde dormía un gato persa, decía Ingreso Violento de los Nuevos Hermanos en la casa del Pedagogo Boris. Dentro de una más pequeña se movían nerviosamente varios ratones blancos. Allí se leía Visita de la Extranjera Anna al Campo de Conocimiento. En último nombre estaba puesto en la jaula que contenía un tucán al que le faltaba un ala. En el letrero habían escrito Juicio Sumario con Perros de Peluche y Conejos Moteados. En un extremo había dos jaulas más que se mantenían cubiertas todo el tiempo con fundas negras. (Bellatin 1998, 2, 156 y 157).

O, ejemplificado con otro párrafo:

Por medio de cuadros pintados al óleo, en los que estaban representados distintos lugares como la Casa de la Luz Negra o el Local Pedagógico, los Aspirantes iban identificando uno tras otro los tratados. Las imágenes que se veían en esos cuadros no reflejaban de manera directa la idea que el Poeta Ciego había querido transmitir. Si aparecía una pareja desnuda, no había que remitirse necesariamente al tratado titulado Necesidad de un Celibato Obligatorio. La relación entre forma y fondo se basaba en una convención arbitraria que el Pedagogo Boris fue ideando según su estado de ánimo. (Bellatin, 1998, 2, 35)

Y es que el objetivo de la literatura de Mario Bellatin no es la generación de grandes obras con grandes personajes, entendidos ambos desde la tradición literaria:

Los jueves [el Pedagogo Boris] hablaba [con el Poeta Ciego] acerca de León Tolstoi y de su experiencia de patriarca en la aldea de Iasnaia Poliana. El Poeta lo escuchaba en silencio, jugando con las uñas de sus manos. El Pedagogo trataba de explicarle lo que había aprendido de Tolstoi y de sus prácticas educativas con los necesitados de saber. Sólo cuando el Poeta Ciego interrumpía su juego y levantaba la mano derecha, el Pedagogo Boris concluía su discurso. Era hora de decirle a la Profesora Virginia que le llevara su revista de cortes y peinados y que acompañara al Pedagogo a la puerta. La Profesora obedecía después de cerrar la

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

libreta de apuntes donde había consignado las ideas principales tratadas en la visita. (Bellatin 1998, 2, 76 y 77).

Si no, y hasta cierto punto, la demostración de que se puede prescindir de ciertas prácticas que no son pensadas por un autor, sino simplemente reproducidas por una convicción de que así debe de ser, que no permite plantearse la literatura a partir de sí misma. De este modo, los personajes de Mario Bellatin, o las anécdotas por las que transitan, pueden ser consideradas personas o hechos sin importancia, cuya función sirve únicamente para generar ese universo propio y extrañificado:

Según el Poeta Ciego se debían crear peluquerías especiales que dieran respuesta a preguntas de otro orden. Preguntas tales como si el corte obedecía a alguna razón ideológica o si se trataba del requisito para entrar en una secta de perfil místico. Según teorías rudimentarias la cabeza rapada es como un televisor sin antena. Por eso un individuo rapado es el único con capacidad de encontrar al Dios que hay dentro de uno mismo. (Bellatin 1998, 2, 102).

176

Y aunque en ella es posible encontrar ciertos elementos repetitivos, y quizás incluso carentes de funcionalidad literaria:

El Poeta Ciego se desconcertó cuando trató de tender la mano derecha. Pese a que intentó moverla quedó inerte. Poco a poco dejó de percibir los dedos y la palma. De ese modo llegó hasta la insensibilidad del codo. Experimentó la sensación de poseer un miembro fantasma. En retribución podía ver, alumbrado por la fuerte luz que acompañó la aparición. (Bellatin 1998, 2, 49 y 50)

También se puede pensar que esa repetición o esa aparente ausencia de funcionalidad obedece a una intención de despistar al lector haciéndole creer que está leyendo algo que en realidad el narrador, o el propio autor, sabe que no importa para la funcionalidad global de ese universo propio:

Cuando la Extranjera Anna revisó las provisiones descubrió que el padre le había dejado una caja con velas. Encendió una y pudo reconocer los detalles que la oscuridad le había ocultado. Vio delante de la biblioteca tres atriles con grandes libros abiertos. La Extranjera se acercó. Por el olor a tinta parecía que los libros

habían sido escritos recientemente. La Extranjera Anna notó que en los tres libros se repetían las mismas frases. Leyó que la palabra de Dios no era más que un relato. Un libro que llegaba a hablar más que de sí mismo. De allí que su perfección estuviese garantizada por el hecho de que pudiera autopersuadirse. Los cielos y la tierra sólo podían formarse por las palabras que los creaba. Después de leer las frases, la Extranjera no se atrevió a pasar a la página siguiente. Prefirió apartarse de la biblioteca para ovillarse junto a la tina de cemento en espera de que su padre fuera a buscarla. (Bellatin 1998, 2, 66 y 67).

Y es que se podría pensar que la literatura de Mario Bellatin es generada únicamente por la propia literatura.

Durante el tiempo de su internamiento se entretuvo leyendo un libro de la escritora Anna Seghers que le prestó el director del sanatorio. La novela trataba de un pueblo de pescadores y de una revuelta popular. (Bellatin 1998, 2, 71).

[La Extranjera Anna] *Aprovechó que el Poeta Ciego estaba muerto para comenzar a leer la obra de Thomas Mann, el Príncipe de los escritores, como lo catalogaba el Poeta. Se empeñó en acabarla antes de tres años. En los primeros tiempos le llamó la atención la frase con la que terminaba José y sus hermanos: "todo lo escrito en este libro es verdad porque se trata de la palabra de Dios". (Bellatin 1998, 2, 104 y 105).*

177

Aunque esa facilidad en la interpretación pueda ser engañosa, bien se puede suponer que obedece, a su vez, a una facilidad para la creación que le permite al autor narrar cualquier hecho, puesto que lo concreto no importa –a pesar de la meticulosidad con la que es narrado:

La arenga del Pedagogo Boris duraba hasta el mediodía. Después venía un almuerzo compuesto de pan, uvas y aceitunas. La tarde estaba dedicada al enfrentamiento bélico. La Nueva Hermandad tenía unas cuantas escopetas. Los Pupilos eran llevados hasta unos terrenos descampados donde había un polígono de tiro y un campo de maniobras. A veces formaban bandos donde unos representaban la Antigua y otros la Nueva Hermandad. La Antigua Hermandad

tenía como misión defender la figura física del Poeta Ciego y la Nueva sólo su obra. Cada bando llevaba unos estandartes. Los de la Antigua Hermandad lucían la imagen de Rómulo y Remo alimentados por una loba y los de la Nueva mostraban la figura de Moisés partiendo en dos el Mar Rojo. En todos los enfrentamientos siempre ganó la Nueva Hermandad. Es más, pertenecer a la otra era un castigo que se imponía a los miembros que a lo largo de su aprendizaje no acataban correctamente las indicaciones. (Bellatin 1998, 2, 118 y 119).

Y es que, aunque pueda parecerlo, Mario Bellatin no está diciendo ningún tipo de 'verdad extratextual', sino que tan solo pone en práctica una capacidad de hacer arte a partir del arte mismo.

El Pedagogo [hablando de unos grabados de Durero] dijo que intuía el culto a iconos, fetiches y no a un Dios único como hubiera sido lo correcto. Las señales estaban ordenadas del mismo modo equívoco como podía estarlo un sistema solar ejemplificado con lunares. Aquella fue una de las pocas tardes en que el Poeta prestó verdadera atención a las palabras del Pedagogo Boris y llegó incluso a abandonar el juego de uñas con el que solía entretenerse en esos momentos. Sólo aquel que pudiera distinguir los símbolos paganos que iban en contra de la unicidad del ser era capaz de escapar a un destino funesto, sentenció el Poeta Ciego luego de escuchar al Pedagogo. En ese momento recostó la cabeza, levantó la mano derecha y cerró los ojos. (Bellatin 1998, 2, 125 y 126).

178

Eso puede desconcertar al lector, y tal cosa sucede, pero curiosamente esa única realidad extratextual —que tiene que ver con el texto (o con la lectura)— a la que el autor hace referencia, tiene su correlato en el efecto que tal extrañificación genera en los propios elementos literarios —en este caso, los personajes:

De pronto, el Pedagogo Boris se dirigió a los niños y adolescentes para decirles que la Extranjera Anna era una maestra. Los niños y adolescentes cambiaron de actitud. Se desconcertaron unos momentos, soltaron sus varas [dejaron de golpearla] y comenzaron a hacer preguntas sobre historia universal. (Bellatin 1998, 2, 136).

Y es que quizás, efectivamente, sea el absurdo lo que sustenta al arte, a pesar de que ese absurdo tenga algo efectivamente solemne que el propio autor pretenda evitar:

El Pedagogo Boris habló de la esencia ígnea de los lunares. Afirmaba que eran de fuego y por lo tanto compartían sus cualidades. En consecuencia, el agua o lo húmedo eran sus mayores enemigos. Afirmó que el aseo de una persona con un lunar significativo iba totalmente en contra de su naturaleza. Si el lunar era minúsculo debía ser cubierto, para así mantener la poca energía que emanaba. Aquel era el caso del dedo meñique de la Profesora Virginia, tapado siempre con el dedal de cuero negro. El Pedagogo mencionó algunos pasajes del Cuademillo de las Cosas Difíciles de Explicar. Se refirió a la Ciudadela final donde recluían a los afectados por enfermedad transmisibles. El Pedagogo Boris dijo que a aquellos seres encerrados debía tratárseles como a los lunares. Eran superiores porque tenían el poder de contagiar a los demás. (Bellatin 1998, 2, 150).

En esta sexta novela de Mario Bellatin, por lo tanto, es posible clarificar cierto empleo de la sistematización literaria de la que el autor dice partir, pero de cierta forma también permite suponer sus peligros y sus carencias.

179

En una crítica aparecida en torno a la novela, se menciona una de las características definitorias de la literatura de Mario Bellatin:

Los suyos parecen ser libros apócrifos, es decir, composiciones originales que retoman los géneros literarios tardíamente desarrollados en la Biblia: relatos edificantes, a veces autobiográficos; apocalipsis acompañados por un marco narrativo: libros sapienciales, salmos o plegarias²²⁹.

Pero apareció también otra crítica, que debería ser analizada. No tanto por las opiniones de su autor, que tienen que ver con el gusto personal y no hacen referencia objetiva a una posible abstracción de esa sistematización literaria de Mario Bellatin, sino por los peligros que le atribuye a esa sistematización:

²²⁹ Op. Cit.

La distancia entre los alcances que pudo tener el libro y los resultados que en verdad logra parecen centrarse en un conflicto de coherencia estética: el asunto y el argumento son realmente novelescos –pensemos en los fanáticos de La guerra del fin del mundo o en el desquiciado seguimiento de Fernando Vidal tras la inexistente hermandad de Sobre héroes y tumbas–, pero la resolución estilística por que ha optado Bellatin asfixia sus posibilidades, las refrena y las castra, porque ha preferido autopsiar antes que biografiar, ser minucioso en lo colateral y superficial en lo que se intuye importante, moderar, recurrir siempre al escándalo intelectual sin apelar lo emotivo, y todo ello concluye en una gelidez no sólo excesiva, sino además muy poco funcional²³⁰.

Probablemente suceda, como aseguró Christopher Domínguez Michael, que de hecho:

Poeta ciego, como todo lo apócrifo, solicita la interpretación²³¹.

²³⁰ Gustavo Faberon Patriau: "Autopsia a ciegas".

REVISTA SOMOS. Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

²³¹ Christopher Domínguez Michael.: "El apócrifo de Mario Bellatin".

Reforma. México, 6 de septiembre de 1998.

Primera edición: *Poeta ciego.*
Editorial Tusquets.
México. (1998)

Ediciones posteriores: - *Poeta ciego.*
Editorial Peisa.
Lima, Perú. (2000)

Reediciones: /

Traducciones: *PENDIENTE DE TRADUCCIÓN EN*
Frankfurter Verlagsanstalt
Frankfurt, Alemania. (2002)

Edición con la que se ha trabajado para este proyecto:

Poeta ciego

Tusquets Editores. México DF, 1998.

(172 páginas)

2.3. LA ESCRITURA

LB- *¿Cómo escribes?*

MB- *Tumbado en la cama y mirando al techo.*

Entrevista a Mario Bellatin, por Lolita Bosch.

José Ortega y Gasset decía que “la novela ha de ser hoy lo contrario que el cuento. El cuento es la simple narración de peripecias” (Enric Sullà, ed. 1996, 32).

Y es que:

La aventura no nos interesa hoy, o, a lo sumo, interese sólo al niño interior que, en forma de residuo un poco bárbaro, todos conservamos.

(...) Pasa, pues, la aventura, la trama, a ser sólo pretexto, y como hilo solamente que reúne las perlas en collar. Ya veremos por qué este hilo es, por otro, imprescindible. Pero ahora me importa llamar la atención sobre un defecto del análisis que nos hace atribuir nuestro aburrimiento en la lectura de una novela a que su “argumento es poco interesante”. Si así fuese, podría darse por muerto este género literario. Porque todo el que medite sobre ello un poco, reconocerá la imposibilidad práctica de inventar hoy nuevos argumentos interesantes.

No, no es el argumento lo que nos complace, no es la curiosidad por saber lo que va a pasar a Fulano lo que nos deleita. La prueba de ello está en que el argumento de toda novela se cuenta en muy pocas palabras, y entonces no nos interesa. Una narración somera no nos sabe: necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vuelta en torno a los personajes. Entonces nos complacemos en sentirnos impregnados y como saturados de ellos y de su ambiente, al percibirlos como viejos amigos habituales de quienes lo sabemos todo y al presentarse nos revelan toda la riqueza de sus vidas. Por esto es la novela un género esencialmente retardatario —como decía no sé si Goethe o Novalis. Yo diría más: hoy es y tiene que ser un género moroso—, todo lo contrario, por tanto, que el cuento, el folletín y el melodrama. (Op. Cit, 32 y 33).

De ser así, y suponiendo que existe una intención en el movimiento, ¿cuál puede ser —en un género que se presenta como la narración de una larga historia,

a los ojos de la mayoría de los lectores, algo así como una suerte de película escrita (para un gran número de lectores contemporáneos), pero que en realidad no es sino la única vía de acceso para comprender aquello que la literatura es (a pesar de no aportar contenido teórico, ni de sustentarse en la estructura de un tratado)? La novela, el género literario por excelencia del siglo XX, se nos presenta así como la imagen artística de la contradicción –aunque resulte obvio que no es la única representación artística de la contradicción latente en el arte mismo.

Aunque también es posible pensar en lo contrario, pensando por ahora que la pregunta por la intención de la novela parte a su vez de falsos supuestos preestablecidos, ajenos a la propia experiencia:

A poco que se medite en la propia experiencia de lectura, sin embargo, se ve claro que no es precisamente una evidencia incontestable la de que el texto sólo remite a otros textos y nunca a algo que pueda llamarse mundo (Villanueva, 1992: 28). Pero la idea del texto como una galaxia de significantes que sólo remitirían a su vez a otros significantes, en un juego infinito de diferencias que nos impediría aislar lo real, apenas encuentra desmentido en la teoría actual. (Wahnón 1995, 11)

183

Maurice Blanchot afirma:

La ausencia del libro anula toda continuidad de presencia, escapa a la interrogación que contiene el libro. No es la interioridad del libro ni su Sentido siempre eludido. Siempre está fuera de él y sin embargo contenida en él, es menos su exterior que la referencia a un afuera que no le concierne.

A medida que la obra adquiere más sentido y ambición, conservando en ella no sólo todas las obras sino todas las formas y todas las posibilidades del discurso, más próxima a proponerse parece estar la ausencia de obra, sin que nunca, por otra parte, se deje designar. Así sucede con Mallarmé. Con Mallarmé la Obra adquiere conciencia de sí misma y se capta como aquello que coincidiría con la ausencia de obra, desviándola ésta de manera que nunca pueda coincidir consigo misma y destinándola a la imposibilidad. Movimiento de desvío en el cual la obra desaparece en la ausencia de obra, pero donde la ausencia de obra escapa siempre más, reduciéndose a no ser sino la Obra desaparecida desde el comienzo.

Escribir se relaciona con la ausencia de obra, pero se inviste en la Obra bajo la forma de libro. La locura de escribir –el juego insensato– es la relación de escritura, relación que no se establece entre la escritura y la producción del libro, sino, mediante la producción del libro, entre escribir y la ausencia de la obra.
(Blanchot 1973, 27)

Podría pensarse que ese juego insensato del que habla Blanchot, en la escritura de Mario Bellatin responde a una sistematización de la literatura. Pero finalmente parece el resultado de una necesidad. Y podría también, efectivamente, pensarse que la posibilidad de implantar una sistematización literaria ha sido una manera propia de domar aquella necesidad.

Como ya se citaba en la entrevista anteriormente presentada:

LB- *¿Qué otros intereses literarios tienes?*

MB- *No sé... es que no me interesa en principio nada, así como premio. Todos estos años, todo el tiempo, toda mi vida, ha sido domesticar esta necesidad de creación literaria que no sé de dónde viene.*

LB- *¿Y no lo quisieras saber?*

MB- *No creo. Pero si hubiera sido inverso, jamás hubiera escrito. ¡Qué vergüenza! Me da vergüenza ajena, hablar del tema, mostrar tus textos, tirarte cosas a la cara a la gente...*

LB- *¿Te da vergüenza ser escritor?*

MB- *No, no me da vergüenza ser escritor. Pero toda esta labor es como de nuevos ricos: hablar y hablar y hablar. Frente a eso, se trata de adaptarte a esta necesidad, que es lo único verdaderamente básico... es decir, jamás se me hubiera ocurrido ser escritor a la inversa: quiero ser escritor. Me da vergüenza el hecho de querer quedarte con todo el plus que tiene escribir. Es decir, todo lo que cuesta ser escritor: dedicarte durante horas, renunciar a mil cosas en la vida, leer como loco... es únicamente por este placer o esta necesidad interna que está más allá de cualquier razonamiento. Y esto, no tiene sentido.*

LB- *Tú crees que, sea lo que sea, ¿es innato?*

MB- *No sea si sea innato. Pero está más allá.*

LB- *¿Crees que tenga que ver con el talento?*

MB- *No sé qué sea eso.*

LB- ¿Y la inspiración?

MB- *Tampoco sé qué es.*

Entrevista a Mario Bellatin, por Lolita Bosch.

Si es que, efectivamente, tal cosa ha sucedido:

Por ejemplo, mañana puedo hacer un libro sobre el socialismo, realista, para el pueblo, para cambiar las mentes de los buenos ciudadanos, de los dormidos ciudadanos, que gracias a los libros pueden... no sé... darse cuenta de su realidad. Pero cuando esto ocurra, va a haber todo un proceso que va a hacer posible entenderlo, entender cómo se pasó desde un punto de vista determinado hasta otro punto. No creo que deba ser una cosa estática. Otro aspecto que me puede aterrar es que se pueda entender que es posible sistematizar algo para encontrar algo, para encontrar una voz, no sé... un toque, una forma de ordenar esta realidad interna literaria, y que eso sea algo que se pueda conseguir, porque es inalcanzable, pero el proceso de perseguir eso que es inalcanzable, y por eso absurdo, bajo estas circunstancias, ya está creando esa estela²³².

La gestación de la sistematización que practica, el autor la explica así:

(...) el método que estaba siguiendo me llevó a las formas clásicas de la literatura. Se trataba, por supuesto, de algo utópico y descabellado pero lo que hice fue constreñir mis recursos hasta llegar a una economía máxima de éstos. Comencé usando la tercera persona, la voz más primitiva de los relatores, ausencia de adjetivos, de diálogos, etc. Y de allí en adelante cada hallazgo debía tener un sentido lógico dentro del sistema que inventaba: debía tener una razón de ser²³³.

Mario Bellatin.

Mario Bellatin ha asegurado, en diversas ocasiones, que su literatura obedece a una sistematización literaria:

Lo que escribo obedece a un sistema literario que me he inventado y he ido perfeccionando con el tiempo. Creerlo me sirve mucho porque me da la sensación

²³² Entrevista a Mario Bellatin, por Graciela Goldchluk.

²³³ Hernán Medina: "La desapasionada pasión de Mario Bellatin"

Lima, (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

*de que los libros van formando un todo orgánico, que las historias que cuento pasan a segundo plano y lo que resalta es la literatura*²³⁴.

Mario Bellatin.

Y que esta sistematización tiene un objetivo muy claro:

*(...) busco una reducción de la novela, es decir, quitar toda la retórica. El quedarme con los elementos básicos y elementales para que funcione ese sistema es, para mí, ir redescubriendo el lenguaje, los modos de escribir, es crear formas propias de hacer una novela*²³⁵.

Mario Bellatin

Y, por lo tanto, una intención última:

*Me interesa más que funcione el sistema literario con el que vengo bregando desde hace años –sea éste llamado estilo, estrategia, o toque personal–, que las cosas se vayan contando. Trato de que cada elemento de la narración calce dentro de la lógica interna que va creando la propia obra. Todos mis libros en cierta medida obedecen a una manera determinada de decir, haciéndola de este modo una literatura por acumulación, una conversación entre libros*²³⁶.

Mario Bellatin

186

De ser así, este proceso tuvo un inicio, delimitado en su trayectoria bibliográfica en *Damas chinas*. Insisto:

*(...) el método que estaba siguiendo me llevó a las formas clásicas de la literatura. Se trataba, por supuesto, de algo utópico y descabellado pero lo que hice fue constreñir mis recursos hasta llegar a una economía máxima de éstos. Comencé usando la tercera persona, la voz más primitiva de los relatores, ausencia de adjetivos, de diálogos, etc. Y de allí en adelante cada hallazgo debía tener un sentido lógico dentro del sistema que inventaba: debía tener una razón de ser*²³⁷.

²³⁴ Mónica Mateos: “Las novelas de Mario Bellatin, dosis concentradas de literatura”. La Jornada. México, 5 de enero de 1997.

²³⁵ Op. Cit.

²³⁶ Nuria Vilanova: “El salón donde hiberna la belleza”

La Jornada. México, 23 de febrero de 1997.

²³⁷ Hernán Medina: “La desapasionada pasión de Mario Bellatin”

Mario Bellatin.

De su primera novela, *Mujeres de sal*, no se podía suponer una sistematización semejante sino de cierta manera intuitiva; y la segunda, *Efecto invernadero*, sirvió para experimentar la sistematización y ponerlo en práctica a partir de entonces:

*El proyecto real ya comienza a partir del segundo libro, Efecto invernadero, que se convirtió en un pretexto para encontrar todas esas otras cosas (...), esa estructura, esa sistematización, esa retórica propia. Claro, se convirtió en un libro como de mil páginas, mil doscientas páginas, que no importaba el libro, era como un espacio de ejercer lo que quería*²³⁸.

Ahora bien, ¿cuál es esa sistematización que le permite a Mario Bellatin escribir sus novelas? Y más aún: ¿existe su posibilidad literaria, es decir: la posibilidad de sistematizar la creación?

El filósofo alemán Theodor W. Adorno aseguraba que:

Todas las obras de arte y el arte mismo, son enigmas; hecho que ha vuelto irritantes desde antiguo sus teorías. El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan. Ese carácter tiene algo de las imitaciones de un payaso; si está dentro de las obras, si se las acompaña internamente en su despliegue, se hace invisible, pero si se sale fuera, si se rompe el pacto con su inmanencia, entonces vuelve y se aparece como un espíritu. (Adorno 1992, 162)

187

Siendo así, la pretensión de aprehender algo de las obras de arte, que a su vez pueden carecer de referente real directo, podría resultar absurda:

Para Adorno este proceso de desarrollo de la Ilustración significa el desarrollo de formas de pensamiento de formas culturales y sociales "identificantes", es decir, que tienden a la eliminación de todo aquello que es no-idéntico, heterogéneo, diferente, bajo leyes, categorías, principios abstractos y cuantitativos de equivalencia e intercambio, etc. La liquidación de la diferencia y lo individual, y

especialmente de los individuos autónomos, es el signo del proceso de racionalización y cosificación que caracteriza a la historia hasta el presente. Sólo el arte o, más exactamente, ciertas formas de arte han resistido la presión del principio de identificación. Aquel arte que aun siendo algo autónomo, una "mónada sin ventanas", "refracta" la sociedad de la que es producto, es el arte que habla desde su clausura, en el medio de la apariencia, tanto del mundo existente como de lo no existente, de la utopía, de lo que debería ser. Este es el arte auténtico, el que se resiste a la razón identificante haciendo, así, una promesse de bonheur. (Vilar 2000, 86).

Tal vez por eso, la posibilidad de una sistematización de la literatura se ha abordado desde la recepción y no desde la creación misma. Así, en el estructuralismo se aplicaba un modelo de lectura que tamizaba el proceso literario hasta convertirlo en un sistema:

Frye estaba convencido de que la crítica se hallaba [en 1957] en un estado lamentable, desbarajuste que nada tenía de científico y que necesitaba ser cuidadosamente puesta en orden. Había tantos juicios de valor subjetivos como garrulería ociosa, y por consiguiente, se necesitaba con urgencia la disciplina de un sistema objetivo. Esto era posible, sostenía Frye, porque la misma literatura formaba ya un sistema en sí. (Eagleton 1998, 114).

188

De este modo, se establecieron ciertas reglas metodológicas que permitían ordenar lo leído a partir de cierta percepción del proceso tanto creativo como receptivo:

Para establecer su sistema literario (...), Frye ante todo hizo a un lado los juicios de valor como meros ruidos subjetivos. Cuando se analiza la literatura hablamos de literatura; cuando la evaluamos hablamos de nosotros mismos. Asimismo, el sistema debe expulsar todo tipo de historia, excepto la literaria. Las obras literarias están hechas con otras obras literarias, no con materiales externos al sistema literario. (Eagleton 1998, 115)

Y, sin embargo, la literatura de Mario Bellatin difícilmente se podría decir que obedece a ciertas pautas de lecturas compartidas entre sus lectores. Al

contrario, suele provocar en el lector una suerte de desconcierto que logra, precisamente, con esas herramientas a partir de las que crea su escritura:

Los míos son libros en apariencia inacabados, para que el lector se crea el constructor de la historia. Los libros simplemente nacen con una supuesta inocencia; yo no he hecho ni he dicho nada, todo está en la mente del lector²³⁹.

Mario Bellatin.

Y aún así, y como se verá más adelante, el autor asegura que la suya es una literatura amable. De este modo, y contrariamente a lo percibido por el estructuralismo, la literatura de Mario Bellatin se rige, en todo caso, por las reglas que rigen la generación misma del acto creativo. Esta puede resultar una argumentación utópica, pero el solo hecho de sistematizar una utopía semejante, ha dado como resultado ciertas pautas de conducta creativa que pueden ser leídas como parte intencional de la escritura misma, aunque alejadas de su recepción.

El recurso que estoy tratando de desarrollar es algo muy exagerado, tomando distancia para saltar la valla, para decir las peores cosas del mundo pero con distancia. Es quitarle totalmente el dramatismo y la carga emotiva que es un peso, una barrera para expresar la realidad²⁴⁰.

Mario Bellatin.

Y todo esto, sea o no una sistematización utópica, tiene una justificación: *Lo que busco es demostrarme que lo literario no es más que un juego de palabras, un castillo formal, donde lo verdaderamente importante no está en el lenguaje ni en la forma, sino en el impulso que hace posible la existencia de tantas obras que, por más que sean analizadas, no se puede desentrañar el soplo de genialidad que las sustenta. Quizás este punto de vista pueda tomarse como alusión a una*

189

²³⁹ Fernando Patiño: "Juegos del lector".

REVISTA X. CULTURA Y SOCIEDAD. México, septiembre de 2000.

²⁴⁰ Miguel Idefonso: "Mario Bellatin o el estilo de la transparencia"

IMAGINARIO DEL ARTE. Lima, (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

*experiencia de orden religioso, asumir como un milagro palpable la existencia del Quijote, Hamlet o La guerra y la paz*²⁴¹.

Mario Bellatín

E incluso, motivado por esta posibilidad de sistematizar la propia escritura, más no la recepción, el autor asegura:

*Sólo me interesa realmente mi relación con los textos. Los lectores son una añadidura. Valiosa, entrañable y necesaria, son el motor que permite que tu plan continúe avanzando. Pero la verdadera obsesión está centrada en algo que está más allá de las instancias por las que suelen pasar los libros en nuestros días. Estoy seguro de que el verdadero privilegio del que gozan algunos escritores está en el hecho de que por encima del gozo que te produce haber ganado una batalla librada contra la nada existan los lectores*²⁴².

Así, lo que Mario Bellatín pretende es sistematizar su propia creación, partiendo del supuesto de que la literatura está en otra parte. Es lo que Salvador Alanís llamó "Una lúcida ceguera"²⁴³.

RG- *Dices que no te gusta transmitir ideas con tu literatura, entonces ¿qué pretendes transmitir?*

MB- *Preguntas, nombrar, volver a nombrar las cosas como lo primordial. En el hecho de nombrar ya hay toda una serie de ideas, preguntas, dudas o cuestionamientos. Creo que la literatura, al congelar algo dentro de lo literario, ya es importante. Casi siempre trato de componer cosas extremas unas de otras, aparentemente contrapuestas y el hecho de que estén juntas, de que sean nombradas funcionando en un mismo sistema, en este caso literario, ahí está lo importante: crear una atmósfera, un universo distinto, propio, una extensión de nuestra realidad*²⁴⁴.

²⁴¹ José Gabriel Chueca: "Un exiliado de la realidad".

El Comercio. Lima (Perú), 12 de enero de 1999.

²⁴² Op. Cit.

²⁴³ Salvador Alanís: "Una lúcida ceguera".

Reforma. México, agosto de 1998.

²⁴⁴ Ruth Garo Velarde: "Mario Bellatín o el juego de la ambigüedad".

EL Nacional. México, 22 de agosto de 1998.

Ahora bien, si lo que Mario Bellatin pretende es sistematizar su propio proceso de creación, debe haber efectivamente ciertas reglas, pautas o herramientas que lo consigan.

Un método es una:

Manera o modo sistemáticos de tratar un problema, de articular una perspectiva filosófica o de justificar una doctrina. (Thiebaut 1998, 78).

Y, por lo tanto, se puede suponer también que esa sistematización no está únicamente sustentada por ciertas reglas que permiten su articulación, sino que además reposa en cierta abstracción intelectual a partir de la cual ha sido creada. Resulta pues conveniente pensar cuáles son las reglas que le permiten verdaderamente a Mario Bellatin sistematizar su propia creación literaria, para, más adelante, concluir con el sustento abstracto que probablemente origina, y con seguridad mantiene, dicha sistematización. Sin embargo, no es posible encontrar las reglas del método que emplea Mario Bellatin más que en su propia literatura, puesto que su sistematización únicamente obedece a una intención creativa propia. No obstante, hay recursos creativos y de reflexión que han permitido enmarcarlas. En primer lugar, ha sido imprescindible buscar categorías que permitan diferenciarlas unas de otras, aunque todas estén intrínsecamente vinculadas y su funcionalidad dependa de esa vinculación. Así, si bien es necesario determinar cuáles son las reglas literarias a partir de las que Mario Bellatin escribe sus novelas, antes resulta imprescindible hallar esas categorías que se mencionaban anteriormente; y que permitirán englobarlas. En desorden, podrían ser consideradas reglas creativas, ciertos aspectos literarios: la búsqueda de libros acorazados, la justificación, la amabilidad, la seducción, la ambigüedad, la elección de los temas, el tiempo y el espacio, el tipo de lenguaje, la asociación de ideas, la lógica, las ideas abstractas, la "falsa inocencia", la ocultación de la técnica, la transparencia narrativa, los nombres de los personajes y los lugares, los personajes en sí mismos, el objetivo de su narración, la contradicción, el universo enrarecido, etc.

Es importante, sin embargo, acercarse a estas elecciones de escritura de la manera más ordenada posible. Como se mencionaba en el ensayo sobre *Canon perpetuo*²⁴⁵, es posible ordenar esas reglas literarias en diversos bloques. En dicho ensayo, se diferenciaba entre las reglas que se emplean para determinar cierto estilo de escritura y las que tienen que ver con conceptos abstractos. Se advertía, sin embargo, que:

(...) aunque se pueda considerar esta tercera novela el inicio de la implantación de una sistematización, en su grado cero, es decir: en aquel que todavía no cuenta con más que unos pocos y voluntarios elementos narrativos, hay que darse cuenta de que Mario Bellatín todavía no era capaz de argumentar, en 1993, la abstracción a la que refería esta sistematización. En la época de la publicación de Canon perpetuo, Mario Bellatín no había encontrado –y aparentemente, tampoco lo buscaba todavía– un substrato extratextual que sostuviera que ver con ese espacio de reflexión que mencionaría en una entrevista en 1995²⁴⁶. La intención metódica del escritor todavía estaba encaminada, únicamente, a la concreción de la obra de arte. La sistematización le servía para escribir un libro específico, no una propuesta estética²⁴⁷.

192

Ahora bien, tampoco hay que pensar en esas reglas como un obstáculo, que impiden crear al margen de ellas, sino más bien como un motor capaz de generar nuevas posibilidades literarias. El autor, aseguraba que:

Tal vez sea importante aclarar el asunto de las reglas rígidas. Por si acaso, no se trata de reglas que deban regir para todos los libros, sino que éstas se van adaptando de acuerdo con cada obra en específico. Lo importante es que por medio del respeto a estas reglas –no importa en determinado momento cuáles

²⁴⁵ Ver *Canon perpetuo*. El método: grado cero.

²⁴⁶ MR - *¿Cuál es el espacio del arte?*

MB- *Crear el espacio de la reflexión. Y cada vez más. Frente al atropello de la realidad, a la inmediatez de la realidad, de los medios de comunicación, creo que el arte es el espacio de la reflexión.*

Marcela Robles: “Mario Bellatín: ‘Mis personajes usan el sexo como un elemento de poder frente a la muerte’”. *Expreso*. Lima (Perú), 19 de octubre de 1995.

²⁴⁷ En esta época Mario Bellatín no hubiera respondido a la pregunta “¿Cómo escribes?” diciendo “Tumbado en la cama y mirando el techo”, como haría más adelante. (Entrevista a Mario Bellatín, por Lolita Bosch).

sean- se redondee una obra que obedezca a ciertos principios básicos. En resumen, lo del proceso de trabajo se basa principalmente en una obsesión por la corrección, por la tala, por desechar capítulos o fragmentos a los cuales me aten lazos meramente subjetivos, etc. Decido que un texto está terminado cuando tenerlo ante mí me causa un aburrimiento absoluto y recién me doy cuenta de que aún me falta terminarlo cuando recibo el primer ejemplar del libro terminado²⁴⁸.

El proceso de creación y no sólo el arte, es pues, y sin lugar a dudas, el enigma del que habla Theodor W. Adorno en su *Teoría estética*. Pero el filósofo alemán observa también:

La mimesis en arte es lo anterior, lo contrario al espíritu y, a la vez, el lugar en que éste se inflama. El espíritu es el principio de la construcción de las obras de arte, pero sólo satisface a su propia finalidad cuando brota de lo que hay que construir, de los impulsos miméticos y se funde en ellos en lugar de serles dictado de forma soberana. (...) La estupidez es el residuo mimético del arte, el precio de su hermetismo. (Adorno 1992, 160).

Así, y cumpliendo con ese “principio de la construcción de las obras de arte”, que “sólo satisface a su propia finalidad cuando brota de lo que hay que construir” (Op. Cit.), la obra de Mario Bellatin se erige como un paradigma abstracto-creativo que es conveniente observar detenidamente.

Las reglas literarias de la sistematización, a partir de la cual Mario Bellatin escribe su obra, por lo tanto, pueden ser divididas en dos grandes bloques: el estilístico y el abstracto. En el bloque estilístico, a su vez, podemos diferenciar entre las reglas puramente escriturales: el tipo de lenguaje, los nombres de los personajes y los lugares, los personajes en sí mismos, etc.; y las reglas cuyo objetivo no se ciñe estrictamente al lenguaje, sino que abarca el conjunto de la escritura de la obra: la ocultación de la técnica, la transparencia narrativa, la neutralidad, la justificación, la amabilidad, la elección de los temas, el tiempo y el

²⁴⁸ Hernán Medina: “La desapasionada pasión de Mario Bellatin”
Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

espacio, la "falsa inocencia", los libros acorazados, el universo enrarecido, etc. En el bloque abstracto, por otra parte, se hallan las reglas literarias que tienen que ver con la seducción, la ambigüedad, la asociación de ideas, la lógica, las ideas abstractas, el objetivo de su narración, la contradicción, etc. Por otro lado, algunas reglas pueden considerarse como una consecuencia de otras, y, además, se pueden hallar reglas más imperiosas que el resto. Así, resulta conveniente establecer una tabla de categorías y prioridades. En la página siguiente, se presenta la tabla que funge de mapa para recorrer la obra literaria de Mario Bellatin, previa a *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*. La sistematización literaria de Mario Bellatin será, pues, analizada en el orden que presenta esta tabla, ya que ese es el orden, no de la escritura, ni siquiera de la lectura de su obra, sino de la abstracción de la sistematización a partir de la cual dicha obra es creada. Es necesario insistir, sin embargo, en que ese recorrido trazado puede ser invertido, puesto que el orden es de aprehensión y no de la creación particular de una obra.

TABLA DE REGLAS LITERARIAS DE MARIO BELLATIN

Estilísticas

1. LENGUAJE INMEDIATO

1. Negaciones: colores, adjetivos, diálogos, conocimiento del narrador, etc.
2. Lenguaje.
3. Nombres a) de los lugares
b) de los personajes
4. Caracterización de los personajes.

CONCLUSIÓN: El hecho literario no está en el lenguaje

2. IMPRESIÓN GENERAL DEL LENGUAJE

1. Elección de los temas
2. Imagen autogenerativa
3. Ausencia de referencia extratextual
4. Atmósfera
5. Universo enrarecido.
6. Tono
7. Ironía
8. Trama con siembra
8. Ocultación de la técnica
9. Transparencia narrativa

10. Neutralidad

11. Falsa inocencia

12. Amabilidad

CONCLUSIÓN: Libros acorazados

Abstractas

1. REGLAS COMO MEDIO

1. Seducción
2. Lógica
3. Ambigüedad
4. Ausencia de juicio
5. Perversión

CONCLUSIÓN: Posibilidades de recepción

2. REGLAS COMO FIN

1. Contradicción
2. Literatura de ideas
3. Justificación
4. Objetivo

CONCLUSIÓN: Obra global

2.3.1. REGLAS LITERARIAS ESTILÍSTICAS

(...) reconozco en mis libros la existencia de sistemas cerrados que obedecen a una férrea lógica propia. De ninguna manera es quedarse en el modesto interés de sólo contar historias. Hay suficientes con la televisión, el vídeo y las revistas²⁴⁹.

Mario Bellatin.

2.3.1.1. Lenguaje inmediato.

Con respecto a la indeterminación del tiempo y del espacio, contra la fluidez de las referencias culturales, precisamente en el libro que trabajo ahora aquel mecanismo se perfecciona aún más. En Poeta ciego estoy tratando de crear un universo donde la relación ente tiempo y espacio sólo esté marcada por lo cultural. Y no solamente haciendo referencia a determinadas figuras, sino también a una serie de acontecimientos que de algún modo tratan de explicar que en el universo de lo cultural se está más allá de cualquier marco físico o cronológico. (...) Lo del universo enrarecido lo atribuyo enteramente al trabajo de estilo (...). Precisamente ese es uno de los resultados de una forma particular de decir las cosas²⁵⁰.

Mario Bellatin.

Mario Bellatin asegura que parte de algunas negaciones esenciales: no colores, no adjetivos, no diálogos, y no conocimiento del narrador de los hechos que está narrando. Si bien estos aspectos han sido analizados de forma particular en cada una de las novelas estudiadas hasta ahora²⁵¹, no es cierto que el autor cumpla de forma rigurosa con estos propósitos que él mismo menciona:

²⁴⁹ Patricia de Souza: "Mis libros no son un reflejo inocente de la realidad" El Sol. Lima (Perú), 2 de febrero de 1997.

²⁵⁰ Hernán Medina: "La desapasionada pasión de Mario Bellatin".

REVISTA VÉRTICE. Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

²⁵¹ Ver 2.2. La obra: Seis novelas previas.

El reto es cómo [escribir] con cinco elementos, que esos sí los puede escribir, y esos te los puedo enseñar en un papel: no diálogo, no colores, no adjetivos, el narrador no sabe absolutamente nada más que lo que ve en ese momento. (...) Y eso sí lo puedo hacer: ir y pegarlo en una pared y con esas leyes empezar a inventar cómo poner en funcionamiento esas imágenes²⁵².

Mario Bellatin.

Sin incluir *Las mujeres de sal*, se puede pensar en los colores de la habitación de Antonio en *Efecto invemadero*; en el narrador de *Salón de belleza* que recurre constantemente a la contemplación de su propia conciencia, e incluso al recuerdo –como los narradores de otros textos de Mario Bellatin. O se puede pensar también en que, si bien apenas existen adjetivos en su obra, si hay algunos –aunque normalmente hacen referencia a la decadencia, y no a la adjetivación que enaltece el objeto. Las propiedades del objeto que normalmente se logran mediante la objetivación, no obstante, las consigue Mario Bellatin plasmando atmósferas:

Nuestra Mujer vivía en una zona donde la corrosión producida pro la sal marina era muy fuerte. El efecto aparecía en los aparatos eléctricos, en las sillas de verano puestas en los balcones y en la estructura general del edificio. La escalera de emergencia se había convertido en un montón de hierros retorcidos que los inquilinos decidieron poner frente al mar a manera de una gran escultura. (Bellatin 1999, 2, 79)

197

Lo que sí es cierto es que no hay un solo diálogo activo entre los personajes de sus seis primeras novelas –únicamente algún narrador usa formas como “dijo que” para referirse a las palabras de los personajes.

Así, y no obstante las negaciones esenciales de las que parte la sistematización literaria de Mario Bellatin no se cumplan de forma rigurosa, sí se puede afirmar que el efecto logrado por esas negaciones intencionales consiguen un resultado parecido al que se alcanzaría si se aplicarán de tal forma. Esto se puede observar, por ejemplo, en la impresión que causa en el lector *Efecto*

²⁵² Entrevista a Mario Bellatin, por Graciela Goldchluk.

invernadero recurriendo a los colores, y la opacidad de *Damas chinas*, texto en el que el narrador de la primera parte del libro únicamente emplea el color negro para hablar del sofá de su consultorio. Esas negaciones esenciales que tienen que ver con la impronta inmediata del estilo del autor en la escritura de sus novelas, llevan al empleo de un lenguaje muy particular que permite reconocer el estilo propio de Mario Bellatin. Es un lenguaje seco, carente de compasión, duro, y con un alto sentido del cinismo, del humor negro que refleja el absurdo propio de la existencia:

Curiosamente, con el muchacho perecieron tres peces al mismo tiempo. Si bien es cierto que en aquella época el acuario había dejado atrás su antiguo esplendor, aún mantenía una buena cantidad de ejemplares. (Bellatin 1999, 1, 28).

Este empleo del lenguaje, propio de Mario Bellatin, ha sido ampliamente comentado en los recortes de prensa y críticas de su obra. El autor aseguraba, en una entrevista aparecida en 1995:

La novela [Salón de belleza] está escrita con un lenguaje directo, en primera persona, carente de diálogos. "Sí, el lenguaje es muy directo, tal vez demasiado. Eso sirvió para poder ficcionar, inventar todo. Si bien la novela trata del tema del sida, en ningún momento se hace mención al nombre de la enfermedad"²⁵³.

198

Este lenguaje logra además de esa asepsia propia de las narraciones de Mario Bellatin, otro propósito:

(...) el lenguaje localista termina convirtiéndose en un solo valor: sólo lo entienden personas de cierta región y de cierta época. Mi intención es alcanzar la universalidad, que todos entiendan lo que escribo. Quiero que mis libros se lean fácilmente, que sean productos para niños y para especialistas²⁵⁴.

De hecho, la pretensión de universalidad no la cumplen las novelas de Mario Bellatin únicamente por el empleo del lenguaje, sino también por la creación

²⁵³ Tulio Arévalo Van Oordt: "Entre la muerte y la belleza".

REVISTA OIGA. Lima (Perú), 2 de enero de 1995.

²⁵⁴ Jorge Coaguila: "He elegido ser escritor y soy capaz de renunciar a todo"
REVISTA QUEHACER. Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

de personajes particulares, la ausencia de espacio y tiempo determinados, y la abstracción, como se verá más adelante. Pero esta universalidad tiene también un peligro:

Uno de los troncos fundamentales es estar atento. Atento a lo que pasa en tu época. Si ves a los creadores que siguen vigentes te das cuenta de que nunca se han encasillado en la retórica, siempre han renovado. Pero, sin embargo, existen miedos, la tendencia a pensar que este nuevo lenguaje del videoclip, por ejemplo, estuviera banalizando la obra, pero no tiene por qué ser así. Hay una especie de mito sobre que un lenguaje tiene que envejecer de algún modo para que pueda ser asumido como tal²⁵⁵.

El empleo de este lenguaje le permite también al autor que la ausencia de nombres para la mayoría de los personajes y los lugares no resulte sospechoso en concordancia con la creación de cada una de las novelas. Excepto en su primera novela, *Las mujeres de sal*, una parte de la cual transcurría en Pachacámac, y en la inmediatamente posterior, *Efecto invemadero*, que tan solo por la identidad extratextual que se supone del personaje principal, César Moro, se podía deducir que la obra sucedía en Lima, Perú, la mayoría de los sucesos que narra Mario Bellatin transcurren en espacios indeterminados y, por lo tanto, imposibles de ubicar geográficamente. Tal vez las acciones de *Canon perpetuo* se puedan situar en Cuba, pero únicamente por las aportaciones del lector a la obra, especialmente si sabe que Mario Bellatin vivía en esa isla mientras escribió el libro. Pero esto no ofrece una certeza, puesto que si se siguiera esa lógica de pensamiento *Poeta ciego* narraría un episodio inspirado en la violencia de Sendero Luminoso en Perú, *Salón de belleza* la verdadera historia de un moridero de semejantes características –que se puede encontrar en más de un país–, *Damas chinas* transcurriría en alguna costa de América –puesto que uno de los personaje habla de la lejanía de Europa y porque somos capaces de reconocer ciertos elementos del paisaje–, y, finalmente, *El jardín de la Señora Murakami* (Oto

199

²⁵⁵ Marcela Robles: “Mario Bellatin: ‘Mis personajes usan el sexo como un elemento de poder frente a la muerte’”.

Expreso. Lima (Perú), 19 de octubre de 1995.

no-Murakami monogatari) narraría los sucesos que desembocan de una visita de Izu a la colección particular del Señor Murakami en el Japón. Evidentemente, no es así. Al contrario, uno de los juegos que establece Mario Bellatin en sus novelas, es conseguir que el lector crea que pueda reconocer lo que se está narrando cuando en realidad no es así —o sí lo fuera, no importaría; lo más probable es que el autor también ignore, por ejemplo, dónde transcurren los hechos. Todo esto le sirve a Mario Bellatin para destacar esa característica intrínseca al arte de estar en otro lugar del que suponemos.

(...) en la novela no digo dónde ocurren los hechos; tampoco en qué tiempo se desarrolla; no hay personajes específicos. Ello me permite universalizar lo que describo²⁵⁶.

Existen efectivamente pocos nombres para los personajes. Su primera novela, *Las mujeres de sal*, es la que contiene un número más alto de personajes determinados: Arturo Montiel, Ricardo, Beatriz/Bety Salem, Doña Dorila, Santos, Andresito, y, como sucederá a partir entonces, un personaje con nombre genérico: El Hermano Francisco. Después de eso, sólo en dos de sus novelas posteriores aparecerán personajes con nombre propio: Antonio [*Efecto invermadero*]; la Extranjera Ana, el Pedagogo Boris y la Profesora Virginia [*Poeta ciego*]. En el resto de novelas, no obstante, aparecerán nombres adjetivados y genéricos, como por ejemplo: la Pianista, la Protegida, la Madre, el Amante [*Efecto invermadero*]; Nuestra Mujer, la presidenta, el albañil [*Canon perpetuo*]; el Poeta Ciego, o el Hermano de las Gafas de Cristales Gruesos [*Poeta ciego*]. Finalmente, ni en *Damas chinas*, ni en *Salón de belleza* aparecerán personajes nombrados, en todo caso se mencionará a algunos en referencia al narrador o a otros personajes: el tío, el niño, la anciana, mis compañeros, etc.

La caracterización de los personajes, además, la ofrecen las acciones que realizan y sus sentimientos. Sin embargo, estos sentimientos suelen ser tan fríos, tan distantes, tan asépticos, que pueden confundirse con acciones casi

²⁵⁶ Jorge Coaguila: “He elegido ser escritor y soy capaz de renunciar a todo”

mecánicas. Estas caracterizaciones se pueden encontrar, normalmente, en los inicios de las novelas, al menos las que los definen de una manera más clara.

Salón de belleza:

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 dónde hacerlo, me deprime ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo. (Bellatin 1999, 3, 11).

Damas Chinas:

Cada vez que entro al consultorio me hago la misma pregunta. Mirar la mesa de metal, con las cintas de cuero colgando de sus costados, hace que me cuestione si estoy realmente interesado en recibir a la docena de pacientes que diariamente llena mi consulta. (Bellatin 1998, 1, 3)

Poeta Ciego:

Según el testimonio que el Pedagogo Boris legó a los Aspirantes a Hermanos, existen muchas teorías sobre los orígenes del Poeta Ciego. La que tuvo más arraigo era la que afirmaba que el Poeta fue recogido de niño por una familia de pescadores que lo crió como a un hijo más. (Bellatin 1998, 2, 15)

201

Los personajes de Mario Bellatin, finalmente, son metódicos, obsesivos, rigurosos. Casi como autómatas que se mueven por inercia en una atmósfera en la que sólo siendo como son pueden habitar. Sólo pueden 'ser' en los universos que su autor recrea y, como él, necesitan cumplir ciertas reglas estrictas para cumplir con su existencia. Así, y aunque los sucesos que motivan sus acciones pueden resultar absurdos para el lector –no más que la propia narración, que el propio acto de narrar de una manera determinada–, este absurdo resulta ineludible en la lógica de la novela:

Cuando pensó que el albañil estaba a punto de entrar con el balde en la portería, Nuestra Mujer decidió tomar una actitud más radical. Tomó a la presidenta por los hombros y comenzó a sacudirla dejando que la cabeza chocara libremente contra la placa recordatoria. (Bellatin 1999, 1, 97).

Esto sucedía incluso en su primer libro, donde no se cumplían la mayoría de reglas literarias que posibilitan la sistematización de la escritura del autor:

Andrés le pedía [a Dorila] más detalles sobre las torturas; le preguntaba la hora, le preguntaba por los métodos, cómo reaccionaba ella, qué huellas le quedaban. Entonces, cuando la conversación se iba tomando en cada vez más dramática e increíble, una fuerte risa de Montiel o de Dorila, quebraba la tensión. (Bellatin 1986, 99)

En diversas ocasiones, por otro lado, se ha dicho de estos personajes que son crueles. Aunque de este aspecto se hablará más adelante, es interesante destacar que el propio Mario Bellatin los considera bastante bobos, lo que probablemente imposibilita esa crueldad:

Los personajes siguen siendo los mismos tarados. No hay ningún personaje excepcional en mi literatura²⁵⁷.

Mario Bellatin.

202

Los personajes de las novelas de Mario Bellatin, así, quedarían definidos como los únicos habitantes posibles de sus universos. No los caracteriza cierto tipo de crueldad ni de ambigüedad individual, como se verá cuando se analicen estos aspectos de su narrativa, sino su hermética, intransigente e inevitable adaptación al ambiente en el que están inmersos, prácticamente como única posibilidad de supervivencia.

Den este primer acercamiento, por lo tanto, se puede suponer una primera conclusión: en los textos de Mario Bellatin, el hecho literario no está en el lenguaje. Si bien la pregunta en torno a qué se refiere Mario Bellatin cuando habla

²⁵⁷ Entrevista a Mario Bellatin. por Lolita Bosch.

de lo literario, podría ser contestada con cierto consenso, y tomando también en cuenta que será abordada más adelante, el autor asegura que:

Salón de belleza la siento como una reflexión acerca de las relaciones entre la muerte y la belleza. ¿Qué es la belleza? ¿qué es la muerte? Son preguntas para las que nadie tiene una respuesta, pero el simple hecho de formularlas es suficiente motivo para escribir no uno sino varios libros. (...) empleé una serie de recursos de seducción para lograr que en ningún momento bajara la tensión en la lectura. Por ejemplo, traté de hacer evidente el choque que se produce entre una escena cargada y un lenguaje neutro, de llevar de la mano al lector haciendo evidente hasta el menor detalle, etc. Esto sin contar con que el libro está narrado en primera persona, sin lo cual no crea que hubiera funcionado de la forma como lo hizo. Todos estos recursos los puse en práctica para demostrar que el libro no estaba allí, en la historia que se estaba contando, sino más allá, según mi interpretación en el homenaje a la literatura de peste o, como ya dije, en la reflexión alrededor de la belleza y la muerte²⁵⁸.

Y ha dicho también:

Lo literario es esa confusión de palabras que deben decodificarse. Después, ya en una cuestión de ritmo, me interesó la repetición de los nombres y las mayúsculas para lograr la letanía del texto sagrado y conseguir un ambiente de monotonía. A nivel concreto me importa la monotonía para demostrar que no está bien ni mal, que en su presencia o ausencia no está lo literario. Hay hasta una cuestión matemática, un jueguito interno que me sirve para que el texto sea independiente: primero escribo "el poeta ciego", después "el poeta" y así, todo el libro con los distintos nombres. Todo un trabajo para una tontería aparente²⁵⁹.

Mario Bellatin

Pero, sea lo que sea a lo que Mario Bellatin se refiere cuando habla del hecho literario, asegura que sin lugar a dudas no reside en el lenguaje. Si bien es cierto que, paradójicamente, sólo con el lenguaje puede hacerlo evidente.

²⁵⁸ Nuria Vilanova: "El salón donde hiberna la belleza"
La Jornada. México, 23 de febrero de 1997.

²⁵⁹ Marissa Torres Pech: "La importancia de nombrar".
UNOMASUNO. México, 22 de agosto de 1998

Lo que quería en ese momento [Poeta ciego] era buscar transparencia en el lenguaje, hacer una novela que no tuviera lenguaje, con una construcción de sujeto, verbo, complemento; con fragmentos, escenas, monotonía, anticlímax. Todo para decir que la literatura no está en el lenguaje²⁶⁰.

Mario Bellatin.

Afirma Theodor W. Adorno, hablando de la constelación como método de acercamiento filosófico, que:

La constelación destaca lo específico del objeto, que es indiferente o molesta para el procedimiento clasificatorio. Un modelo en este sentido es el proceder del lenguaje. Este no ofrece un sistema de signos a las funciones cognitivas. Allí donde se presenta esencialmente como lenguaje, representando algo, sus conceptos carecen de definición. Su objetividad se la da el lenguaje por medio de la relación en que los pone, centrándolos alrededor de una cosa. De este modo sirve a la intención del concepto, de expresar por completo aquello a que se refiere. (Adorno 1975, 165 y 166)

Así, siendo el lenguaje el único instrumento que permite hacer evidente que lo literario no reside en él, por esa capacidad que le confiere Theodor W. Adorno de servir "a la intención del concepto, de expresar por completo aquello a que se refiere", Mario Bellatin emplea el lenguaje de forma sistemática, con decisiones previas a la propia escritura —que ha ido depurando con el tiempo, como por ejemplo en la ausencia de nombres propios²⁶¹—, y sin transigir en ningún tipo de fascinación ni por las palabras²⁶², ni por las capacidades de un 'instrumento' semejante. Sin embargo, Mario Bellatin asegura que una parte de ese hecho literario tiene que ver con el trabajo estilístico:

²⁶⁰ Op. Cit.

²⁶¹ Hay que recordar aquí que en la última novela estudiada en este trabajo, *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, vuelven a aparecer personajes con nombres propios. Sin embargo, esto obedece a un proceso que se analizará en el momento oportuno. Ver 3. *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*.

²⁶² Esta idea también será necesario confrontarla con el estudio de *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, especialmente a los pies de página que

La técnica es el punto al cual necesariamente se debe llegar una vez que se toman las cosas en serio. Lo literario es técnica, métodos para crear mundos imaginarios, los cuales muchas veces son transparentes para el lector²⁶³.

Aunque cree también que debe ser ocultada:

La técnica la trato de ocultar al máximo, pongo en juego muchos recursos para llegar a la transparencia. Mi estilo quiero que sea el de la transparencia²⁶⁴.

Pero el sentido de ese hecho literario que no está en lenguaje, y que Mario Bellatin trata de evidenciar usando ciertos recursos muy metódicos del propio lenguaje, aunque ocultando la técnica que le permite la creación de esos recursos, tiene que ver con otra cosa. Y Mario Bellatin pretende que esa otra cosa, sea la que cobre mayor importancia en la lectura de sus novelas:

ML / LJ- *Al descontextualizar (...), ¿qué cobra importancia?*

MB- *Cobra mayor importancia el hecho literario en sí. Deja de ser sociología ilustrada, antropología ilustrada, o tour ilustrado, y se hace un espacio distinto a la realidad. Pero curiosamente dice mucho más de ella. O sea que no estamos ante postales costumbristas²⁶⁵.*

205

Todo esto, no obstante, no puede desligarse de lo dicho anteriormente:

ML / LJ- *¿Cuál es tu reto ahora?*

MB- *La creación de un estilo es lo que me interesa. Es un proceso con distintas etapas. Donde cambian los referentes, pero siempre está la esencia, que nunca perteneció a determinadas situaciones. Y que me permite reafirmar esta idea de que no tenía que pertenecer a una realidad, sino que yo estableciera el mapa no necesariamente geográfico, también de sentimientos. No siento las referencias²⁶⁶.*

aparecen en la novela. Ver 3. *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*.

²⁶³ Mónica Mateos: "Las novelas de Mario Bellatin, dosis concentradas de literatura". La Jornada. México, 5 de enero de 1997.

²⁶⁴ Miguel Ildefonso: "Mario Bellatin o el estilo de la transparencia".

REVISTA QUEHACER. Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

²⁶⁵ Marianne Loch y Luis B. John: "En el umbral de la consagración".

La República. Lima (Perú), 29 de marzo de 1998.

²⁶⁶ Op. Cit.

Así, ese hecho literario, que será ampliado en la entrevista con el autor que aparece como anexo al final de este capítulo, tiene que ver con lo que decía José María Espinasa en una crítica publicada en la desaparecida REVISTA X:

Así quiero entender su dispositivo literario: antes de empezar a leer a Bellatin pensé que tenía muchos libros y no es así, tiene uno solo en perpetuo reacomodo y, aunque no conozco toda su obra –no he leído Poeta ciego, por ejemplo–, veo en esa necesidad de articular sus relatos unos con otros en secuencias distintas (publicando primero cada uno de ellos por separado, después en combinaciones de dos o de tres intercambiables) la voluntad de crear ensamblajes, mecanismos literarios²⁶⁷.

Pero, concluye José María Espinasa:

Mario Bellatin –tenían razón los críticos que lo elogiaban y los editores que lo persiguen– es un escritor en todo el sentido de la palabra, pero su obra se resiste y se resistirá a ser definida, detenida, en una sola forma o presentación; seguirá buscando maneras de escapar a esa osificación del texto inevitablemente implícita en el formato del libro²⁶⁸.

206

Explicado por el autor, finalmente:

Lo que me interesa demostrarme es que la literatura no está en el lenguaje (...). Que está, por el contrario, en lo no dicho, en lo extraño, en los silencios. De ahí que me interese encontrar un lenguaje concreto, sin adjetivos, retórica, ni color. Creo que en la literatura se ha impuesto una retórica determinada, que lo que flota son verdades acuñadas que se aceptan alegre e inocentemente, y que han dejado de ser puestas bajo cuestionamiento. Y como desconfío de los escritores que no se preguntan por todas las instancias del hecho literario, trato de volver a preguntarme por todo, y no sólo por la historia, por eso que uno está contando²⁶⁹.

²⁶⁷ José María Espinasa: "El universo asfixiante".

REVISTA X. CULTURA Y SOCIEDAD. México, septiembre de 2000.

²⁶⁸ Op. Cit.

²⁶⁹ Héctor de Mauleón: "Mario Bellatin, autor de *Poeta ciego*, de narrador del mal a profeta de los apocalipsis ajenos".

Crónica. México, 2 de junio de 1998.

(...) creo que ahí está lo literario: lo que no se puede controlar, lo que no se puede medir, lo que no se puede saber dónde está. Entonces, si lo clasifico, inmediatamente le quito toda esta parte. Alguien que sí se mantuvo hasta el final a pesar de todos esos avatares creo que fue Onetti. Una obra que era lo mismo, que siempre va ahondándose, cada vez más²⁷⁰.

2.3.1.2. Impresión general del lenguaje.

Uno de mis objetivos es que el lector participe en la reescritura de los textos. Que ellos completen los universos que planteo y que respondan a mis preguntas, que implícitamente están planteadas en los libros²⁷¹.

Mario Bellatin.

De la elección de sus **temas**, dice Mario Bellatin:

Trato de buscar un tema muchas veces digno de una página policiaca o de una oculta historia de familia, y lo enfrento de una forma diametralmente opuesta, es decir lo narro con un lenguaje lo más frío posible, distante, carente de los elementos que tradicionalmente dan emoción a las narraciones. Busco que la seducción sea mental. Para lograr esto son buenos cómplices la truculencia, lo ambiguo, lo no dicho, la imprecisión de tiempos y espacios. Que cada lector encuentre su propio libro²⁷².

Mario Bellatin.

No obstante, en las novelas de Mario Bellatin el tema difícilmente puede ser aprehendido de forma aislada, si no que siempre se comprende a partir de otros tres aspectos: la atmósfera en la que se desarrollarán los hechos, la construcción literaria que esto permite y la imagen autogenerativa de la que parte.

²⁷⁰ Entrevista a Mario Bellatin, por Graciela Goldchluk.

²⁷¹ Patricia de Souza: "Mis libros no son un reflejo inocente de la realidad". El Sol. Lima (Perú), 2 de febrero de 1997.

²⁷² Mónica Mateos: "Las novelas de Mario Bellatin, dosis concentradas de literatura".

MI - ¿Cómo llega a ti la primera noción del tema a tratar en tu novela?

MB - No hay una norma. Es una imagen, siempre parto de imágenes. En este caso (*Black-Out*), se trata de un personaje, es un ser medio mítico, absurdo, que no tiene ningún elemento creíble, sólo visible hasta cierto punto y que al mismo tiempo tuviese una gran fuerza. Es muy divertido ver en la pantalla a Christian Vallejo y sentir que a partir de ella se van generando nuevas imágenes, nuevas sensaciones. Yo creo mucho en el texto generativo²⁷³.

Porque la elección de un tema, implica esa otra elección, la del otro elemento narrativo que sea lo más opuesto posible al inconsciente colectivo que existe en torno al tema elegido.

*Trato de buscar un tema muchas veces digno de una página policiaca o de una oculta historia de familia, y lo enfrento de una forma diametralmente opuesta, es decir lo narro con un lenguaje lo más frío posible, distante, carente de los elementos que tradicionalmente dan emoción a las narraciones.*²⁷⁴

Mario Bellatin.

E implica también una opción literaria:

*A mí me encantaría saber de qué tratarán mis libros en el futuro. No tengo la más mínima idea. Es como si los temas se fueran adecuando a cierto tipo de intereses. En Salón de belleza, por ejemplo, me interesaba buscar un espacio cerrado donde la realidad estuviera concentrada y yo no tuviera que salir de ese espacio; donde existiera todo un universo y se pudiera desarrollar una metáfora de la realidad. No hay una verdad revelada, son indagaciones que se repiten, como la relación entre la belleza y la muerte*²⁷⁵.

Mario Bellatin

La Jornada. México, 5 de enero de 1997.

²⁷³ Miguel Ildefonso: "Mario Bellatin o el estilo de la transparencia"

IMAGINARIO DEL ARTE. Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

²⁷⁴ Mónica Mateos: "Las novelas de Mario Bellatin, dosis concentradas de literatura".

La Jornada. México, 5 de enero de 1997.

²⁷⁵ Marcela Robles: "Mario Bellatin: 'Mis personajes usan el sexo como un elemento de poder frente a la muerte'".

Expreso. Lima (Perú), 19 de octubre de 1995.

Los temas de las novelas de Mario Bellatin podrían ser vistos como diversos puntos de acercamiento a la condición humana y citados como sigue: las relaciones humanas y el arte [*Las Mujeres de sal*], la muerte y la belleza a partir de la muerte de un artista [*Efecto invernadero*], la soledad y la opresión bajo un régimen totalitario [*Canon perpetuo*], la relación entre la muerte y la belleza [*Salón de belleza*], las relaciones entre padres e hijos [*Damas chinas*], y el pensamiento fanático [*Poeta ciego*].

En las siguientes citas se puede ver cómo, al hablar de los temas, sus críticos no pueden evitar hacer referencia al choque que estos suponen con otros aspectos de la narración –normalmente con el tono:

Las mujeres de sal:

(...) a partir de una historia aparentemente gratuita, que se anda y se desanda, sobre un extraño proyecto social o cultural –¿quién lo sabe?–, es que el autor relata la vida de dos mujeres cuya única vinculación es justamente dicho “proyecto”: Beatriz, una argentina arribista que llegó al Perú a casarse con un médico de apellido y posición, y Dorila, una mujer de extracción popular, regente de una peña venida a menos²⁷⁶.

209

Efecto invernadero:

La materia del relato es, como ha dicho su autor, la de una muerte, y quizá más precisamente la del histriónico velorio de un artista y de sus cotidianas pero complejas relaciones personales. La particularidad más saltante en este libro es la prosa premeditadamente neutra, seca e impersonal con que se ha escrito²⁷⁷.

Canon perpetuo:

La tercera novela de Mario Bellatin tiene como protagonista a una periodista que, como el resto de personajes, aparece sin nombre propio. (...) Los adjetivos utilizados, por otra parte como en *Efecto invernadero*, son secos, de una

²⁷⁶ Claudio Fabián Baschuk: “Las mujeres de sal”.

El Peruano. Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

²⁷⁷ “Efecto invernadero: nuevo estilo en la novela de Mario Bellatin”.

El Comercio. Lima (Perú), 4 de diciembre de 1992.

esterilidad emotiva, pues su autor pretende ser objetivo. La narración, hecha en tercera persona, aspira a ser neutra, a alejarse de todo sentimiento y pensamiento del autor²⁷⁸.

Salón de belleza:

No hay mayor bendición que la agonía rápida en el Salón de belleza (Tusquets, 1999), donde los hombres marcados por el mal llegan, por oleadas, a morir. Todos ellos van a ese moridero con los restos de una energía que se perderá entre los espejos que multiplican su agonía y el nadar impasible de los peces, compañeros de sus últimos días.

Sin calidez, distante, oscura y ambigua es la maquinaria que anima la prosa del peruano (sic) Mario Bellatin²⁷⁹.

Damas chinas:

(...) novela narrada con un estilo que permite entrever, bajo la apariencia de fría asepsia, el mundo inconsciente de pasiones, secretos temores y obsesiones que mueve no sólo a los personajes de ficción sino también a cualquiera de los lectores²⁸⁰.

210

Poeta ciego:

Construida con un "interés casi matemático por crear una coherencia cuasi objetiva" donde nada se deja al azar o al gusto, sino que todo se rige por "reglas muy claras", la obra refiere la historia de una secta formada alrededor de la figura del Poeta Ciego²⁸¹.

Se ha dicho de él que sus temas son crueles, o cuanto menos retorcidos:

²⁷⁸ Jorge Coaguila: "La prisión de Bellatin".

Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

²⁷⁹ Arturo Mendoza Mociño: "Salón de belleza, de Mario Bellatin, finalista al Premio Médicis".

Milenio. México, 14 de septiembre de 2000.

²⁸⁰ "Chino de risa".

El mundo. Lima (Perú), 14 de diciembre de 1995.

²⁸¹ Antonio Bertrán: "No soy un narrador del mal. - Mario Bellatin"

Reforma. México, 2 de junio de 1998.

*Existe sin duda algo potencial en la truculencia de sus temas*²⁸².

Pero seguramente esa crueldad no sea más que un recurso, una contradicción hecha evidente, una seducción para atrapar al lector. El autor ha negado, en diversas ocasiones, la calificación de "narrador del mal" con la que se califica frecuentemente.

*(...) este estilo narrativo de historias descontextualizadas, de fría crueldad, ya que Mario Bellatin pretende asustar, asombrar al lector, "creando un mundo insólito y que a la vez sea legible y reconocible, que pueda ser decodificado; ése puede ser el principio que rige esa literatura domesticada"*²⁸³.

Por su parte, Mario Bellatin únicamente asegura:

AO- *¿Le dice algo el calificativo de "narrador del mal" que pregonan las solapas de algunos de sus libros?*

MB- (Risas) *No. En realidad no. Nada. Es una propuesta, una idea de los editores para centrar mi literatura en uno de sus aspectos.*

A mí lo que me interesa es la ambigüedad de los textos, que sean inclasificables de alguna manera dentro de una determinada tradición.

Y bueno, ésa es la idea de la literatura del mal: tiene sus propias normas, reglas determinadas, preexistentes a un texto.

Tal vez sirva para darle un sentido a la obra ante el lector.

*Yo lo que busco es enfrentarme a un texto de una manera muy limpia, muy antiretórica, inventarme una retórica propia*²⁸⁴.

Finalmente, todos estos temas, así como el tono en el que serán desarrollados, surgen de una imagen estática que el autor pretende poner en funcionamiento. De este modo comienza la escritura.

²⁸² Ricardo Pohlenz: "Mario Bellatin o el cuidado delirante".
REVISTA EL HUEVO. México, diciembre de 1999.

²⁸³ Fernando Patiño: "Juegos del lector".
REVISTA X. CULTURA Y SOCIEDAD. México, septiembre de 2000.

²⁸⁴ Antonio Ortuño: "Mario Bellatin: 'Prefiero ser un inclasificable'"
México, 28 de noviembre de 1999. SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

En *Las mujeres de sal*, si bien la imagen autogenerativa no estaba tan clara –como, probablemente, tampoco lo estaba el proceso literario de generar movimiento a partir de una imagen estática–, se podría pensar que la novela surge de la imagen de Andrés Montiel dibujando la fábrica de prótesis que visita en el segundo capítulo. Sin embargo es difícil pensar que en ese momento, esa imagen estática ofreciera a Mario Bellatín opciones narrativas de oposición, o que determinara de algún modo el tono de la novela.

Este nuevo pasillo se encuentra con una sala grande: está iluminada con fluorescentes blancos de los cuales emana una luz muy intensa que simplifica la labor. Allí ocho recias y rústicas mesas contienen herramientas, moldes, fierros extraños. Este es el lugar donde se realiza el vaciado y el modelado. A un costado de la sala, hay desparramado en el piso un cerro de yeso gris. El fondo es el lugar del homo: grande, férreo, azul. En las paredes cuelgan láminas del cuerpo humano; vemos también fotos de mutilados antes y después de su rehabilitación. Los artesanos utilizan esas máquinas, esas herramientas, ese homo, para fabricar piernas, brazos, ameses. (Bellatín 1986, 40 y 41)

En *Efecto invernadero*, sin lugar a dudas, la novela parte de la imagen del hijo muerto que ve la madre al entrar a la casa tras haber sido avisada de su muerte. Probablemente sea ese tono el que marque la contradicción entre el placer y el deber, el amor y el odio. Sin embargo, la novela todavía no logra establecer un espacio de reflexión, tan evidentemente bien armado, sobre la muerte, como el autor logrará más adelante con otros textos.

Una hora después de recibir la llamada de teléfono, la Madre entró con decisión a la casa para reclamar el cuerpo de Antonio. En ese instante reconoció la presencia de la Serpiente Antigua, que tanto le había impresionado cuando leía la Sagrada Biblia. Había llegado acompañada por la Protegida, quien de inmediato fue puesta de rodillas y obligada a murmurar una plegaria de resurrección. Cuando la Madre pasó al dormitorio vio que estaban desparramados los frascos de medicinas y el azúcar con la que habían estado hechas las figuras [calaveras mexicanas de Día de Muertos]. En aquel momento sintió la libertad de hacer lo que le pareciera con el cuerpo del hijo. La muerte se lo devolvía después de cincuenta y cinco años. Le entregaba un cuerpo deforme, ajado por el tiempo. Luego de tantos años tenía la

Came Muerta como Primera Inmundicia (Números 19, 13-22). A pesar de la diferencia entre el cuerpo que entregó y el que recuperaba, tuvo el placer de constatar el final de una penitencia a la que había sido sometida. (Bellatin 1999, 1, 20 y 21).

En *Canon perpetuo*, la imagen es el asesinato de la presidenta a manos de Nuestra Mujer, la protagonista principal. Ésta, mata a la presidenta del edificio en el que vive, a causa de una serie de absurdos que se desencadenan del préstamo de una cubeta para acarrear agua. Esta rebelión contra el poder, motivará el tema de la novela: la estructura de los sistemas autoritarios –aunque quizás no más autoritarios que la propia y meticulosa elaboración de novelas por parte del autor– opuesto a la individualidad. Así, el tono que necesitará una narración semejante, para hacer evidente ciertas cosas que van más allá de la anécdota particular, es el del absurdo.

[Nuestra Mujer] Tomó a la presidenta por los hombros y comenzó a sacudirla dejando que la cabeza chocara libremente contra la placa recordatoria. Unos momentos después Nuestra mujer sintió que el cuerpo de la presidenta dejaba de hacer presión. (Bellatin 1999, 2, 79)

213

Salón de belleza surge de la imagen de un salón como pecera, cuyos habitantes son inicialmente bellos pero terminan por morir. La belleza opuesta a la muerte, y reforzada por el epílogo atribuido a Yasunari Kawabata²⁸⁵, es el tema central de la novela. El tono, como se sabe, será de frialdad ante el dolor, de carencia de emoción ante la muerte, traicionado, tal vez y de forma intencional, por el apego que el narrador siente hacia los peces.

Mientras pienso cuál puede ser el futuro del Moridero, trato de mantener la mente y el cuerpo ocupados, cuidando de los huéspedes. Tengo algunas ideas, pero no sé si tendré la fuerza suficiente para en su momento llevarlas a cabo. La más simple tiene que ver con el hecho de quemar el Moridero con todos los huéspedes dentro. Sé que nunca voy a llevar a cabo una idea semejante. Y no sólo por remordimiento o por miedo al rechazo, es que sencillamente me parece una salida

²⁸⁵ Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana.

bastante fácil y carente por completo de la originalidad que desde el primer momento le quise imprimir al salón de belleza. También se me ocurrió inundarlo, hacer del salón un gran acuario. Rápidamente rechacé esa idea por absurda. Lo que sí creo que voy a poner en práctica es la eliminación total de rastros. Como si en este lugar nunca hubiera existido un moridero. (Bellatin 1999, 3, 68).

En *Damas chinas* la imagen autogenerativa es la de un niño esperando en el consultorio de un ginecólogo, contándole su historia. El hijo de una paciente que puede morir, hablándole a un padre que ha perdido a su hijo y que no lo escuchaba. Esta situación le permite al narrador hablar con lejanía de la propia paternidad y sentir fría curiosidad por los hijos ajenos –tan fría como puede llegar a ser la relación de un médico como él con sus pacientes. La vida se opone a la muerte y la paternidad propia a la ajena. En esta novela, además, la imagen autogenerativa funciona como eje a partir del cual giran los pensamientos del narrador del primer capítulo del libro (el médico ginecólogo), quien siempre se abstrae a partir de la historia del niño o de los elementos que lo rodean.

Cuando el niño terminó de relatarme su historia, fijé mi vista en el sofá de cuero negro donde se encontraba sentado. El color del cuero había sido escogido por mi esposa, quien cuidó esa compra en todos sus aspectos. Visitamos varias tiendas hasta que hallamos lo que tenía en mente. Mi esposa acostumbra entregarse de ese modo a sus actividades cotidianas. (Bellatin 1998, 1, 36 y 37).

214

Poeta ciego, finalmente, parte de la imagen de la muerte del propio protagonista. La forma atroz en la que se produce esta muerte, le permite de nuevo al narrador encontrar un tono distante, incluso hasta cierto punto antropológico, para narrar, en esta ocasión, el estrecho vínculo que se establece entre quienes comparten un pensamiento fanático. De nuevo, no hay emoción ni interés más allá de lo intelectual. La reflexión gira ahora en torno a esas relaciones ciegas y obsesivas, frente a la individualidad.

El protagonista muere víctima de los martillazos que recibe en la cabeza, y precisamente esta es la imagen que en alguna parte, quizás en una pintura, imaginó el autor y le motivó a escribir de este modo esta historia.

"A partir de esa imagen construí un universo"²⁸⁶.

Todas estas imágenes son momentos estáticos que generan no sólo la elección de un tema narrativo, sino el desarrollo de la novela misma. Hasta cierto punto, son esas imágenes estáticas las que determinan también el tono del libro, las opciones narrativas con las que cuenta el narrador a partir de algo elemental, y la pregunta que el autor pretende plantear, considerando la novela como un espacio de reflexión narrativa. Es a partir de ahí que se incorporarán, en cada libro, las nuevas reglas que Mario Bellatin necesita para narrar cada novela determinada a partir de su sistematización.

MR- *¿Sobre qué escribes?*

MB - *Sobre la misma ficción²⁸⁷.*

Con esto, además, el autor deja claro que no puede decir algo sobre los temas que elige que no puedan pensar sus lectores. Él, únicamente los transita por un recorrido literario, pero no pretende hacer referencia a cierta 'verdad no literaria':

MR - *¿Cuál es la relación entre la belleza y la muerte?*

MB - *No lo sé. No lo sabe nadie. Pero el solo hecho de reflexionar sobre la belleza y la muerte es suficiente motivo como para escribir cuarenta libros. Lo cual, por otra parte, no te lleva a ningún lado²⁸⁸.*

Así, estos temas, a pesar de presentarse cada vez más como un espacio de reflexión literaria, es decir como un espacio narrativo autorreferente, **no tienen un referente extratextual explícito**. La primera de las novelas, *Las mujeres de sal*, escaparía a esta característica, por lo menos en su aspecto geográfico, puesto

²⁸⁶ César Cepeda: "Recrea la maldad del universo".

El Norte. Monterrey (México), 10 de mayo de 1998.

²⁸⁷ Marcela Robles: "Mario Bellatin: 'Mis personajes usan el sexo como un elemento de poder frente a la muerte'".

Expreso. Lima (Perú), 19 de octubre de 1995.

²⁸⁸ Op. Cit.

que sucede en Perú. La segunda, *Efecto invernadero*, podría ser interpretada, al menos por un gran número de lectores, únicamente como la narración de la muerte del poeta peruano César Moro. *Canon perpetuo*, la novela que sigue a esas dos, fue considerada un reflejo de la realidad cubana posterior a la revolución de 1959. Sin embargo, el propio autor reconoció en algunas ocasiones que efectivamente sucedía en Cuba, y en otras que era un reflejo de la realidad del Perú. Tras estas tres novelas, ningún comentario en la prensa ha mencionado alguna referencia extratextual en el análisis de sus libros posteriores. Se ha hablado tan solo de conceptos: la muerte, la belleza, los sistemas estrictos, etc.

Con respecto a la indeterminación del tiempo y del espacio, contra la fluidez de las referencias culturales, precisamente en el libro que trabajo ahora aquel mecanismo se perfecciona aún más. En Poeta ciego estoy tratando de crear un universo donde la relación entre tiempo y espacio sólo esté marcada por lo cultural. Y no solamente haciendo referencia a determinadas figuras, sino también a una serie de acontecimientos que de algún modo tratan de explicar que en el universo de lo cultural se está más allá de cualquier marco físico o cronológico. Según la aproximación que hago en ese libro al pensamiento fanático, éste puede estar situado muy bien en la alta Edad Media como en el final del siglo XX. En las afueras de Galilea como en los pueblos de Lambayeque. En ninguno de estos casos tiene por qué variar la esencia de lo contado²⁸⁹.

Mario Bellatin.

Así, uno de los logros de esta ausencia de referencia extratextual, es la universalidad que logran, también desde este ángulo, los textos de Mario Bellatin. Esta universalidad tiene como objetivo afianzar esos universos propios en los que suceden sus narraciones.

Nuria Vilanova, sin embargo, observó uno de los peligros que más acechan a un tipo de literatura como ésta:

NV- *¿No te parece que esta aversión a utilizar referentes de la realidad puede llevar a una especie de narrativa estéril?*

²⁸⁹ Hernán Medina: La desapasionada pasión de Mario Bellatin

MB - (...) *Antes de preocuparme de que la obra sea estéril o no, para mí lo más importante es ese oscuro impulso que te lleva a llenar una cuartilla tras otra y que al final sólo otorga la extraña satisfacción de haber emprendido una lucha contra la nada. Me interesa más que funcione el sistema literario*²⁹⁰.

Desde cierto punto de vista, la observación de Nuria Vilanova es cierta. Mario Bellatin ha logrado que en su literatura rijan un tipo de intereses muy peculiares. Eso no obstante, su obra podría caer en el peligro de lograr hacer una novela sobre cualquier cosa –sólo sería necesario que encajara en un determinado momento de su sistema literario–, y eso podría resultar sumamente arbitrario. Pero este aspecto puede también ser su mayor virtud. Si Mario Bellatin logra hacer una novela sobre cualquier cosa, fijándose únicamente en la sistematización por la que esa literatura debe pasar, puede a su vez perfeccionar esa sistematización. Esto lo ha logrado con *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, narración en la que esa sistematización que empezó a evolucionar con *Efecto invernadero*, y que probablemente el propio autor logró intuir con *Las mujeres de sal*, aparece altamente depurada. La pregunta que surgió al inicio de este trabajo es qué sucedería después de esa séptima novela. Hacía dónde podía dirigirse una literatura así. Si bien este aspecto será considerado más adelante, cabe observar por ahora que en cierta medida la literatura de Mario Bellatin cambió de rumbo tras la publicación de *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, como se puede en uno de sus últimos trabajos: el cuento *Bola negra*, de reciente aparición en Francia²⁹¹ y en México²⁹².

Partiendo de lo que afirma Gerard Vilar en su introducción al ensayo de Theodor W. Adorno, *Sobre la música*, cuando dice que “Todo pensador es hijo de su tiempo” (Adorno 2000, 9), tal vez es plausible suponer que no existe una literatura sin referentes. Sin embargo, en una literatura tan metódica, bien podrían

Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

²⁹⁰ Nuria Vilanova: “El salón donde hiberna la belleza”

La Jornada. México, 23 de febrero de 1997.

²⁹¹ REVISTA COROMANDEL. París (Francia), mayo 2001.

ser considerados referentes extratextuales las múltiples alusiones a la literatura que aparecen en sus libros. No únicamente alusiones obvias, con títulos y autores nombrados, como sucede principalmente en *Poeta ciego*²⁹³, sino también recreados.

*(...) busco las referencias culturales: Thomas Mann, Tolstoi, Marcel Proust, Moisés, Rómulo y Remo, etcétera, y las llevo al extremo, al absurdo a lo insólito y con eso voy mucho más allá que con una referencia concreta o una crítica. No me interesa criticar ni revisar, sólo me interesa nombrar y reestructurar, reordenar un universo; ahí estoy yo, no en el lenguaje ni en la idea literaria, sino en quien reorganizó esto, quien se hizo el inocente, quien planteó esas reglas. No recreo mundos, sólo los reorganizo, no hay ciencia ficción ni experimentalismo*²⁹⁴.

En diversas críticas aparecidas sobre la obra de Mario Bellatin, se hace referencia a otros autores o a aspectos narrativos empleados anteriormente por ellos.

*En torno al protagonista Antonio giran la Madre, la Pianista, la Amiga, el Amante. Como el checo Franz Kafka, en El castillo (1926)m y el irlandés James Joyce, en Finnegans Wake (1939), Bellatin no identifica a sus personajes con nombres propios*²⁹⁵.

218

Curiosamente esta crítica, publicada a raíz de la aparición de *Efecto invernadero*, encuentra eco en palabras del mismo escritor en una de las reseñas de su siguiente novela, *Canon perpetuo*:

*El elemento simbólico (...) pertenece al influjo de El castillo (1926), del checo Franz Kafka*²⁹⁶.

²⁹² REVISTA PARÉNTESIS. México, julio 2001.

²⁹³ Ver 2.2.6. *Poeta ciego* (1998). Las reglas de los universos propios.

²⁹⁴ Marissa Torres Pech: "La importancia de nombrar".

UNOMASUNO. México, 22 de agosto de 1998.

²⁹⁵ Jorge Coaguila: "El hallazgo de Bellatin"

Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

²⁹⁶ Jorge Coaguila: "La prisión de Bellatin"

Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

A Mario Bellatin se le ha comparado con Ionesco, Robbe-Grillet, Onetti y sobre todo con Samuel Beckett. Pero, y a pesar de esas comparaciones, sin referente extratextual literario evidente, la literatura de Mario Bellatin remite, en realidad, siempre a sí misma. Así de cerrados son sus universos: una novela remite a la otra, y es el conjunto de sus novelas la que debe ser considerada su obra.

Leemos, en apariencia, porque el escrito está allí, ordenándose bajo nuestra mirada. Sólo en apariencia. Pero quien escribió por primera vez, grabando bajo los antiguos cielos la piedra y la madera, lejos de responder a la exigencia de una visión que reclamase un punto de referencia y le diese un sentido, cambió todas las relaciones entre ver y visible. Lo que dejaba detrás era algo más agregándose a las cosas; tampoco era algo menos –una substracción de materia, un hueco en relación a un relieve–. ¿Qué era entonces? Un vacío de universo: nada visible, nada invisible. Supongo que en esta ausencia no ausente el primer lector zozobró, pero sin saberlo, y no hubo segundo lector, porque la lectura, entendida a partir de entonces como la visión de una presencia inmediatamente visible, vale decir inteligible, fue afirmada precisamente para hacer esta desaparición en la ausencia del libro. (Blanchot 1973, 25 y 26).

219

RG- [Sobre *Poeta Ciego*] ¿Hay alguna línea de continuidad con los otros libros?

MB- *Totalmente, es una obra total, la misma. Todos mis libros obedecen al mismo esquema, una misma sistematización. Lo que a mí me interesa, más que escribir los libros o contar las historias es cómo se puede ir nutriendo, evolucionando o involucionando un sistema literario distinto, una forma de concebir la literatura. Las búsquedas, los avances y los retrocesos, ocurren no en los libros, sino en esa, no sé cómo llamarla, poética, sistematización, no sé, en la cual los libros sencillamente son como puntas de iceberg. Los libros son los elementos visibles de todo eso que subyace detrás²⁹⁷.*

²⁹⁷ Ruth Garo Velarde: "Mario Bellatin o el juego de la ambigüedad". El Nacional. México, 22 de agosto de 1998.

Y esos universos cerrados, sin relación aparente con otros, están formados de atmósferas, que equivaldrían a pequeños universos herméticos que juntos forman un universo mayor: el de toda su obra, no el de un libro concreto.

Me interesa crear un universo cerrado, más allá de lo anecdótico²⁹⁸.

Mario Bellatin

La literatura de Mario Bellatin es pues, y sin lugar a dudas, una literatura de atmósferas, de pequeños espacios clausurados al exterior, herméticos, autosuficientes, autónomos, pero también a veces claustrofóbicos y asfixiantes, puesto que se rigen por reglas rigurosas que impone el escritor, que emplea el narrador para contar la historia, y a las que los personajes deben someterse si quieren sobrevivir. Así, esas atmósferas están tan sometidas a reglas que ellas mismas imponen, en las que el hecho más absurdo puede resultar fundamental, y los detalles más ínfimos volverse esenciales. Este conjunto de atmósferas son, por lo tanto, las que conforman el universo en la que la literatura de Mario Bellatin sucede.

220

Con Poeta ciego (Tusquets-Peisa) sus acostumbradas estructuras cerradas, universos paralelos e historias fragmentadas se hacen especialmente complejas. Sin adjetivos, color ni nombres; sin referentes geográficos ni cronológicos para hacer aún más inasible sus obras, el trabajo de nuestro escritor se basa en construir universos, más que contar historias²⁹⁹.

Esos universos quedan extrañificados no sólo por el choque a partir del cual son planteados, como se verá más adelante, sino por la descontextualización de la que parten. Son universos enrarecidos que se logran en la combinación de la atmósfera y el tono.

²⁹⁸ Angélica Jurado: "Mario Bellatin. Un no-narrador del mal".
Arte y Gente. Guadalajara (México), 14 de octubre de 1998.

²⁹⁹ Enrique Planas: "De ciegos y violentos".
El sol. Lima (Perú), 24 de mayo de 1998.

Lo del universo enrarecido lo atribuyo enteramente al trabajo de estilo. (...) Precisamente ese es uno de los resultados de la búsqueda de una forma particular de decir las cosas³⁰⁰.

Así, para hablar de espacios tan insólitos es necesario imponer cierto tono a la narración. El tono con el que narra Mario Bellatin es el de la asepsia, la lejanía, la falta de emoción, de moral y de compasión evidentes. Podría compararse a la perplejidad que nos produciría ver a un cirujano evitando fríamente la muerte de un paciente.

En ese tiempo yo no había terminado aún de recorrer una casa de citas situada en el desvío de una carretera. La patrona hubiera estado feliz de recibir aquel sofá [que la esposa del narrador quiere regalar]. Buena falta le hacía. Su mobiliario estaba bastante desvencijado. Aunque tal vez no fuera recomendable aparecer con un regalo de tal magnitud. Quizá a partir de entonces me cobrarían tarifas más altas que las habituales. Lo sospechaba porque a las mujeres de aquel sitio se les notaba necesitadas de dinero. No sólo cobraban por adelantado, cosa que jamás sucedía en los salones de masajes, sino que algunas veces aprovechaban cualquier descuido para revisar mis bolsillos. Menos mal que antes de hacer uso de uno de esos servicios suelo averiguar con precisión las tarifas. También guardo en mis bolsillos una cantidad ínfima de dinero, el cual pueden robarme con libertad. Aparte de la sensación en la garganta y en las piernas, otra cosa que he notado durante mis furtivas visitas a esas casas es mi creciente ansia por fumar. El tabaco nunca ha sido mi vicio. Es más, en una época lo rechacé abiertamente y las contadas ocasiones que fumé marihuana tuve problemas para hacerlo. (Bellatin 1998, 1, 43 y 44).

221

Aquel joven murió al mes de su internamiento. Recuerdo que casi nos volvimos locos al tratar de restablecerlo. Convocamos a algunos médicos, enfermeras y yerberos. También personas que se dedicaban a la curandería. Hicimos algunas colectas entre los amigos para comprar medicamentos, que eran sumamente

³⁰⁰ Hernán Medina: "La desapasionada pasión de Mario Bellatin"
Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

caros. Todo fue inútil. Resultó mayor el desgaste físico y moral infligido al enfermo y a los que lo acompañábamos, que el causado por aquel tratamiento. La conclusión fue simple. El mal no tenía cura. Todos aquellos esfuerzos no fueron sino vanos intentos por estar en paz con nuestra conciencia. No sé dónde nos han enseñado que socorrer al desvalido equivale a apartarlo de las garras de la muerte a cualquier precio. A partir de esa experiencia tomé la decisión de que si no había otro remedio, lo mejor era un muerte rápida en las condiciones más adecuadas que era posible brindar al enfermo. No me conmovía la muerte en cuanto tal. Buscaba evitar que esas personas perecieran como perros en medio de la calle o abandonados por los hospitales del Estado. En el Moridero contaban con una cama, un plato de sopa y la compañía. (Bellatin 1999, 3, 50).

Pero este tono, esconde además una ironía muy sutil sobre la que apenas se ha hablado. El absurdo mecanizado, logra esconder cierto tipo de ironía que si bien no resulta evidente en las narraciones de Mario Bellatin, es una recreación de la irracionalidad sistematizada, poderoso símbolo del horror. No obstante, y a pesar de que se haya afirmado que su literatura tienen la crueldad como principal marca definitoria, lo que logra es en realidad un extraño efecto que debería ser pensado desde otros puntos de vista. Si se piensa, por ejemplo, en toda la teoría existente sobre los campos de concentración y el terror nazi, ciertas explicaciones dadas a ese fenómeno, paradójicamente, servirían para trasladarlas, en algunos de sus aspectos, a una lectura de la ironía en la literatura de Mario Bellatin.

Usemos, por ejemplo, el campo de Auschwitz como símbolo de la irracionalidad racionalizada, la irracionalidad sistemática. La racionalidad tecnológica de la sociedad moderna puede dar de sí hasta Auschwitz, sociedad basada en procesos racionales con fines y estructuras altamente irracionales. La agricultura tecnológica con fines científicos, por ejemplo, sirve para quemar lo que se produce. Y la mentalidad que todo esto produce es la indiferencia frente al sufrimiento de los demás. Cuando en Auschwitz empezaron a usar el gas mortífero Zyklon B, los envases eran de cartón. Pocos meses más tarde, sus productores se alegraron de haber ganado el dinero suficiente como para permitirse perfeccionar el envase:

hicieron nuevas tapas metálicas³⁰¹. Esa es la mentalidad que produce Auschwitz. Esto ha hecho evidente lo que le está sucediendo al dominador de la naturaleza: vivimos en el aparato de dominación que nosotros mismos hemos creado. Y puesto que la civilización tiene en su propio seno la barbarie, la lucha contra ella tiene algo de desesperado. Sigmund Freud habló de la claustrofobia de la humanidad dentro del mundo industrializado,

constituida por una tupida red. Cuanto más espesa es la red, tanto más se ansía salir de ella, mientras que, precisamente, su espesor impida cualquier evasión. Esto refuerza la furia contra la civilización, furia que, violenta e irracional, se levanta contra ella. (Adorno 1969, 87).

Esto podría recordar al universo literario de Mario Bellatin. Sin embargo, Theodor W. Adorno tenía razón cuando decía que frente a la barbarie producida por el régimen de Tercer Reich, la Juliette de Sade es una inofensiva doncella regando un jardín³⁰². Si bien no se trata de comparar historia y literatura, sí se puede afirmar que Mario Bellatin no escribe una literatura cruel. No porque sus personajes tengan más moral que los nacionalsocialistas, sino porque después de pensar en Auschwitz evidentemente la crueldad tiene otro sentido.

223

Y entonces no cabe decirte sino que no es verdad, que Auschwitz no es una fecha en el tiempo —que no le pertenece a la historia, que está aquí presente. (...) Y puede que mantengamos pese a todo el horror algo alejado de nosotros. (...) Qué más da que nos soñemos a salvo, que el horror se nos aparezca en la televisión con la solemne placidez con la que deambulan los peces de colores en un acuario. Sigue siendo Auschwitz —y en Auschwitz la poesía es tan importante como el pan, y tan necesaria como el agua y la leña, la moral.

(...) Esto es todo lo que sabe decimos la historia de nuestro ahora. Que después de Auschwitz la poesía y la moral son imposibles. No tiene intención de acompañarnos en la búsqueda de la arista débil como lo hace la poesía cuando convoca con su voz el Gran Misterio —y simplemente porque la poesía enigmáticamente parece saber que, a menudo, es preciso avergonzarse hasta el

³⁰¹ Schnabel Reimund. 1996 [1957], *Poder sin moral*. Barcelona. Editorial Seix Barral.

³⁰² “Juliette o iluminismo y moral”. ADORNO, THEODOR W. y HORKHEIMER, M. 1969 [1944] *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

final de lo que cuenta de nosotros la historia para seguir siendo a pesar de todo un hombre libre. (Morey 1994, 31 y 32).

Ahora bien, existe cierta proximidad entre la literatura de Mario Bellatin y esa irracionalidad racionalizada, esa irracionalidad sistemática, la racionalidad tecnológica de la sociedad moderna basada en procesos racionales con fines y estructuras altamente irracionales. No obstante, y aunque sea imposible equiparar el devenir histórico con el devenir literario, esta comparación no sirve únicamente para demostrar la distancia que separa una crueldad de otra. Si bien ciertos aspectos de la literatura de Mario Bellatin podrían ser definidos con el mismo lenguaje empleado en las páginas anteriores para hablar de los campos de exterminio, sigue existiendo algo en ella que tiene que ver con la ironía. Es probable que surja al hacer evidente lo absurdo de la metódica sistematización de la humanidad, aunque para ello se deba utilizar la sistematización misma. Así, y sin ningún fin extratextual en sus narraciones,

(...) mi preocupación es básicamente artística. En mi literatura la idea no es la que prevalece. De ser así creo que sería más conveniente dar conferencias, escribir manifiestos o ensayo³⁰³.

Mario Bellatin

si bien la literatura del autor establece, en ciertos momentos, mundos muy similares a los vividos en Europa a finales de la primera mitad del siglo XX, esa capacidad para plasmar lo dolorosamente absurdo de un modo tan evidente, permite hallar en la obra de Mario Bellatin un sentido de la ironía sumamente sutil y perturbador. Y, sin lugar a dudas, ayuda a esta ironía el hecho de sistematizar todos los espacios, las relaciones, las vidas y las acciones de los personajes. Mario Bellatin convierte en sistema todo lo que mantiene la falsa apariencia de no serlo. Entonces tal vez el humor que provoca tenga que ver con el miedo o con el asombro. Y probablemente esta sea la parte de su perversión que tiene que ver con el contenido de la historia.

³⁰³ Jorge Coaguila: "He elegido ser escritor y soy capaz de renunciar a todo" QUEHACER. Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

Ese edificio [la Ciudadela Final] 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 la población. El escrito del Poeta describe una sociedad en la que los habitantes aceptan de buena gana la reclusión y rechazan muchas veces el libre albedrío. Algunos ciudadanos incluso piden ser confinados. Lo hacen porque las condiciones de vida dentro son menos difíciles que en el exterior, pues para acallar las protestas que ese método suscita se dota a los reclusos de ventajas con las que no cuentan las personas sanas. Muchos de los confinados son jóvenes adictos, pese a que en la Ciudadela el consumo de drogas está prohibido. El Poeta Ciego habla en el Cuademillo del tráfico de sangre infectada –que reciben quienes desean tener un motivo para ser ingresados– a cambio de remesas de anfetaminas que son introducidas a través de los rombos de la alambrada. (Bellatin 1998, 2, 11 y 12)

Para lograr que esa sistematización funcione, o para poder pensar en su funcionamiento, Mario Bellatin usa, además, ciertos recursos meramente literarios, no extrapolables a otras disciplinas. El primero de ellos es el de la **trama con siembra**. Sorprende constantemente en las narraciones del autor el hecho de que todo esté atado, que no haya nada gratuito. Todo sucede por algo, siempre. Y sin embargo, el autor trata de que esto aparezca como una realidad literaria, en la que las cosas ocurren naturalmente así, sin forzar ni hacer evidente lo ficcional. Tal vez esta naturalidad para narrar lo insólito, sea la que logra que el lector se perturbe con las novelas de Mario Bellatin. El recurso utilizado para lograr tal efecto es lo que el propio autor llama la **ocultación de la técnica** que desemboca en otro de sus objetivos más inmediatos: la transparencia narrativa.

La técnica la trato de ocultar al máximo, pongo en juegos muchos recursos para llegar a la transparencia. Mi estilo quiero que sea el de la transparencia³⁰⁴.

Mario Bellatin.

³⁰⁴ Miguel Ildefonso: “Mario Bellatin o el estilo de la transparencia”
IMAGINARIO DEL ARTE. Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

Esta técnica, reconoce el autor, es el vehículo imprescindible para lograr todos estos aspectos hasta ahora analizados:

La técnica es el punto al cual se debe llegar una vez que se toman las cosas en serio. Lo literario es técnica, métodos para crear mundos imaginarios, los cuales muchas veces son transparentes para el lector. Tampoco hablo de técnicas establecidas, sino de las que van surgiendo de cada ejercicio literario particular. Cada escritor debe ir descubriendo sus propias técnicas, las que de algún modo se adecuan al universo personal que vierte en sus libros. A un escritor que no conoce su propia técnica le será doblemente difícil crear el chispazo mágico a partir del cual surge toda buena literatura³⁰⁵.

Mario Bellatin.

Precisamente por eso debe ser ocultada:

Aspiro a que no se note el soporte de los artificios por los cuales se engaña al lector. Porque la literatura es un gran engaño. Trato de ocultarme, de que no se vea mi mano y de que el lector no se sienta manipulado. Para ello, trabajo con lo esencial, lo objetivo, lo directo. No tengo descripciones excesivas; no empleo diálogos en guiones o comillas; los adjetivos que utilizo no emocionan, no uso nombres propios³⁰⁶.

Mario Bellatin.

De este modo es como el autor quiere lograr la **transparencia narrativa**:

Para mí lo ideal es que el lenguaje, incluso, sea transparente, como una especie de esqueleto donde la verdad no sea dicha, porque no hay en realidad nada que decir; sencillamente recapacitar sobre las cosas. Y el hecho de hacerse una pregunta ya es suficiente pretexto como para crear un libro³⁰⁷.

Mario Bellatin.

³⁰⁵ Mónica Mateos: "Las novelas de Mario Bellatin, dosis concentradas de literatura". La Jornada. México, 5 de enero de 1997.

³⁰⁶ Jorge Coaguila: "He elegido ser escritor y soy capaz de renunciar a todo" REVISTA QUEHACER. Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

³⁰⁷ Marcela Robles: "Mario Bellatin: 'Mis personajes usan el sexo como un elemento de poder frente a la muerte'".

Es lo que Mario Bellatin llama también la ausencia de lenguaje, refiriéndose a una ausencia de la retórica previa con la que se supone que la literatura debe cumplir para 'ser literatura':

Lo que quería en ese momento [cuando escribía Poeta ciego] era buscar transparencia en el lenguaje, hacer una novela que no tuviera lenguaje, con una construcción de sujeto, verbo, complemento; con fragmentos, escenas, monotonía, anticlímax. Todo para decir que la literatura no está en el lenguaje³⁰⁸.

Mario Bellatin.

Eso le permite al autor alcanzar una neutralidad con sus narraciones. Ésta, sumada a la universalidad anteriormente comentada, y aunada también a ciertas ausencias intencionales de la literatura de Mario Bellatin, provocan en el lector la sensación de que lo que el autor cuenta sólo puede suceder donde él dice que está sucediendo. Los universos cerrados de los que hablaba Camus, se constriñen, con Mario Bellatin, hasta auto convertirse, prácticamente, en una mónada leibniziana.

227

La neutralidad es la ausencia de juicios. Mario Bellatin no transmite opiniones ni juicios de valor. Como en mucha literatura contemporánea, la moral está aparentemente ausente.

Me interesa la maldad no como maldad, sino como libertad artística. Detesto a los escritores morales, que siempre tienen un deber de algún tipo: denunciar algo o probar una teoría, que generalmente son cosas muy altruistas, entre comillas³⁰⁹.

Mario Bellatin.

Esto complementa esa observación hecha al principio del trabajo, en la que Mario Bellatin aseguraba no saber nada.

Expreso. Lima (Perú), 19 de octubre de 1995.

³⁰⁸ Marissa Torres Pech: "La importancia de nombrar".

UNOMASUNO. México, 22 de agosto de 1998

³⁰⁹ Rocío Silva Santisteban: "Mario Bellatin: Detesto a los escritores morales".

REVISTA SOMOS. Lima (Perú). SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

*(...) es querer decir: yo no cuento con nada, no conozco nada, no sé nada de cómo se escribe, (...) todo pasa por un narrador que va creando mi propio camino, mi propia retórica*³¹⁰.

Mario Bellatin.

Y, como escritor, así es:

JC- *La novela [Canon perpetuo] hace una denuncia clara de los sistemas totalitarios. ¿Consideras que Cuba pertenece a esta clase de sistemas?*

MB- *Aquí hay dos planos. Por un lado, yo como persona puedo pensar cualquier cosa sobre Cuba. Tengo una idea muy formada al respecto, pero eso no importa; no tengo, además, por qué decirla. Como escritor, por otro lado, no llego a denunciar los sistemas totalitarios o no. Cada lector sacará sus conclusiones. Habrá algunos que pensarán que es muy buena la sociedad que está reflejada en la novela; otros, lo contrario. Mi libro admite lecturas antagónicas a causa de la ambigüedad y la supuesta objetividad.*³¹¹

Esta neutralidad en el juicio y la moral, muestra siempre a los narradores de Mario Bellatin como poseedores de una **falsa inocencia**, que no tiene que ver con algún tipo de pedantería, pues los suyos no son narradores pedantes, sino con el mismo ocultamiento del que hablábamos antes, respecto a la técnica. Los narradores de Bellatin son impunes y pueden hacer cuanto quieran, porque la inocencia es falsa:

*Mis libros no son un reflejo inocente de la realidad. Pero es obvio que yo como escritor formo parte de diferentes circunstancias, espacios y tiempos distintos. Son libros acorazados a los que los lectores son invitados a participar.*³¹²

Mario Bellatin

Y esto le permite a Mario Bellatin hacer, finalmente, lo que él llama una **'literatura amable'**:

³¹⁰ Entrevista a Mario Bellatin, por Graciela Goldchluk.

³¹¹ Jorge Coaguila: "He elegido ser escritor y soy capaz de renunciar a todo" QUEHACER. Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

³¹² Patricia de Souza: "Mis libros no son un reflejo inocente de la realidad"

*Trato de no complicarle la vida al lector y crear una realidad paralela conformada por lo estrictamente necesario. Ser lo más amable posible. Hacer que los lectores entren a ese mundo que es paralelo al que ven*³¹³.

Mario Bellatin.

Porque así logra su mayor reto literario:

(...) el reto es que pases por las páginas, pero porque yo quiero que pases a la manera que yo quiero que las pases. Quitando cosas.

*(...) Cómo hacer que tú como lector pases cincuenta, cien, doscientas páginas, sin cerrar el libro, para que al final digas que te parece horrendo... y yo gané. Es como un juego, como un reto: cómo voy a hacer con todos estos elementos, en los cuales no creo, o creo... no lo sé, eso ya no me importa... para que esa figura estática cobre vida. Que haya ese elemento de seducción para que entes en este juego, que al final es un juego, sencillamente. El placer infinito para mí es que tú recorras una novela completa, y ya. Eso es lo único. Es un placer morboso, que tú lo hagas y nada más*³¹⁴.

Mario Bellatin.

229

Así, y con este conjunto de reglas literarias que tienen que ver con la impresión general del lenguaje, Mario Bellatin logra lo que él llama 'libros acorazados':

*Lo primero que hago al escribir es crear reglas para esta nueva realidad, y trato de que ésta sea completamente fiel a sí misma. Es lo que yo llamo los libros acorazados*³¹⁵.

Los libros acorazados son aquellos que han podido ser escritos a partir de las reglas impuestas por sí mismos; es decir, que son autogenerados y autosuficientes. Son libros fieles a sí mismos, de una fidelidad rigurosa.

El Sol. Lima (Perú), 2 de febrero de 1997.

³¹³ Op. Cit.

³¹⁴ Entrevista a Mario Bellatin, por Graciela Goldchluk.

³¹⁵ Marcela Robles: "Mario Bellatin: 'Mis personajes usan el sexo como un elemento de poder frente a la muerte'".

Expreso. Lima (Perú), 19 de octubre de 1995.

2.3.2. REGLAS LITERARIAS ABSTRACTAS.

Empecé a escribir Salón de belleza sin saber a dónde iba, dejando que la historia me domine. El libro es rígido: no usa imágenes, no usa adjetivos, busca una voz, una marca única, irrepetible. Sé que, como la belleza misma, es una búsqueda inalcanzable. Pero yo busco escribir un libro que nadie pueda hacer³¹⁶.

Mario Bellatin.

John Paynter, en su libro sobre estructura musical, afirma:

Nuestra respuesta es hacer modelos de la perfección. (...) Aunque por un lado parece que las artes representan lo no permanente (en la medida en que la función de los artistas no es la de establecer un status quo sino la de arriesgarse y encontrar nuevas formas de expresión que correspondan con nuevos modelos de percepción), no obstante es a través de las estructuras artísticas que vislumbramos un tipo distinto de existencia, exterior al constante flujo de tiempo y espacio. Dichas obras parecen controlar las dimensiones espacio/tiempo. En la pintura y la escultura la forma, visible y tangible, se fija en unos límites definidos y medibles. La arquitectura demuestra de manera inmejorable cómo se puede captar y gestionar el espacio. Asimismo, un poema o una narración engloba y contiene nuestra experiencia del tiempo, y los realizadores de películas y los dramaturgos juegan con la unidad que existe entre el tiempo y el lugar para que nos resulte creíble lo que nos presentan. Pero, en todos los casos, sean cuales sean las razones extrínsecas del trabajo que se manifiesta como consecuencia de la reacción del artista a sentimientos e ideas, la razón principal intrínseca, hacia la cual se canaliza toda la técnica, es la creación de una coherencia singular, un modelo que revele algo nuevo acerca de la existencia en el tiempo/espacio, o que por lo menos nos ayude a darle más sentido. Lo que presenta finalmente el artista para conseguir

este objetivo es una "realidad" realzada e inalcanzable que nunca llegará a convertirse en lo que aspira a ser. Pero en esto consiste en parte la fascinación

³¹⁶ César Gutiérrez: "Los universos del creador".

FALTA PAG

231 a la

236

(...) en la novela no digo dónde ocurren los hechos; tampoco en qué tiempo se desarrolla; no hay personajes específicos. Ello me permite universalizar lo que describo³²⁹

Mario Bellatin.

Y es la ambigüedad, tal vez, la que logra esa esencia de la **perversión** en la literatura de Mario Bellatin de la que tanto han hablado sus críticos. La perversión no se refiere únicamente a los sucesos narrados, en los que no es sino un pretexto de seducción, sino a la perversión del propio esquema de nuestros valores y nuestros prejuicios –no únicamente sociales, que es el espacio en el que entra la ironía de la que se hablaba antes, sino también literarios. La lectura de la obra de Mario Bellatin es perturbadora. Logra provocar en el lector una suerte de desconcierto, generado por esa perversión en el planteamiento, el desarrollo y la conclusión de sus historias.

Todo esto concluye en diversas **posibilidades de recepción**. Mario Bellatin quiere ser leído por cualquier tipo de público. Su literatura se puede interpretar de distintas maneras –incluso contradictorias entre ellas–, pues a pesar de estar constreñida por toda esta sistematización que la ciñe, su contenido puede ser ‘llenado’ por cada lector; pues el propio autor reconoce que él no las “llena”. No se desvela el enigma, ni una gran parte de la historia. No podemos saber dónde suceden los hechos, ni cuando. Ni siquiera sentimos compasión o pasión por los narradores ni por los personajes. Su ausencia de sentimientos, es la nuestra.

237

2.3.2.2. Reglas como fin.

Antonio le fue contando a la Amiga los acontecimientos principales de su infancia durante el invierno final. La amiga muchas veces desconfió de la certeza de esos relatos. Había detalles imposibles de saberse con tanta precisión. Pero Antonio en varias ocasiones dijo que no importaba si los sucesos eran reales. Lo fundamental

QUEHACER. Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

³²⁹ Op. Cit.

era tener una historia coherente y para eso era imprescindible la Amiga como interlocutor. (Bellatin 1992, 1, 37 y 38)

La literatura de Mario Bellatin es, por encima de todo, una propuesta estética. Ésta es posible, en primer lugar, gracias a aquellas reglas literarias estilísticas (inmediatas y de impresión general) que ya han sido analizadas, y que desembocan en la inmediata apariencia del texto. Pero son también el logro del conjunto de las reglas abstractas usadas como fin, a las que están sometidas las empleadas como medio. El propósito abstracto de la literatura del autor, por lo tanto, es conseguir las cuatro reglas que se analizan a continuación: contradicción, literatura de ideas, justificación y objetivo. Son estas cuatro reglas, aunadas a todas las anteriores, las que logran la conclusión de esta serie de reglas abstractas: que su literatura conforme una obra global.

La primera de estas reglas abstractas que definen y generar las narraciones de Mario Bellatin, es la contradicción:

Cada lector sacará sus conclusiones. Habrá algunos que pensarán que es muy buena la sociedad que está reflejada en la novela [Canon perpetuo]; otros, lo contrario. Mi libro admite lecturas antagónicas a causa de la ambigüedad y la supuesta objetividad³³⁰.

238

La contradicción es entendida aquí como la unión de dos conceptos o dos elementos aparentemente disímiles. Este recurso literario, que Mario Bellatin emplea también enfrentando el tono con el tema, o las situaciones con la voz del narrador, es uno de los que emplea para perturbar al lector y conseguir que no deje el libro. Theodor W. Adorno decía que sólo en el choque de los opuestos aparece la verdad, y que si existe alguna posibilidad de hallarla, o por lo menos de sentirla, está en la contradicción³³¹. En la literatura de Mario Bellatin, si bien las contradicciones no están sustentadas en esta intención, logran un efecto similar:

³³⁰ Op. Cit.

³³¹ “Reflexión del pensamiento sobre sí mismo” y “Objetividad de la contradicción”.
ADORNO, THEODOR W. 1975 [1966], *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus.

hacer evidente que lo que importa no es lo que está escrito, que el hecho literario, y por ende sus posibilidades, están efectivamente en otra parte.

Para este fin, paradójicamente, Mario Bellatin no quiere que su literatura sea una literatura de ideas. Al contrario, el autor pretende no transmitir nada extratextual explícito, y que sea el propio lector quien le de el contenido conceptual externo del que la novela carece —es decir, quien lo “llene”. No hay nada más que un espacio narrativo en su literatura, y es al lector a quien corresponde llenarlo — hay que recordar, además, que Mario Bellatin, le da las herramientas para hacerlo. Para eso, usa también el recurso de la asociación:

MR- *Me da la impresión de que, en este tema [sexo], tus personajes te obedecen por intuición más que por reflexión...*

MB- *Es intuitivo, claro. Asociación de ideas. Mi método de trabajo es ese, dejar libertad total al inconsciente. Pero como la forma está totalmente trabajada, pasa por una cosa muy racional y consigues modificar el contenido³³².*

Este interés por nombrar de nuevo, por inventar una retórica propia, está ampliamente justificado en el proceso narrativo del autor:

Volviendo a la retórica a la cual me referí, existen infinidad de temas que necesitan de formas diferentes a las establecidas para poder ser realmente expresadas a través de la literatura³³³

Mario Bellatin.

Queda así explicado a qué se refiere el autor cuando insiste en que:

Un libro es necesario para que aparezca el otro, porque voy acumulando retórica. O sea, me hago la idea de que es así, porque antes de eso solamente existe un juglar, ¿no? Un narrador así, muy, muy elemental. Es una tercera persona y había una vez y ya. A partir de esto sí cuentas, pero cuentas de una manera así,

³³² Marcela Robles: “Mario Bellatin: ‘Mis personajes usan el sexo como un elemento de poder frente a la muerte’”.

Expreso. Lima (Perú), 19 de octubre de 1995.

³³³ Nuria Vilanova: “El salón donde hiberna la belleza”

La Jornada. México, 23 de febrero de 1997.

inocente. Entonces previo a eso ya no hay nada, que sí lo hay, pero digo... sistematizándolo³³⁴.

Y de ahí, esa necesidad de:

[buscar] una reducción de la novela, es decir, quitar toda la retórica. El quedarme con los elementos básicos y elementales, para que funcione ese sistema es, para mí, ir redescubriendo el lenguaje, los modos de escribir. Es crear formas propias de hacer una novela³³⁵.

Mario Bellatin.

Que fue eje generativo, desde el inicio:

(...) lo que pasa es que yo me encontré en un momento, cuando empezaba a escribir, que necesité buscar mis propias raíces, porque lo que tenía alrededor, y una de esas cosas era la literatura, no me servía absolutamente de nada³³⁶.

Y la ausencia de ideas, el hecho de querer volver a nombrar y de oponer objetos opuestos, está sostenido por una justificación final de su literatura como proceso:

(...) mi literatura conforma una obra, una forma de entender lo literario con una sistematización, un proceso que evoluciona e involuciona, pero que no puede ser arbitrario. Yo intento mantener esa no arbitrariedad como, por ejemplo, en el nombrar: Poeta Ciego, porque es poeta, es ciego y el libro plantea su desarrollo, es decir, hay una justificación de todo³³⁷.

Mario Bellatin.

Y marcado por un claro objetivo estético:

Mi objetivo es recuperar la especificidad de la literatura³³⁸.

³³⁴ Entrevista a Mario Bellatin, por Graciela Goldchluk.

³³⁵ Mónica Mateos: "Las novelas de Mario Bellatin, dosis concentradas de literatura". La Jornada. México, 5 de enero de 1997.

³³⁶ Entrevista a Mario Bellatin, por Graciela Goldchluk.

³³⁷ Marissa Torres Pech: "La importancia de nombrar"

UNOMASUNO. México, 22 de agosto de 1998

³³⁸ Jorge Coaguila: "He elegido ser escritor y soy capaz de renunciar a todo"

Mario Bellatin.

y otro personal:

En un comienzo fue sencillamente encerrarme a escribir y crear estructuras propias, ya con eso me bastaba. Y mandarlo a la deriva a ver si es que en algún momento eso podía llegar a convertirse en lo que a mí me interesaba y me sigue interesando, que mi literatura genere nueva literatura. O sea que con lo que yo escriba, pueda yo seguir escribiendo. Hasta ahora puedo seguir haciendo que mi literatura genere nuevos libros y ya, ahí se acaba todo mi interés, tanto social, tanto literario³³⁹.

Mario Bellatin.

Sustentados, ambos, como ya se ha visto, en otros objetivos más particulares:

Uno de mis objetivos es que el lector participe en la reescritura de los textos. Que ellos completen los universos que planteo y que respondan a mis preguntas que implícitamente están planteadas en los libros³⁴⁰.

Mario Bellatin.

241

Y todo, finalmente, forma parte de su **obra global**:

JA - *Se dice que la novela es una forma de aprendizaje. ¿Lo crees?*

MB- *Sí, es un espacio de reflexión. Me permite pensar, no sólo en mí, sino en todo, porque es un espacio de comunión con algo. Imagino que cuando uno escribe produce el mismo estado místico como el de los monjes. 'La vida cotidiana es muy cotidiana', para decirlo de algún modo, pero cuando entras a tu espacio de escritor, con tu horario de escritor, se produce el momento de pensar y de meterte en las profundidades, sin miedo, porque es un espacio como sagrado. Sí. La novela es un espacio de reflexión y de aprendizaje³⁴¹.*

QUEHACER. Lima (Perú), SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

³³⁹ Entrevista a Mario Bellatin, por Graciela Goldchluk

³⁴⁰ Patricia de Souza: "Mis libros no son un reflejo inocente de la realidad"

El Sol. Lima (Perú), 2 de febrero de 1997.

³⁴¹ J Arévalo: "Efecto invernadero: nuevo estilo en la novela de Mario Bellatin"

El Comercio. Lima (Perú), 4 de diciembre de 1992.

Quiero hacer una sistematización de escritura que tenga una lógica interna muy férrea, o que llegue a tenerla, porque se va creando todo el tiempo. Y los libros sencillamente son como manifestaciones de esta sistematización: algo totalmente absurdo, utópico, no existe, que puede ser un estilo, forma, toque personal, no sé cómo puede ser llamado. Pero sí me molesta mucho que no se obedezca a un orden mayor, mucho más grande que los propios libros. Ninguno de estos libros es producto de una investigación, ni de que tengo ganas ahora de contar esas cosas, sino que obedecen a lo que pide este espacio, este proyecto de escritura que lo sostiene. Por eso yo creo que los libros se pueden leer todos como si fueran uno. Puedes leer uno en forma independiente, pero lees otro y entonces se complementan los dos, y vas creando sus propios nexos, y puedes unir³⁴².

³⁴² Entrevista a Mario Bellatin, por Graciela Goldchluk.

ANEXO: Entrevista a Mario Bellatin (III)

TERCERA PARTE.

Posterior al trabajo de investigación.

Mayo de 2001. Ciudad de México.

LB- En una entrevista que te realizó Betina Keizman para una antología de entrevistas a nuevos narradores mexicanos, auspiciada por el FONCA, dijiste: "Eso es lo que quiero hacer. Mi trabajo es ése: quiero plantearme una serie de preguntas, y al momento de discurrir el texto crear un universo propio que tenga sus propias leyes, que plantee sus propias interrogantes, respuestas, formas de ver la vida, todo dentro de un circuito propio. Que la realidad esté afuera, que no tenga que ser la realidad la que coteje el texto, sino que sea el propio texto el que cree los mecanismos para poder ser decodificado". ¿A qué te refieres con "preguntas"?

MB- Las que el texto vaya generando. Se trata de ver qué pasa si juntas la belleza y la muerte, qué pasa si los padres tienen que enterrar a los hijos, qué pasa con las constantes bíblicas en lo contemporáneo, qué pasa si un texto no tiene un autor sino un traductor, qué pasa... éstas son las preguntas. Así, los textos se crean para poder formular este tipo de preguntas.

LB- ¿Es decir que cada texto responde a una pregunta fundamental?

MB- Sí claro, a varias ¿no? Pero a una en general, que se va formulando a medida que el texto se va escribiendo.

LB- Entonces, ¿es pura curiosidad?

MB- En parte.

LB- ¿O es algo más abstracto?

MB- Es una cosa más abstracta, pero tiene que pasar por la curiosidad.

LB- ¿Curiosidad con respecto a qué?

MB- A que se ponga en funcionamiento un texto, un mecanismo. Cómo hacer un mecanismo que funcione.

LB- ¿Y a qué te refieres con que funcione?

MB- A que cree una serie de sensaciones, un universo, una serie de preguntas, de incertidumbres, a que cumpla con ciertas reglas, que sea un texto literario, que alguien pueda descodificarlo con cierta lectura...

LB- Yo creo que en la base esencial de la narración hay una contradicción. ¿Estás de acuerdo?

MB- Claro, porque todo acto literario parte de una contradicción, si no nadie escribiría. No hay ninguna necesidad de escribir. Así pues, hay una contradicción.

LB- ¿Consciente?

MB- Sí claro

LB- ¿Y cuál es?

MB- Es, sencillamente, domesticar una necesidad de escribir que uno tiene, así, frente al vacío. Entonces, como para que esto tenga algún sentido lógico, tenga algún valor, tenga alguna creencia más allá de uno mismo, para que no sea una literatura absurdamente cerrada en sí misma, el verdadero oficio, trabajo, es la domesticación de eso.

LB- ¿Y dónde radica la contradicción?

MB- Que no tendría porque haber este lineamiento lógico. La contradicción se encuentra entre lo lógico y lo ilógico. Sencillamente es una necesidad que está más allá, que no contempla ninguna otra instancia, como la necesidad del texto literario, el valor de la literatura, etcétera.

LB- El texto sólo puede entender ocultando sus propias reglas. Es decir, ¿que el texto sólo se puede entender ocultándose a sí mismo?

MB- Sí, claro, pero esa misma ocultación hace evidente que es una propuesta particular, con la que se encuentra ese lector que se enfrenta a un texto enrarecido, que entra a un universo al cual no está acostumbrado.

LB- Pero yo no me refiero a eso. Me refiero a algo más abstracto que tiene que ver con que generar eso que se oculta, pero que el lector trata de desvelar, es más importante o más interesante que la obra en sí.

MB- ¿Qué es la obra en sí?

LB- *El jardín de la señora Murakami*... un texto concreto.

MB- ¿El proceso es más interesante que la obra?

LB- Sí, pero no solamente tu proceso. También el del lector.

MB- Claro, por supuesto. ¿La obra qué importa? Lo que supuestamente es la obra en sí puede ser prescindible, cualquier obra puede serlo. La idea es cómo se llegó a eso, por qué se hizo eso, todo lo que es aleatorio a los propios textos. Cualquiera puede prescindir del Quijote o de Sancho Panza... eso no creo que tenga mucho interés. O el *Ulises*, un día de Harold Bloom no crea que tenga mucho interés para nadie. Es todo el proceso, ¿no? Hay que esforzarse en contar únicamente lo imprescindible, ¿a quién le importa la vida y milagros de tal o cual persona? Lo verdaderamente fascinante es poder contar una historia con una cantidad mínima de elementos, como hace Yasunari Kawabata en *La casa de las bellas durmientes*.

LB- ¿Pretendes que la historia que narras no permita al lector acceder a lo que está realmente escrito? ¿El logro está en que el lector se crea que está leyendo una cosa concreta, que le cueste acceder a esa otra lectura más abstracta?

MB- No es que le cueste. Lo que pasa es que para acceder a esa otra lectura tiene que haber toda una forma "literaria"³⁴³, así el lector podrá pasar por esta experiencia, transitarla, y solamente transitando por estas páginas puede aprehender, adquirir esta otra experiencia que difícilmente puede ser transmisible sin el libro. Así, hay como un nivel de lectura que cumple con esas reglas de la narración, de la literatura, para lograr que el lector acceda de una manera literaria.

LB- Pero, a parte de esto, si tú lo que haces con un texto es una propuesta literaria que va mucho más allá de la obra concreta y de las reglas de ese propio texto, eso en realidad te sirve para que el lector lea la obra; pero no le sirve al lector leer la obra para acceder a esa propuesta. No me refiero a una segunda historia, sino a una propuesta más abstracta.

MB- El lector tiene que leer la historia. ¿Qué va a leer, la propuesta? Tiene que leer la novela, y a partir de eso ya verá cómo puede crear su propio libro.

³⁴³ Todas las comillas que aparecen en las citas del autor, de ahora en adelante, las incluyó con gestos él mismo.

LB- Sí, pero no me refiero a que el lector pueda crear su propio libro. Lo que quiero decir es que todos tus textos están sustentados por una propuesta literaria que es mucho más abstracta que los textos.

MB- Sí, sí, pero hay que leer la obra para acceder a esa otra cosa. Todo es importante, todo es un todo. No puedes escindir una de otra. Las dos son importantes. Ya el lector decidirá con qué se queda.

LB- Pero, ¿cómo, leyendo un texto concreto, el lector puede acceder a una propuesta que es absolutamente abstracta?

MB- No lo sé. Yo lo que intento es darle a los textos unos elementos constitutivos, muchas veces aleatorios a los textos en sí mismos, como el tiempo, el espacio, lo sociológico, el referente real, el autor, el lenguaje... para lograr de esa manera hacerlo más limpio. Yo creo que de esa manera se tiene un acceso mucho más directo a lo otro.

LB- Marcela Robles³⁴⁴ te preguntó en una ocasión sobre qué escribías. Tú le respondiste que sobre la misma ficción.

MB- Claro.

LB- ¿Por qué?

MB- Porque uno escribe a partir de otros libros. No es sobre la realidad, sino sobre la ficción, sobre una retórica ficcional.

LB- Ya, escribes a partir de la ficción. ¿Pero escribes sobre la ficción?

MB- Sí claro. Sobre los elementos de la realidad, sobre las abstracciones ficcionadas. Son interpretaciones de la realidad.

LB- ¿Como qué?

MB- Como la belleza, la muerte, el bien, el mal, las constantes bíblicas...

LB- ¿Eso te parece ficción?

MB- Sí claro, el grado de abstracción que tienen los llevan a ser ficción. No son tangibles.

³⁴⁴ Marcela Robles: "Mario Bellatin: 'Mis personajes usan el sexo como un elemento de poder frente a la muerte'", EXPRESO. Perú (Lima), 19 de octubre de 1995.

LB- Según yo hay una contradicción. Tu dijiste que el libro en sí no importa, pero el libro es lo que contiene la literatura. No hay otra cosa que contenga la literatura que no sea una novela. ¿Eso no es una contradicción?

MB- No, porque yo digo que el libro en sí mismo no existe. Es decir, existe la propuesta. Lo que no existe es el libro como se entiende normalmente. Ese libro que me cuenta sobre la Señora Murakami y su jardín es lo que no importa. Lo que importa es toda una obra. Todos los libros en conjunto hacen que se haga evidente un universo, un mundo determinado. Eso es lo que importa. No el libro en sí. Con "el libro en sí" me refiero a lo que dijiste hace un rato... puede ser la historia de la Señora Murakami, puede ser un salón de belleza con enfermos de sida o de alguna otra enfermedad. Eso en sí mismo no importa, a eso me refiero. Pasar por la experiencia, pasar por ese trance... que el libro exista, que el conjunto de los libros existan. Eso es lo importante.

LB- Sí claro. Pero si tú, por ejemplo, le preguntaras a un niño qué es un cuento, probablemente te contestaría que *La caperucita roja*. Entonces *La caperucita roja* es la literatura.

MB- Pero eso no es, está más allá. En torno a *La caperucita roja* podemos hacer una serie de interpretaciones, desde las más banales, hasta las más forzadas. Y eso es lo que importa. Eso es lo que hace que *La caperucita roja* transcurra en el tiempo.

LB- ¿Las interpretaciones?

MB- Las interpretaciones o los resortes que se están moviendo dentro del inconsciente colectivo. Una cosa universal que tiene *La caperucita roja*. Lo que importa no es que a la abuela se la comió el lobo.

LB- Claro, entonces tú podrías decir que no importa la historia de la Señora Murakami. Pero es la historia de la Señora Murakami la que esconde lo que la literatura es.

MB- Claro, claro, está implícito. Pero yo quería decirte que no importa lo que se entiende por el libro, a eso me refiero. Es un libro suelto, y un libro suelto no importa.

LB- O sea que si en toda tu vida sólo te hubiera leído el *Quijote*, ¿no podrías decir que has sentido o has tenido acceso a lo que es la literatura?

MB- Sí. Yo digo en mis propios libros. Porque todo está conformando un todo. A eso me refiero. Hablo de mis libros sueltos, eso es lo que no importa.

LB- Siguiendo con tus novelas concretas, pero pasando a otra cosa: parece que tus libros aparezcan con el planteamiento de un espacio estático, detenido, y en función de los recursos con los que cuentas.

MB- La idea es comenzar de cero para ir incrementando, no al revés. No se trata de reconstruir a partir de los recursos que toda literatura te ofrece; sino de reconstruir a partir de la nada: tres elementos muy elementales, valga la redundancia. Con esto tan elemental, a medida que pasa el tiempo, van surgiendo cosas nuevas, se van encontrando, e incorporando, nuevos elementos. Es del cero hacia el más, no del más hacia el cero. Esto es, en parte, lo que muchos escritores asumen: todo este más de posibilidades que usan alegremente.

LB- Sí, pero de lo que yo quería hablar antes de pasar a este punto es del hecho de que muchas veces partes de una imagen estática.

MB- Sí, sí. De ahí viene lo visual. Es como si fuera una idea que está detenida en el tiempo y el reto es ponerla en funcionamiento.

LB- ¿Una idea o una imagen?

MB- Una imagen-idea. Puede ser como un cuadro. Ahí el reto es cómo sostener esa imagen, detenida en el tiempo, para hacerla transcurrir en el tiempo.

LB- Esto me lleva a pensar en el placer literario. En ocasiones has dicho que ese placer literario, para ti, está nada más que el lector recorra una novela completa, lo que podría aunarse a ese transcurrir del tiempo. ¿Eso es todo?

MB- Bueno, ésta es mi misión. Eso lo digo porque va en contra de lo que se suele llamar el gusto, que es una cosa tan subjetiva, tan arbitraria, tan movable... Tiene que ver con que después de hacer un texto con una sistematización, en el que los elementos están puestos de un modo determinado, tienen una razón de ser y puedan justificarse a sí mismos, se caiga de pronto en el gusto: "¡Ah! a mí no me gusta", "pues a mí me gusta más que la otra"... todo ese juego de vanidades sin sustento es un poco lo que yo quiero evitar con mis libros. Por eso opino que esto

ya no me corresponde a mí, no quiero asumir esa parte. Prefiero quedarme con el área donde las reglas han sido puestas en juego. Todo esto termina cuando alguien acaba de leer un libro. Si empiezas a leer un libro mío y lo terminas, lo que piensas de él ya pertenece a tu imaginario, del que yo no tengo por qué formar parte. Ahí termina mi misión. Por esto te decía que mis elementos los pongo en juego para lograr que eso ocurra: que alguien empiece y termine el libro. Ya. Para mi, si el lector acaba la novela, esta batalla está ganada. Lo que viene después ya no me interesa. Ya no puedo formar parte de eso.

LB- Dices también, en referencia a tu proceso de creación, que en tus novelas tratas de acumular una serie de signos, símbolos, espacios, técnicas y estrategias que avalen el resto (el resto es que un libro genere otro libro).

MB- Sí, porque todo esto conforma un estilo.

LB- ¿A qué signos te refieres?

MB- Los padres que entierran a los hijos, la belleza junto a la muerte... todo esto se convierte en un símbolo de la literatura. ¿No?

LB- Símbolo sí, pero ¿signos?

MB- El signo es que el lenguaje se use de tal manera, que haya un lenguaje muy frío para un tema "muy subjetivo"... Yo creo que todo esto va conformando una escritura determinada. Y eso hace posible que el otro libro incluya esta simbología de una manera natural.

LB- Una de las trampas de tu literatura, con las que pretendes atrapar a los lectores, es que ellos creen que están leyendo otra cosa que la que en realidad están leyendo.

MB- ¿A sí? ¿Cómo que están leyendo otra cosa?

LB- Es decir, creen que están leyendo algo que en realidad no es lo que están leyendo. No leen la traición hacia una mujer [en el caso de *El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*].

MB- ¿Qué están leyendo entonces?

LB- Están leyendo algo mucho más atávico.

MB- Sí, claro... qué bien, gracias.

LB- De nada.

MB- Pero yo no sé hasta qué punto es así, porque esto es algo que yo no puedo prever.

LB- ¿Tú no lo piensas en el momento de escribir?

MB- No...

LB- Yo creo que, por un lado, están leyendo una cosa que es mucho más atávica; y por otro lado, están leyendo una cosa que tiene más que ver con la literatura formal que con la literatura práctica. ¿Eso sí lo prevés?

MB- ¿Qué cosa?

LB- La formalización, digamos. ¿Esto sí lo ves? Lo pregunto porque parece absolutamente consciente.

MB- Sí.

LB- ¿Y cómo lo haces?

MB- Escribiendo sobre otros libros, sobre la literatura en sí misma. Respetando los usos y costumbres literarios.

LB- ¿Cuáles son los usos y costumbres literarios?

MB- No sé... una cosa más formal.

LB- Suponiendo que realmente tuvieras una sistematización de la literatura, por una lado está lo que genera esta sistematización y lo que la ordena, pero por otro lado está la posibilidad literaria de que una sistematización exista. O que, por el contrario, sea absolutamente utópico. Con utópico me refiero no sólo a irrealizable, si no a que sea algo que ni siquiera se pueda intentar.

MB- Es absolutamente utópico.

LB- ¿No hay una posibilidad literaria de que se pueda aplicar un método a la literatura?

MB- No, se puede intentar, y hacer ver que es posible ya es más que suficiente para poder crear una literatura propia.

LB- Pasando a otra cosa, Andrés Montiel tiene un proyecto. Acude a la fábrica de prótesis a hacer algo que no sabemos qué es. Y tú escribes como si este enigma no importara.

MB- Claro, no importa. Yo no sé a qué va.

LB- Tampoco yo quiero saber a qué va, lo que quisiera es que me explicaras para qué te sirve que el enigma no importe.

MB- Porque es un elemento constitutivo del texto.

LB- ¿Y ésta es una de las cosas que quieres sacar en tus novelas, los elementos constitutivos del texto? Es decir, además de sacar el tiempo, el espacio, el narrador... ¿pretendes sacar también el enigma?

MB- Sí, claro. Pero es un doble juego: al sacarlo lo estás poniendo por primera vez. Estás volviendo a nombrar.

LB- Quisiera saber algo más sobre los nombres de tus personajes. Beatriz (Bety Salem) es una conjunción de beata y actriz... ¿y el resto de nombres?

MB- Nada, no significan nada.

LB- ¿No hay personajes excepcionales en tus libros?

MB- Sí... pero, ¿cuáles? Quizás el poeta ciego...

LB- Y tal vez Shikibu...

MB- No sé, puede ser.

LB- Alguna vez dijiste que la novela era un espacio de reflexión. ¿En *Las mujeres de sal* se pretende que el lector reflexione sobre algo?

MB- Sí.

LB- ¿Sobre qué?

MB- Sobre el hecho de narrar.

LB- ¿Tú crees?

MB- ¿Por qué? ¿te parece una porquería?

LB- No, no me parece una porquería, pero me da la sensación de que todavía no está muy lograda... No obstante, ¿consideras que reflexiona sobre el hecho de narrar, no sobre conceptos abstractos?

MB- Sí. Por ejemplo en todo lo que tiene que ver con la estructura narrativa: ya hay todo un planteamiento ahí.

LB- Pero aún no hay reglas. O si están parecen más intuitivas, todavía no están tan intelectualizadas como lo estarán más adelante...

MB- Sí hay.

LB- Sí, sí hay, pero ¿no tienen más que ver con la intuición literaria?

MB- No creo...

LB- ¿Por qué?

MB- Porque hay toda una serie de reglas.

LB- ¿Cómo cuáles?

MB- La forma literaria, la forma de construcción de los personajes, buscarles dobles, no acabar las historias...

LB- Pero todavía no parece tan pensadas como en las novelas que seguirán a esta primera.

MB- Ah bueno, claro. Eso sí.

LB- El filósofo alemán Theodor W. Adorno dice que la misión del arte es introducir el caos en el orden. ¿Tú crees que tienes una tendencia a desordenar lo que en realidad está aparentemente ordenado?

MB- A ordenarlo de otra manera. Creo que mis libros son muy ordenados. Al menos, trato de que se sientan así.

LB- ¿Es decir, que aplicas un orden distinto al que existe en la realidad?

MB- Sí.

LB- ¿En qué se basa ese orden?

MB- En las reglas que el texto va marcando.

LB- ¿Y cómo las va marcando?

MB- Esa es la creación de texto mismo, se van generando. Depende de cada libro.

LB- ¿En *Efecto invernadero*, por ejemplo?

MB- En la fragmentación, en volver a plantear la relación de padres e hijos...

LB- Dices que el libro parte de una frase: "La madre era una mujer bastante católica que veía al diablo en cada esquina". A partir de aquí, parece que lo que tratas de hacer es experimentar de qué modo resulta posible desordenar lo existente para crear. Esto es lo que da la sensación de un laboratorio.

MB- No tiene que ver con desordenar, sino, al contrario, con ordenar desde otra perspectiva.

LB- ¿Ordenar lo existente?

MB- Sí.

LB- ¿Desordenarlo para volverlo a ordenar?

MB- No, no... está desordenado. Nada más hay que ordenarlo y darle una lógica interna.

LB- En una ocasión dijiste que la idea es crear personajes arquetípicos que vayan más allá de sí mismos. En la misma entrevista, sin embargo, asegurabas que "La Madre, El Amante, no son prototipos, pero al crearles esta generalización los hago crecer como personajes, les doy un grado más de universalidad, sin llegar a crear arquetipos, cosa que no me interesa"³⁴⁵.

MB- No, es que son arquetipos que sólo sirven para poder ir más allá de la historia particular, pero al mismo tiempo no son arquetipos tradicionales.

LB- ¿Cuáles son los arquetipos tradicionales?

MB- No sé... pero aquí hay un arquetipo particular.

LB- ¿Creado por ti?

MB- Sí, en este caso, con la relación madre e hijo.

LB- ¿Crees que hay algo hermoso en la decadencia?

MB- Sí claro, la belleza de la muerte. La belleza corrompe a la muerte. Esto que es lo que sucede en el libro, continuará con *Salón de belleza*.

LB- ¿Tu universo sería un mundo como espacio de dolor, en el que eso no impide que la belleza viva en él. Un mundo en el que jamás hay fe en el género humano, al contrario: una estrecha relación entre la belleza y la muerte, que nos hacen sospechar que, incluso en el dolor más absoluto, en la miseria más latente, en el odio más feroz, existe algo que evidencia que las fuerzas que generan todos esos sentimientos son inevitablemente humanos?

MB- Sí. Más o menos así sería mi universo literario. ¿Quién ha escrito eso?

LB- Yo

MB- Qué bueno, gracias.

LB- De nada. ¿Por qué todos tus personajes tienen una ambigüedad sexual, que traslapan a otros aspectos que definen esencialmente al ser humano (el amor, la paternidad, la religión, la imposibilidad de expresión, etc.)?

³⁴⁵ Javier Arévalo: "Efecto invernadero: nuevo estilo en la novela de Mario Bellatin". EL COMERCIO. Lima (Perú), 4 de diciembre de 1992.

MB- No creo que todos mis personajes tengan ambigüedad sexual. La Madre tiene pavor al sexo, culpa; La Protegida quiere tener sexo y no puede...

LB- Entonces, ¿todos sienten culpa?

MB- El poeta ciego no, se pasa el día teniendo sexo con la enfermera.

LB- Y el señor Murakami tampoco... ¿De qué te sirve esta ambigüedad?

MB- Lo hace todo más interesante. Jugar con algo tan "importante" para la gente, lo hace todo más interesante.

LB- ¿Crees que uno de los elementos de la seducción es convertir la realidad en ficción y viceversa, jugar con eso?

MB- Sí, porque le da un orden, una orientación, va hacia algo, hacia la curiosidad de saber más.

LB- Si sólo usas aquellos aspectos literarios que tu propio proceso escritural te permiten ir descubriendo, como si se autogeneraran, o como si únicamente a partir de tu propia literatura los pudieras descubrir, ¿por qué el narrador de *Salón de belleza*, por ejemplo, usa la primera persona?

MB- Me gustaría que fuera así, pero es muy utópico. Pero contestándote, el narrador de *Salón* usa la primera persona porque la tercera persona se ha agotado con los otros libros. Eso genera una necesidad frente a la que decir lo que se quiere decir dejaría de funcionar en tercera persona. Es una llegada a algo.

LB- Por lo tanto, no partes de cero en cada libro. Desde mi punto de vista sólo partes de cero, y eso en cuanto a la sistematización de un método propio y no en cuanto a la experimentación literaria, en *Canon perpetuo*. En el resto en realidad tendrás un cúmulo, ya que habrás ido incorporando cosas.

MB- Claro, sí. Cada libro no parte de cero, no podría hacerlo. Yo sí parto de cero o, mejor dicho, me hago la idea de que parto de cero, aunque en realidad no sea así.

LB- No claro, hay un cúmulo previo. ¿No?

MB- Claro, claro.

LB- Y *El jardín de la Señora Murakami* (*Oto no-Murakami monogatari*), ¿en qué punto está?

MB- No sé, no lo he medido [Risas]. Pero está adelantado dentro de una retórica propia. Con esta novela ha habido un nuevo paso, que es el de simular una traducción, hacer como si yo fuera un traductor más que un autor.

LB- ¿Para qué has llegado a esto?

MB- Para saber hasta dónde es verdad lo que nos han dicho que lo es, en literatura.

3. EL JARDÍN DE LA SEÑORA

MURAKAMI (OTO NO-MURAKAMI

MONOGATARI)

Es un espacio ficticio que tiene todas las características de un espacio real, desde el punto de vista de reivindicar el hecho de hacer literatura. La primera pregunta que cabría hacer aquí es en qué se diferencia la lectura de un texto literario, sabiendo que es un espacio real o un espacio ficticio. La idea es que ni siquiera quepa esa pregunta. No es el primer libro mío en el cual esto ocurre. Es el mismo juego: lograr que exista un texto que esté despojado de toda una serie de características que supuestamente deben tener los textos literarios, lo que está dado por la tradición, por la retórica, por el ejercicio literario que de alguna manera ha hecho pensar tanto a escritores como a lectores que las cosas deben hacerse de tal o cual manera. Eso me produjo muchas dificultades, sobre todo cuando empezaba a escribir: había una retórica que me precedía, una forma de decir las cosas que precisamente me impedía decir³⁴⁶.

Mario Bellatin.

En el inicio de este trabajo se aseguraba que *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)* es la novela más completa de las siete primeras publicadas por Mario Bellatin. Sigue siendo así, y aún a pesar de haber cambiado reglas, haber incorporado nuevas cosas y de ser distinta al resto. Con *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)* el autor ha cerrado un ciclo de su literatura. Si bien no se puede hablar de una conclusión de toda su obra posterior, sí se puede afirmar que *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)* cierra un cúmulo. Es su umbral.

³⁴⁶ “Las tentaciones de un escritor”.

De nuevo libro del año, en Milenio³⁴⁷ y tres veces en Reforma³⁴⁸, una de ellas en la columna de Christopher Domínguez³⁴⁹, *El jardín de la Señora Murakami* (*Oto no-Murakami monogatari*) es la puesta en práctica final de una sistematización que, ya después de esta novela, dará un nuevo giro. A pesar de que el autor diga:

Es el comienzo de un camino, de una sistematización de la escritura que trato de lograr. Esto es utópico porque nunca lo voy a lograr, pero hacer como "que se puede hacer" y es un buen pretexto para continuar. En virtud de indagar quién es el escritor o dónde está. Este recurso de hacer ver como si el narrador fuera un traductor, me permite seguir con este ocultamiento acerca de quién está generando el texto, de quién es el autor. Entonces hay una especie de falsa inocencia. Lo que hice por el despojamiento de los elementos tradicionales: no diálogo, no adjetivos, lenguaje elemental. Y se trata de ocultarlo aún más con esta figura narrativa del traductor³⁵⁰

Mario Bellatin.

257

Aún así, los dos libros que le siguen³⁵¹ han tomado un rumbo muy distinto a su literatura anterior, que partirá de ésta tras haber incorporado al grueso de su obra una novedad:

Mi interés no es contar una historia japonesa, sino hacerla ver como si fuera una historia japonesa³⁵².

³⁴⁷ Juan Luis Campos y Arturo Mendoza Mociño: "Un año prolífico, pleno de imprescindibles libros".

Milenio. México, 26 de diciembre de 2000.

³⁴⁸ Sergio González Rodríguez. "Cuatro libros del año".

Reforma. México, 30 de diciembre de 2000.

"Top Ten Libresco en el 2000"

Reforma. México, 29 de diciembre de 2000.

³⁴⁹ "Escalera al cielo". Reforma. México

³⁵⁰ Ricardo Pacheco Colín: "Mario Bellatin presenta su nueva novela de corte orientalista *El jardín de la Señora Murakami*".

La Crónica de Hoy. México, 14 de diciembre de 2000.

³⁵¹ Flores y Shiki Nagaoka: *Una nariz de ficción*.

Inserción antes de presentar la tesis a imprenta (marzo de 2002):

Mario Bellatin.

Por primera vez en su proceso, Mario Bellatin pretende que una novela puede ser geográficamente y temporalmente ubicada. De este modo él puede esconder todavía más al narrador y fungir de traductor. Por supuesto, pretende que esa ubicación sea falsa. Si bien la mayoría de las críticas habla de la novela como de una novela japonesa, los personajes de la novela mencionan en un par de ocasiones que les gustaría visitar Japón. Así que, si el lector está dispuesto a creer en lo que lee, la novela no sucede en ese país. Es un paso más en su sistematización, que tras esta séptima novela, e incorporando el resultado de este ciclo, seguirá avanzando sin desechar nada.

Creo que en todos mis trabajos anteriores tanto las tramas como las pasiones han sido casi pretextos para sostener un texto en el tiempo y el espacio. Me inquieta lograr que un escrito transcurra y que el lector entre en ese universo para recorrerlo. Ahí acaba mi interés o mi misión, todo lo demás es un plus. Intento que el lector reconstruya su propio libro a partir de lo nombrado. Además, me baso en la teoría del ocultamiento del escritor; deseo que el autor en apariencia no exista y que texto se presente con sus propias reglas y no requieran de situaciones externas para definirse a sí mismos³⁵³.

258

Este es pues el inicio de un nuevo recurso que empezará a definir la obra del autor a partir de este punto:

[Hablando de Izu:] *Su casa japonesa, sus vestidos, sus costumbres, o su propio nombre son aparentes, y mediante eso, dice, intenta apropiarse de otros espacios, igualmente aparentes como el que ocupa la literatura latinoamericana, pues "todo es una gran ficción", resume³⁵⁴*

Hay que añadir, también, *La escuela del dolor humano de Sechuán* (Tusquets, México, 2001).

³⁵² Sergio Raúl López: "Recrea Mario Bellatin universos propios". Reforma. México, 13 de diciembre de 2000.

³⁵³ César Güemes: "Intento crear textos al margen de los cánones" La Jornada. México, 13 de diciembre de 2000

³⁵⁴ Sergio Raúl López: "Recrea Mario Bellatin universos propios". Reforma. México, 13 de diciembre de 2000.

Porque:

Es un pretexto el que sea japonés. No transcurre en el Japón, como ninguna historia transcurre en ningún lado porque estás escribiéndola en el papel y sigue las reglas de la ficción³⁵⁵

Mario Bellatin

Mario Bellatin, además, logra crear un mayor desconcierto incorporando ciertas características de la literatura japonesa contemporánea que la prensa ha encontrado en su obra: ser posterior a la Segunda Guerra Mundial, contar una historia sencilla y darle ese halo orientalista. Pero se debe a que:

El espíritu que lo impulsa es la búsqueda por "lo literario", que no radica en la historia, en el lenguaje, en el contexto, ni en el autor, pero que, explica, sin embargo está presente³⁵⁶

Porque, en definitiva, su interés sigue siendo:

(...) una literatura que genera otra literatura, que tiene muy presente que se trata de un arte, que no es sociología ilustrada o hacer política a partir de lo literario, sino que magnifica y hace evidentes los elementos que la sostienen por sí mismos, independientemente del entorno en el cual fueron creados³⁵⁷

Mario Bellatin

Y es que, como dice Jorge Luís Espinosa:

(...) su narrativa no tiene continente ubicable, mas que aquel que sus propios personajes forjan: la muerte, la belleza, la traición, la humillación³⁵⁸

³⁵⁵ Op. Cit

³⁵⁶ Op. Cit.

³⁵⁷ Patricia Rosales y Zamora: "La literatura, libertad y camino para apropiarse de las orbes: Bellatin".

Excélsior. México, 13 de diciembre de 2000.

³⁵⁸ Jorge Luís Espinosa: "Pensé en la necesidad de divorciar la obra del autor: Bellatin".

UNOMASUNO. México, 15 de diciembre de 2000.

Sin embargo, este recurso, que podría haberle resultado fácil si se hubiera considerado una simple inclusión a su sistematización literaria, como se mencionaba anteriormente, no hace que Mario Bellatin caiga en sus propias trampas:

Si bien su propuesta formal de economía y búsqueda de estructuras novedosas es una constante, sus textos siempre son diferentes en tanto se ubican más que en espacios geográficos extranjeros distintos, en atmósferas atípicas que además, pueden ser símbolos universales³⁵⁹

Pero además, dos novedades que se analizarán más adelante: la creación a partir de lo visual y la ausencia de ciertos elementos que anteriormente caracterizaban su literatura, al menos para un gran número de lectores.

En esta ocasión el autor da una pista para entender su proceso literario que no se había mencionado antes:

Aparte de lo literario tengo predilección por el cine, tanto que hasta lo he estudiado, no como practicante pero sí como espectador. Es cierto mi interés por lo visual, yo creo que se da porque estoy tratando de ocultar un lenguaje: como estás trabajando en una retórica aparentemente ajena, con un lenguaje aparentemente tan simple, de alguna manera surge lo visual; no hay una interferencia de la voz, de lo escrito, que te impida una visión. Pero definitivamente la influencia del cine está más que en lo visual; está en la estructura, en cómo se construye el libro. En el cine se tiene el privilegio de ver estructuras completas o de mundos completos representados en dos horas, lo que curiosamente creo yo es el tiempo que tardas en leer la novela. Cuando yo trabajo es como si estuviera en una sala de montaje, en un set cinematográfico y, lógicamente, después hago un trabajo de edición³⁶⁰

Mario Bellatin

³⁵⁹ Claudia Posadas: "El jardín minimalista de Mario Bellatin".

Excélsior. México. SE DESCONOCEN LOS DATOS DE PUBLICACIÓN.

³⁶⁰ Ricardo Pacheco Colin: "Mario Bellatin presenta su nueva novela de corte orientalista *El jardín de la Señora Murakami*".

Esta es por otro lado la novela en la que la crueldad que suelen leer sus lectores es menos insólita, y aún es tremendamente despiadada. Tal vez por eso, el autor aclara:

CG- *Tenías hasta hace poco el aura de escritor misterioso, oscuro, críptico, y sabemos que eso no es verdad. Haber estudiado teología no te vuelve muy distinto del resto de los escritores del país. Te pido que deshagas ese mito que se ha creado en torno tuyo.*

MB- *En parte se hizo por las fotos en las que aparezco casi como el personaje del Caligari. Pero todo es un juego. Los textos que hago son tradicionales y cotidianos. Sencillamente tratan de no obedecer a una tradición previa³⁶¹*

Para terminar, la anécdota de la fotografía de la portada donde aparece el propio autor, que se cuenta en el diario Milenio:

Pabellón japonés. Bellatin recorría el espacio ferial de Hannover cuando se topó con un jardín japonés rodeado de pianos alemanes. Recuerda que era increíble ver cómo en pleno sol de verano se derretía la nieve traída del país oriental, que cada día se renovaba para mantener ese edén invernal. Fue ahí donde la fotógrafa Ximena Berecoechea tomó la imagen que se convertiría en la portada de El jardín de la Señora Murakami (Tusquets, 2000), donde su autor aparece de espaldas³⁶²

261

Y una extraña lectura de Braulio Peralta:

Mensaje subliminal: el arte puede ayudarnos a ejercer la perversión de manera creadora, en vez de envenenarnos con ella haciendo mal al prójimo³⁶³

La Crónica de Hoy. México, 14 de diciembre de 2000.

³⁶¹ César Güemes: "Intento crear textos al margen de los cánones"

La Jornada. México, 13 de diciembre de 2000

³⁶² Arturo Mendoza Mociño: "La verdad y la mentira en la literatura".

Milenio. México, 15 de diciembre de 2000.

³⁶³ Braulio Peralta: "La señora Murakami".

El Universal. México, 22 de enero de 2001.

3.1. ESTUDIO INMANENTE

La impresión que tiene el lector de un mundo narrado depende directamente del discurso que le da cuerpo; son las relaciones entre la historia y el discurso narrativo lo que nos permiten concebir este mundo como algo significativo, como una información narrativa. (Pimentel 1998, 18).

En la aproximación narratológica a la obra literaria, parece imprescindible comenzar con el deslinde entre historia y discurso. Esto tiene, como único propósito, diferenciar el análisis de la información narrativa del análisis del universo diegético. Luz Aurora Pimentel justifica esta clasificación de la siguiente manera casi al final de la introducción a su libro:

Dentro de las formas discursivas que organizan un relato y sus relaciones con la historia, habremos de aislar dos principios de selección de la información narrativa: uno cuantitativo y otro cualitativo. El principio de selección cuantitativo constituye el mundo narrado en sus tres aspectos básicos: espacial, temporal y actorial. Las diversas formas de selección cuantitativa en la información narrativa son: 1) el mayor o menor detalle con el que se describen los lugares, objetos, e incluso los actores (en tanto que "objetos" a describir) que pueblan ese mundo narrado (la dimensión espacial del relato); 2) las estructuras temporales utilizadas en la presentación de los acontecimientos (la dimensión temporal) y 3) las distintas formas de presentación de los personajes y de su discurso, así como de las relaciones que establecen entre sí y las funciones narrativas que cumplen (la dimensión actorial).

A este principio de selección cuantitativa del mundo narrado se añade otro: un principio de selección cualitativo que rige la perspectiva narrativa. La perspectiva es una especie de filtro por el que se hace pasar toda la información narrativa; principio de selección que se caracteriza por las limitaciones espacio-temporales, cognitivas, perceptuales, ideológicas, éticas y estilísticas a las que se somete toda la información narrativa. (...) El perfil narrativo de un relato se va dibujando a partir de la interrelación de estos dos principios de selección. De este modo, qué partes del espacio diegético se nos ofrezcan, en qué orden, con qué

rítmo y cuántas veces se narren los sucesos que ocurren en la historia, dependerá del juego de perspectivas que puede oscilar entre una visión más 'objetiva' (...) a la visión subjetiva de un personaje. (Pimentel 1998, 22 y 23).

Lo que esta clasificación permite, es un estudio inmanente de la obra desde diversos lugares, lo que en conclusión ofrece un espectro bastante amplio que permite determinar, si no de qué modo las obras han sido construidas, sí desde qué elementos narrativos resulta posible enfrentarlas. Si bien, en este estudio únicamente se analizarán las tres dimensiones analizadas por la Dra. Pimentel: la espacial, la temporal y la actorial.

HISTORIA

La acción por la acción no es de ningún modo superior al pensar por el pensar, sino que éste más bien la supera.

(Horkheimer 1962, 12)

Una historia:

(...) debe ser más que una enumeración de sucesos en un orden serial, debe organizarlos en una totalidad inteligible, de tal manera que puedo uno preguntarse cuál es el 'tema' de la historia. En pocas palabras, el acto de tramar (la mise en intrigue) es la operación que saca de una simple sucesión una configuración.

(Pimentel 1998, 20 - Ricoeur).

Por esta razón, el análisis de *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, no está encaminado al establecimiento de la anécdota – eje a partir del cual el acto de tramar es posible–, sino a la construcción narrativa que lo sustenta.

264

El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari) narra la vida de Izu, única hija de una familia acomodada:

La familia era dueña de unos almacenes en el centro de la ciudad. Unos años antes el padre había sido uno de los administradores. Después fueron sus hermanos quienes se ocuparon del negocio. Todos los meses depositaban en el banco la parte que le correspondía de las ganancias. A pesar de haber gastado mucho dinero en médicos y medicinas, no se notaban en el hogar los síntomas de la carestía. Parece que el padre de Izu había sido lo suficientemente precavido como para poder afrontar sin angustias cualquier imprevisto. (Bellatin 2000, 1, 36).

Vive con su criada personal, Etsuko, un padre enfermo y una madre incapaz de hacerse cargo sola de las obligaciones de una casa. Antes de que el padre enfermara, sin embargo, mantuvieron una buena relación:

El padre consentía a Izu. Cuando la madre iba a la peregrinación anual al Valle de la Luna, en homenaje a los desaparecidos durante la guerra, Izu y su padre también abandonaban la casa por unos días. Salían de paseo a las inmediaciones del monte principal, donde dormían en las pequeñas casetas acondicionadas para los viajeros. Caminaban durante largas horas por paisajes extensos e intrincados. Luego se tendían a mirar las nubes, que casi siempre impedían que la cúspide del monte quedara descubierta. Solían entretenerse inventando las historias que esas nubes sugerían. Abandonaron aquellos paseos cuando Izu entró en la adolescencia y tuvo que acompañar a su madre en las peregrinaciones. El padre y la hija también iban juntos los sábados por la tarde a presenciar el juego de tres piedras blancas contra tres piedras negras que se practicaba en el sótano de los almacenes. (Bellatin 2000, 1, 65).

Cuando acaba sus estudios, Izu decide entrar a estudiar arte en una de las mejores universidades de la ciudad. Mientras estudia, tiene dos intentos frustrados de boda. El primero de sus prometidos muere atacado del mal de rabia. El segundo viaja a los Estados Unidos tras asegurarle que va a regresar por ella, pero nunca lo hace. De hecho, se supone que es homosexual y que se queda a vivir solo en San Francisco, California.

Un año antes de concluir sus estudios, un maestro le encarga a Izu un trabajo sobre una muestra de arte privada: la colección de arte antiguo del Señor Murakami.

Izu se presentó en la casa del señor Murakami cierta mañana a principios de diciembre. La noche anterior no había nevado y sin embargo se notaba en la atmósfera aquella sensación seca que lo invade todo cuando la nieve ha dejado de caer. (Bellatin 2000, 1, 14).

Tras esta visita, cambia la vida de ambos. El Señor Murakami se queda prendado de la voz de Izu, quien se dedica a escribir concienzudamente el ensayo sobre la colección. El Maestro Kenzō Matsuei queda aparentemente fascinado con el trabajo, y la invita a publicarlo en la revista de arte que dirige su amigo Mizoguchi Aori. A Izu, en realidad, la involucran en una lucha de poder interuniversitario de la que no se da cuenta.

Un momento después la maestra Takagashi entró en el salón. Le sorprendió la presencia del maestro Matsuei Kenzō. Ambos habían sostenido más de una polémica en el ámbito académico. Tenían criterios divergentes. Perteneían a diferentes líneas políticas que entrarían en contienda en las casi inmediatas elecciones universitarias. (Bellatin 2000, 1, 46 y 47).

Izu, que no tiene un gusto muy definido, duda en ciertas ocasiones si está haciendo bien escribiendo un ensayo que ella considera tan crítico. Pero sabe que eso es lo que Kenzō Matsuei y Mizoguchi Aori quieren publicar. Al cabo de poco tiempo aparece el artículo. El Señor Murakami, que le había estado mandando regalos a Izu durante todo este tiempo, deja de hacerlo. Además, debido a la publicación es objeto de burla entre su círculo de amigos.

Izu sigue frecuentando a Mizoguchi Aori, a pesar de las interrupciones sin avisar con que los importuna Kenzō Matsuei. Ella está convencida que lo que sucede es que entre ella y Mizoguchi Aori se está creando un vínculo emocional, del que probablemente Kenzō Matsuei se sienta excluido. En una ocasión le piden que los ayude a falsificar los resultados de las próximas elecciones y ella accede. Durante este tiempo, el Señor Murakami es denunciado por tráfico de prendas íntimas, pero sale libre gracias a las influencias de su círculo de amigos.

266

Mizoguchi Aori va a celebrar una fiesta conmemorativa de su revista de arte, e Izu es una de las invitadas principales. La noche anterior al evento, llega a la oficina de Mizoguchi Aori y descubre que la puerta está cerrada por dentro y la chaqueta de Kenzō Matsuei sobre el sofá. Entiende entonces que ellos dos son homosexuales y decide denunciar el fraude electoral ante la maestra Takagashi, líder universitaria de los Conservadores Radicales. Kenzō Matsuei es despedido, e Izu deja la universidad. Tras dos meses de encierro, el Señor Murakami vuelve a llamarla. Izu acepta sus invitaciones y tiene relaciones con él primero en un coche y luego en un hotel. Al cabo de poco tiempo el Señor Murakami pide formalmente ser recibido en casa de los padres. Habla con la madre de Izu y le dice que si no acepta la boda entre él y su hija, va a chantajearla con unas fotos en las que Izu aparece desnuda en el coche y en el hotel. La madre se ve obligada a aceptar. El Señor Murakami exige entonces que le practiquen el Formoton Asai:

NOTA AL PIE 36.- *Forma jurídica tradicional sustentada en la palabra de honor, que no admite rectificación. Sus reglas son bastante rígidas e incluyen el repudio familiar de la mujer, la prohibición de usar el nombre paterno y la pérdida del privilegio de ser cubierta con un suppenka por su marido tras la consumación de la noche de bodas. (Bellatin 2000, 1, 99)*

Poco tiempo después:

Izu salió de su casa con el mismo kimono de la época de la represión con el que había visitado la colección Murakami tiempo antes, y el libro El elogio de la sombra entre las manos. Su madre lloró al ver a su hija cerrando las puertas del jardín. (Bellatin 2000, 1, 101).

La vida de los nuevos esposos se convierte entonces en un infierno para Izu. El Señor Murakami se venga de ella dejándola siempre sola, no yendo a comer, permaneciendo en su bungalow privado, y no permitiéndole usar más que la ropa que elige él mismo. Finalmente, enfermo de cáncer de próstata, regresa a la casa matrimonial, abandonando el bungalow. En su agonía, Izu se entera que había mantenido relaciones con su antigua criada personal, Etsuko.

Cuando él muere:

La Señora Murakami permaneció en silencio cuando se abrió el testamento. Desde que su marido pidiera ver los pechos de Etsuko durante la agonía, ya no esperaba nada de él. La mayoría de los bienes estaban destinados a la realización de la nueva Sala de Arte Murakami en el Museo de las Artes Folclóricas, de la que se encargaría el Grupo de Conservadores Radicales bajo la curaduría de la diminuta maestra Takagashi. El bungalow lo legaba a su amigo Udo Steiner. El automóvil negro sería para la madre de la señora Murakami con la condición de que no lo vendiera. El usufructo de la casa y el jardín, así como el dinero que quedaba en el banco eran para su esposa. A la señora Murakami le sorprendió que el monto fuera tan pequeño. La razón la descubrió cuando Udo Steiner visitó el país por primera vez para acudir al funeral de su amigo de toda la vida. Al abrir el bungalow, después de que el notario de entregara la única copia de las llaves, encontró en él todas las obras de arte tradicional adquiridas por su marido par la nueva Sala de

Arte Murakami desde que le habían diagnosticado cáncer de próstata. (Bellatin 2000, 1, 98 y 99).

Izu termina sola y sin dinero, en la necesidad de derribar el jardín, único permiso de tener algo bello que había conseguido de su marido, y la fea casa que él construyó para ella.

Sin embargo:

En términos generales, para "representar" –es decir, para significar– los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una "imagen" sino un cúmulo de efectos de sentido. (...) la descripción de un espacio diegético se enfrenta a contracorriente con el problema de significar lo simultáneo, y lo sensorial, particularmente lo visual, con medios esencialmente temporales. (Pimentel 1998, 25)

DIMENSIÓN ESPACIAL

268

Uno de los recursos que emplea Mario Bellatin en *El jardín de la Señora Murakami* (*Oto no-Murakami monogatari*), es, de nuevo, la indeterminación del lugar en el que suceden los hechos.

[El narrador se ve obligado a] *poner coto al inventario sin fin, que de otro modo podría ser una descripción, con la ayuda de modelos de organización que den la ilusión de que los límites son inherentes al objeto descrito. (...) cualquier forma de organización de nuestro conocimiento o percepción del mundo es susceptible de una utilización descriptiva, convirtiéndose en el sistema de referencia y principio de organización del texto.* (Pimentel 1998, 26)

Si bien la novela parece desarrollarse en Japón, no sólo por los nombres de los personajes, sino por sus tradiciones, el narrador va dando pistas para

demostrar que el espacio narrativo no equivale a Japón. Y estas pistas son siempre negativas: dice donde no sucede lo que está sucediendo en el momento de la lectura, y se refiere a ciertos espacios vinculados con el pasado de los personajes. En la novela, por lo tanto se va haciendo referencia a diversos espacios en los que no están sucediendo los hechos que leemos:

Sus hermanos vivían en los Estados Unidos. El mismo Tutzío había residido un tiempo allí. Tenía aficiones poéticas y, alentado por un grupo de amigos literatos, había viajado a México para experimentar ciertas situaciones que la familia no supo explicar con exactitud. (Bellatin 2000, 1, 34).

Hasta que finalmente el narrador asegura:

En esa época el padre del señor Murakami aún mantenía relaciones con el Japón. (Bellatin 2000, 1, 52)

Incluso una página antes, logra el narrador que el lector dude:

Los sudares donde se asaban eran de metal siempre. (Bellatin 2000, 1, 51)

NOTA AL PIE 20.- *Olla japonesa diseñada especialmente para cocinar rollos de algas. Por la dificultad en su obtención es muy apreciada en el país, especialmente entre las clases media y alta.*

269

Así, los hechos pueden suceder en un país asiático, tanto por sus costumbres como por sus nombres, e incluso porque el narrador sigue negando durante toda la novela que pueda ser otro lugar como, por ejemplo, Europa. O puede también tratarse de una comunidad japonesa en el exterior, aunque eso sería extraño pues algunos aseguran desconocer qué sucedió en aquel país tras ser devastado –lo que permite suponer que se refieren a la Segunda Guerra Mundial– e ignorar la existencia de los ideogramas del idioma:

El paquete en el que llegó [un sudar japonés] incluía las instrucciones de uso escritas con extraños caracteres, que el padre del señor Murakami logró descifrar después de muchos esfuerzos. (Bellatin 2000, 1, 51)

Así, si bien no se puede determinar la geografía dónde suceden los hechos, sí se pueden definir los espacios particulares en los que transcurren. *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)* tiene algo del teatro. Únicamente hay tres espacios definidos en el relato: el estudio de Izu, el despacho de Mizoguchi Aori y la casa que el señor Murakami le haría a Izu tras casarse con ella. Hay dos más: el bungaló del señor Murakami y el jardín de la Señora Murakami, cuyas definiciones deben ser analizadas a parte.

El estudio de Izu, por ejemplo, era una antigua habitación destinada a la ceremonia del té que sus padres le cedieron cuando se inscribió en la facultad de arte:

Izu contaba con un salón en casa de sus padres donde se dedicaba al trabajo intelectual. Cuando se matriculó en la universidad, le acondicionaron una pequeña estancia que alguna vez había servido para la ceremonia del té. Daba a un jardín pequeño, que si bien era bastante refinado no se comparaba con el que Izu disfrutaría después de su boda. (...) Del estudio se salía al jardín a través de unas puertas corredizas que se regulaban de acuerdo con las condiciones del clima. En los días soleados y calurosos las puertas se abrían de par en par. Los libros, los cuadernos de apuntes y la máquina de escribir Olivetti eran entonces iluminados por una luz fulgurante. Por el jardín pasaba un riachuelo. Pero como el terreno era una pendiente resultaba imposible que los peces permanecieran allá mucho tiempo. Debía contentarse con el rumor del agua corriente. Con el frescor que de cuando en cuando entraba por la ventana. (Bellatin 2000, 1, 20 y 21).

270

Del bungaló en el que el señor Murakami pasa la mayor parte de su tiempo, por poner un ejemplo de los dos espacios secundarios, sólo sabemos que fue diseñado por Udo Steiner, posible discípulo de Le Corbussier:

Allí conoció a Udo Steiner, un arquitecto con el que forjaría una amistad de toda la vida. Steiner había estudiado con un célebre colega francés. (Bellatin 2000, 1, 73).

y que tiene su origen en un diseño que aparece en *El elogio de la sombra* del escritor japonés Junichiro Tanizaki:

Era el proyecto de un bungaló funcional con marcados rasgos orientales. Lo que más llamó su atención fue que contara con una habitación para suicidas. Se

trataba de un cuarto donde sólo cabía una pequeña cama y una mesa de madera. En realidad no tenía ningún elemento que lo diferenciara e una habitación normal. El señor Murakami lo comentó en voz alta. Era obvio que no había visto al lado de la maqueta el texto que se refería a la obligada cotidianidad del suicidio. (...) A partir de los planos de esa maqueta construyó un bungalow propio, poco tiempo después de casarse con Izu. Excluyó aquella habitación. (Bellatin 2000, 1, 73)

Del jardín de la señora Murakami, que genera el título de la propia novela, se nos habla específicamente al principio y al final del libro. Eso nos permite, en el inicio, conocer sus elementos constitutivos, pero no su composición.

El jardín de la Señora Murakami Izu iba a ser desmantelado en los días siguientes: removidas las grandes piedras blancas y negras que lo habían integrado hasta entonces. Secarían además los senderos acuáticos y el lago central, donde siempre fue posible apreciar las carpas doradas. (Bellatin 2000, 7)

Y, al final, es la excusa que le permite a Izu observar la destrucción de su vida:

Algunos niños de los alrededores, al ver la maquinaria pesada apostada frente a la casa de la señora Murakami, se han acercado para preguntar cuál va a ser el futuro de los peces. Los niños saben que en esa época no se pueden matar las Carpas Doradas y que tampoco pueden venderse hasta cuando terminan de desovar. Se han presentado con recipientes y bolsas de plástico para recibirlos. Shikibu ha tenido que salir a espantarlos. Cuando ha vuelto a entrar en casa, le ha pedido a su señora que no mire a los hombres ejecutar su mandato. Ha ofrecido darle un baño con flores aromatizantes y hacerle un nuevo peinado. La señora Murakami ha estado a punto de aceptar. Al final ha decidido quedarse a ver cómo se llevan a cabo estas transformaciones. (Bellatin 2000, 1, 102)

Asegura la Dra. Pimentel que:

(...) el espacio se presenta como el marco indispensable de las transformaciones narrativas. Es obvio, sin embargo, que cuando hablamos del espacio en el relato, nos referimos más bien a la "ilusión del espacio" que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados. Porque, en

rigor, no se puede hablar de la representación verbal de una realidad no verbal, pues como bien lo ha observado Genette (1972, 185), "el lenguaje significa sin imitar". (Pimentel 1998, 26 y 27).

Ahora bien, si los espacios que son ubicables, remiten también a Japón, debería pensarse que si efectivamente los hechos no suceden en aquel país, tal vez sean únicamente literariamente autorreferenciales:

Entre algunos de los recursos lingüísticos utilizados para producir la ilusión referencial, destaca especialmente el uso sistemático de nombres propios con referentes extratextuales "reales" y fácilmente localizables. (...) Por una parte la referencia extratextual es garantía de "realidad" (...) el nombre propio es también centro de autorreferencia espacial del texto, lugar donde convergen todas las relaciones espaciales descritas. (Pimentel 1998, 31)

Y que el autor haya logrado efectivamente crear

(...) un espacio ficticio que tiene todas las características de un espacio real, desde el punto de vista de reivindicar el hecho de hacer literatura. La primera pregunta que cabría hacer aquí es en qué se diferencia la lectura de un texto literario, sabiendo que es un espacio real o un espacio ficticio. La idea es que ni siquiera quepa esa pregunta. No es el primer libro mío en el cual esto ocurre. Es el mismo juego: lograr que exista un texto que esté despojado de toda una serie de características que supuestamente deben tener los textos literarios, lo que está dado por la tradición, por la retórica, por el ejercicio literario que de alguna manera ha hecho pensar tanto a escritores como a lectores que las cosas deben hacerse de tal o cual manera. Eso me produjo muchas dificultades, sobre todo cuando empezaba a escribir: había una retórica que me precedía, una forma de decir las cosas que precisamente me impedía decir³⁶⁴.

Mario Bellatin.

³⁶⁴ "Las tentaciones de un escritor".

La mayoría de las críticas aparecidas en torno a la novela, aseguran que, para el lector, se trata efectivamente de Japón, y es que tal vez se debería tomar en cuenta que:

No todo espacio diegético, sin embargo, establece este tipo de verosimilitud. Existen descripciones que deliberadamente subvierten la ilusión referencial, aunque, curiosamente, a partir de los mismos elementos léxico-sintácticos antes mencionados. (Pimentel 1998, 37).

Sin embargo, y como se verá más adelante, la intención de Mario Bellatin tenía que ver con esa falta de referencia extratextual de su espacio narrativo, pero en esta ocasión llevada a un extremo más lejano.

DIMENSIÓN TEMPORAL

Lo mismo pretende lograr el autor con las referencias temporales.

273

Un texto narrativo se funda en una dualidad temporal. Por una parte, la historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real; se miden con los mismos parámetros y tienen los mismos puntos de referencia temporal. Este tiempo narrado constituye el tiempo diegético o tiempo de la historia. Por otra parte, el discurso narrativo también está determinado temporalmente; aunque de hecho se trata de un seudotiempo. Esto se debe a que el principio mismo de la sucesión, al cual no puede sustraerse ningún relato verbal, explica la disposición particular de las secuencias narrativas, con lo cual se traza una sucesión, no temporal sino textual a la que llamamos tiempo del discurso. (Pimentel 1998, 42)

Para analizar la temporalidad narrativa, es conveniente hacerlo a partir de sus tres aspectos: orden, duración y frecuencia.

El orden es la secuencia de los hechos en la historia confrontada a la secuencia textual.

Un primer aspecto de la temporalidad narrativa radica en el principio de la sucesividad, en las relaciones temporales de orden. Con frecuencia, entre el orden temporal de la historia y el del discurso, se establece una relación de concordancia; es decir los acontecimientos se narran en el mismo orden en el que ocurren en la historia. Sin embargo, la secuencia textual no siempre coincide con la sucesión cronológica, produciéndose así relaciones de discordancia que son, de hecho, las que dibujan las "figuras" temporales más interesantes. (Pimentel 1998, 42).

El orden establecido en *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, es efectivamente discordante. Los sucesos, como en las anteriores novelas de Mario Bellatin, no son cronológicos. Sin embargo, en el libro, y a pesar de que haya sucesos que podemos prever, no deja de sorprender las sensaciones que provocan. Parece que los sucesos avancen en orden y que el narrador detenga el relato para contar ciertas cosas que pueden ayudar a comprender el 'presente' que se está leyendo. Y sin embargo, no es así.

274

Desde la primera página no ignoramos que el señor Murakami va a morir dejando sola a Izu. El efecto que esto provoca no es el mismo que el de, por ejemplo, *La mansa* de Dostoievski, en la que el lector quiere saber cómo sucedieron los hechos. En *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, este recurso no tiene que ver con el hecho de que en la modernidad en la Caperucita Roja se escribiría comenzando por el asesinato. Es otra cosa: una sensación de orden que consigue el narrador, a pesar de no haberlo impuesto a la narración de los hechos. Probablemente tenga que ver con esa adaptación al ambiente de que se hablaba anteriormente. El narrador piensa los hechos como los narra. Y si se quiere 'sobrevivir' en la novela, hay que creer que ésa es la única manera posible de contarlos y de leerlos.

La duración, por otro lado, es la duración de los hechos en la historia contrapuesta a la extensión textual; es decir la oposición de una medida temporal y una medida espacial.

Un segundo aspecto de la temporalidad narrativa es su duración. Dado que los acontecimientos en el tiempo diegético se miden en imitación de los del tiempo real, es posible hablar de la duración de los sucesos en la ficción y asignarles medidas temporales explícitas –horas, días, años– es decir, un tiempo cuantificable. No obstante, y muy a pesar de la ilusión de duración que nos viene de la historia, los sucesos diegéticos tienen una duración que depende finalmente del espacio para ellos destinado en el texto narrativo; dicho de otra manera, la experiencia temporal que vive el lector depende no tanto del tiempo diegético en sí, sino del tiempo del discurso.

En sentido estricto, la duración del tiempo del discurso debería ser la de su lectura; sin embargo, las variables subjetivas son demasiado numerosas para que la lectura, como fenómeno empírico, pueda constituir una medida confiable. Por ello Genette ha recurrido a una ecuación espaciotemporal entre la historia y el discurso para poder “medir”, más que su estricta duración, los ritmos del relato: la relación espaciotemporal entre el discurso y la historia se concibe así como una confrontación entre la extensión del texto (una dimensión espacial) y la duración diegética (una dimensión temporal de orden ficcional). El resultado de esta ecuación espaciotemporal es la noción de velocidad o tempo narrativo (cf. Genette, 1972, 123). En esta forma de concebir la duración en el relato también es posible trazar, como en el caso de las de orden, relaciones puramente convencionales de concordancia o discordancia entre las duraciones diegética y discursiva. (Pimentel 1998, 42 y 43).

275

El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari) tiene 109 páginas, y es la novela más larga de Mario Bellatin. En ella se narra la vida de Izu, pero no se habla ni de su nacimiento ni de su muerte, y únicamente se menciona su edad cuando se conocen con el señor Murakami (25 años). Así que no es posible determinar de qué lapso de tiempo se está hablando. El tiempo de lectura es aproximadamente de dos horas y media.

La época en que transcurren los hechos, puede muy bien ser tras la Segunda Guerra Mundial, lo que se puede suponer por algunos detalles que ofrece el narrador. En la novela se habla de arte contemporáneo, de unas bombas que se tiraron en Japón, y de que:

El señor Murakami tenía un automóvil negro fabricado después del final de la guerra. (Bellatin 2000, 1, 10)

En tercer lugar, para hablar de la dimensión temporal en el relato, hay que analizar la **frecuencia**: formas de "repetición" en la historia y en el discurso.

El tercer aspecto de esta doble temporalidad del relato es su capacidad de repetición. En la frecuencia narrativa también se establecen relaciones cuantitativas de concordancia o de discordancia: cuántas veces "sucede" un acontecimiento en la historia; cuántas se "narra" en el discurso. (Pimentel 1998, 43).

Existen tres tipos de repetición:

- a) **NARRACIÓN SINGULATIVA**: el suceso ocurre una sola vez en la historia y se narra una sola vez en el discurso.
- b) **NARRACIÓN REPETITIVA**: el suceso ocurre una sola vez en la historia y se narra más de una vez.
- c) **NARRACIÓN ITERATIVA**: el suceso ocurre más de una vez en la historia y se narra, pero se narra en un solo acto narrativo.

276

El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari) es difícil de clasificar a partir de estas tres categorías, puesto que, como sucede en muchas de las novelas de Mario Bellatin y como se verá más adelante, no hay un suceso principal de la acción. Una parte de la historia permanece oculta, y a pesar de que, aquí sí, se desvela el enigma de la narración, este no resulta ser finalmente el eje de la misma. En realidad, existen dos ejes en torno a los cuales gira toda la narración: la fiesta de aniversario de la revista y la publicación del artículo. Si bien se habla de ambos con insistencia, al lector le es imposible conocer el contenido de cualquiera de ellos.

Izu no acude a la fiesta de aniversario, aunque piensa mucho en ella:

Probablemente sería presentada como la autora del artículo sobre la colección Murakami. Estaba segura que aceptar esa invitación significaba un paso importante en su carrera. Se le ocurrió que ir vestida a la moda occidental acrecentaría el impacto de su escrito. (Bellatin 2000, 1, 40).

Y todo lo que sabemos del artículo tiene que ver con su proceso de escritura, su publicación y sus consecuencias. Sabemos también que es una crítica a la arbitrariedad del coleccionista, pero no sabemos qué dice concretamente.

DIMENSIÓN ACTORIAL

En las últimas décadas el personaje ha sido relegado al ático del pensamiento teórico sobre la narrativa. Quizá la condena más sucinta y más devastadora fue la de Roland Barthes, quien decía, en una de sus memorables sentencias: "Lo que es hoy caduco en la novela, no es lo novelesco, es el personaje" (1970, 102). (Pimentel 1998, 59)

277

Es importante recordar que:

(...) los actores en un relato son humanos, o por lo menos "humanizables", considerando que todo relato es la proyección de un mundo de acción específicamente humana. No obstante, semejante valoración del personaje procede de una norma impuesta desde fuera, y no de principios de organización estrictamente discursivos y narrativos. En otras palabras, se observa siempre la tendencia a analizar al personaje como un organismo que en nada se distingue del ser humano, olvidándose que, en última instancia, un personaje no es otra cosa que un efecto de sentido, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas. (Pimentel 1998, 59)

Por eso, frente a ese excesiva 'humanización' es necesario:

(...) un cambio saludable: hacer hincapié en el carácter construido que tiene todo personaje. (Pimentel 1998, 60)

En esta ocasión, no obstante Mario Bellatin ha construido los personajes más 'humanos' de todos los que ha creado hasta ahora. Los mueven las pasiones y la debilidad, a la par que un metodismo riguroso. Los personajes de *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)* ya no son los de *Salón de belleza* ni *Canon perpetuo*. Por primera vez su 'humanidad' les permite olvidarse parcialmente de los rituales y las reglas. Son personajes muchísimo más flexibles.

Punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato es el nombre. El nombre es el centro de la imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones. (Pimentel 1998, 65)

Es en este séptimo libro, y en *Las mujeres de sal*, donde aparecen más personajes con nombre propio. Sin embargo los nombres 'suenan' japoneses, y por lo tanto su función principal es la de reforzar el Japón como un espacio narrativo, jugando con el inconsciente colectivo de sus lectores.

Las formas de denominación de los personajes cubren un espectro semántico muy amplio: desde la "plenitud" referencial que puede tener un nombre histórico (Napoleón), hasta el alto grado de abstracción de un papel temático –"el rey". (Pimentel 1998, 66)

En esta ocasión, además, no aparecen nombres abstractos o genéricos con mayúsculas –como sucedía con *El Amante*, *Nuestra Mujer*, o *el Poeta Ciego*. Si bien aparecen algunos personajes sin nombre propio, como la madre y el padre de Izu, esto sólo se presenta como una necesidad narrativa y no como una regla preescritural. Si estos dos personajes no tienen nombre, es porque no es necesario para el funcionamiento de la novela.

Pero, además:

Para describir la complejidad del personaje es necesario, como lo afirma Hamon (1977, 134), "distinguir entre el ser y el hacer del personaje, entre calificación y función; y entre enunciados narrativos y enunciados descriptivos". Shlomith Rimmon-Kenan, por su parte (1983, 59 ss) distingue entre definición directa y presentación indirecta en la caracterización de los personajes. Dentro de la presentación indirecta, Rimmon-Kenan establece nuevas distinciones: la caracterización a través de la acción, del discurso directo y de la apariencia externa de los personajes, pero también a través de su entorno. (Pimentel 1998, 69)

En *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, los personajes principales son Izu y el señor Murakami, pero son importantes también Kenzō Matsuei y Mizoguchi Aori, la maestra Takagashi, el padre y la madre, y las dos sirvientas Etsuko y Shikibu. También aparecen otros personajes menos relevantes: los dos primeros novios de Izu, algunos compañeros de la universidad, el jardinero, y los amigos del señor Murakami.

279

Si bien es importante examinar los patrones de recurrencia y continuidad, es fundamental determinar el origen vocal y focal de la información sobre el personaje. No es lo mismo una descripción continua, más o menos exhaustiva y objetiva, que una discontinua en la que el lector tenga que "llenar" más blancos para "leer", "comprender" y "tematizar" al personaje (cf. Barthes 1970, 100); pero tampoco el significado y valor del personaje son los mismo independientemente de los grados de restricción en el conocimiento o la percepción del ser y del hacer de ese personaje. (Pimentel 1998, 69).

Los personajes que aparecen en *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, si bien están más definidos físicamente que en otras novelas de Mario Bellatin, no gozan de una descripción completa. En cuanto a su personalidad, nunca se los juzga ni se emite alguna opinión sobre ellos. Únicamente por sus acciones, de nuevo, podemos darnos cuenta de cómo son. En este caso, no obstante, hay menos dudas que en los libros anteriores. Tienen

una personalidad más definida, probablemente porque, como decíamos antes, son más 'humanos'.

No es indiferente que el origen de la información sobre el ser y el hacer de un personaje y su valoración provengan del discurso del narrador; del de otros personajes o del propio personaje; ni desde luego es indiferente el origen verbal o no verbal del ser y del hacer del personaje. Porque como bien lo ha observado Genette (1969; 1972), no es lo mismo transmitir información sobre la apariencia física, la gestualidad o los actos no verbales de un personaje que transmitir información sobre su ser y su hacer discursivos. (Pimentel 1998, 69 y 70).

La información sobre los personajes, finalmente, la ofrece tan solo el narrador. Si bien en esta novela aparecen por primera vez algunos diálogos, en ninguno aparece un personaje emitiendo una opinión sobre algún personaje ausente. El narrador, en tercera persona, no está involucrado en los sucesos. Si bien no participa propiamente de la acción, no obstante, conoce ciertos pensamientos de los personajes.

280

Lo presentado hasta ahora, es una aproximación narratológica muy básica a la novela. Pero, como se ha estado observando hasta ahora, la forma de acercamiento –y de cercamiento– a la obra de Mario Bellatin, pasa por las reglas literarias que la propia novela ha generado y desde las que ha sido creada.

3.2. UN RECORRIDO SISTEMÁTICO POR EL JARDÍN DE LA SEÑORA MURAKAMI (OTO NO-MURAKAMI MONOGATARI)

La aparición del fantasma del señor Murakami flotando en los estanques del jardín años después casi siempre coincidió con la Noche de las Linternas Iluminadas. En un comienzo Izu creyó que aquello podía tener un sentido simbólico, puesto que de algún modo esa fecha había determinado su vida conyugal. En la actualidad quedaba poco de todo aquello. (Bellatin 2000, 1, 97).

El recorrido sistemático por el que atraviesa este capítulo, se detiene en cada una de las reglas literarias de la sistematización que Mario Bellatin emplea para crear su obra. Tras el estudio inmanente de esta séptima novela, resulta imprescindible analizarla desde la sistematización que ella misma ha generado.

Se mantendrá el orden y las categorías con que estas reglas literarias fueron analizadas en el sub capítulo 2.3. La escritura:

Reglas literarias estilísticas

1. LENGUAJE INMEDIATO

1. Negaciones: colores, adjetivos, diálogos, conocimiento del narrador, etc.
2. Lenguaje.
3. Nombres
 - a) de los lugares
 - b) de los personajes
4. Caracterización de los personajes.

CONCLUSIÓN: El hecho literario no está en el lenguaje

2. IMPRESIÓN GENERAL DEL LENGUAJE

1. Elección de los temas
2. Imagen autogenerativa

3. Ausencia de referencia extratextual

4. Atmósfera

5. Universo enrarecido.

6. Tono

7. Ironía

8. Trama con siembra

9. Ocultación de la técnica

10. Transparencia narrativa

11. Neutralidad

12. Falsa inocencia

13. Amabilidad

CONCLUSIÓN: Libros acorazados

Reglas literarias abstractas

1. REGLAS COMO MEDIO

1. Seducción

2. Lógica

3. Ambigüedad

4. Ausencia de juicio

5. Perversión

CONCLUSIÓN: Posibilidades de recepción

2. REGLAS COMO FIN

1. Contradicción

2. Literatura de ideas

3. Justificación

4. Objetivo

CONCLUSIÓN: Obra global

REGLAS LITERARIAS ESTILÍSTICAS

1. LENGUAJE INMEDIATO

ADDENDA 4. *La Definición clara y contundente de las presentaciones de las Mujeres Cerezo, quienes actuaban en una explanada frente al restaurante donde el Premio Nobel debió comer con los zapatos puestos, podría cambiar el sentido del relato del jardín de la señora Murakami. Se prefirió mantener el sentido original.* (Bellatin 2000, 1, 105)

1. Negaciones: colores, adjetivos, diálogos, conocimiento del narrador, etc.

En *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, se usan, por primera vez en la narrativa de Mario Bellatin, una gran cantidad de **colores** para describir el vestuario de la protagonista. Asimismo se habla constantemente del vestuario que usa Izu. Esto nos permite perfilar una idea de su personalidad, marcada por la presunción. La funcionalidad de la utilización de colores, se encamina a la caracterización del personaje, y a su eterna lucha entre la modernidad y la tradición.

Izu llevaba puesto un kimono tradicional verde oscuro con un obi negro. Se trataba de uno de aquellos que se confeccionaron en los años de la represión. No tenía dibujos ni relieves en el bordado. (Bellatin 2000, 1, 15)

Existen también definiciones de espacios, con más **adjetivos** que la mayoría de sus narraciones anteriores. El narrador habla, principalmente de tres espacios, como ya se ha mencionado. La utilización de los adjetivos, obedece a la intención de hacer que el lugar donde suceden los hechos parezca un espacio japonés para que no lo sea. Pero también se usan esos adjetivos para hacer evidente la modernidad de ciertos personajes, en el vestuario, en el modo de comportarse y en la decoración.

Las oficinas de la revista estaban situadas en un espacio agradable. Se habían decorado con muebles de formica³⁶⁵. En la entrada había dos lámparas de pie con luces graduables y dos palmeras enanas. De las paredes colgaban reproducciones de pinturas tradicionales y de arte moderno. (Bellatin 2000, 1, 29)

Por primera ocasión, en una novela de Mario Bellatin aparecen algunos **diálogos**, entre comillas o con guión. Si bien son pocos, sorprende el hecho de que sus personajes comiencen a hablar. Todos estos diálogos tienen que ver con Izu. Pero existe además otra forma de comunicación entre Izu y su padre. La mujer, que le hace masajes cada noche y cada día a su padre inválido, cree que es una muestra de que comprende lo que está sucediendo, cuando él:

(...) despedía un interminable hilo de saliva que la madre limpiaba con la toallita que por las noches dejaba junto a su futón para ese fin. (Bellatin 2000, 1, 24)

Sin embargo en la Addenda, se aclara:

ADDENDA 10. No hay razón 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 con el tiempo cambie de color.

284

El **narrador** tiene más conocimiento del libro que de los sucesos. Al fungir como traductor, parece que conociera bien lo que está narrando y que esté más interesado en la traducción correcta que en la propia narración. Para evidenciarlo, Mario Bellatin usa en esta novela, por primera vez, una gran cantidad de notas al pie de página. Estas notas, a parte de darle al narrador el papel del traductor, tienen un tono de burla y de juego que hace efectivamente pensar al lector que lo que está leyendo es cierto. La primera de ellas remite a la cinco, que es la definición de una saikókú, palabra inventada por el autor que *suena* japonesa:

Palabra del texto: *servienta*.

³⁶⁵ La nota al pie que acompaña a esta palabra (número 13), dice: "Material artificial utilizado especialmente por la industria del mueble. Puede ser usado también para la decoración de interiores. Entre sus virtudes están su capacidad de imitar materiales nobles como la madera o el mármol y la ventaja de que puede ser lavado con facilidad".

NOTA AL PIE 5. *En realidad una saikokú, tal como se entendía este oficio en el periodo imperial. Sus funciones estaban a medio camino entre sirvienta, ama de llaves, doncella o dama de compañía. Las saikokús desempeñaban todas estas funciones y al mismo tiempo ninguna.* (Bellatin 2000, 1, 14)

En este juego entre la verdad, la ficción y la traducción, las notas de Mario Bellatin son explicativas del vocabulario empleado en la narración. La primera con contenido, la nota número 2, describe lo que es un kimono:

Traje tradicional confeccionado especialmente por mujeres. (Bellatin 2000, 1, 9)

Sólo hay una nota que no es una definición, y todo parece indicar que se trata de un descuido:

Frase del texto: *Durante esa temporada incluso había dejado de comprar la revista de arte que en otra época le había interesado tanto.*

NOTA AL PIE 5. *La revista dejó de aparecer poco tiempo después de la destitución del maestro Matsuei Kenzô de la universidad.* (Bellatin 2000, 1, 100)

Esta nota parece cumplir más la función de las que aparecen en la Addenda que se encuentra al final del libro, que las de las notas al pie. La *Addenda al relato del jardín de la señora Murakami* (pp 105-109), llena algunos vacíos que habían quedado en el texto. Se puede pensar que la añadió el traductor, a modo de creación libre o porque perdió ciertos manuscritos, o que la añadió el autor que no se sabe quién es ya que Mario Bellatin, como ya se ha dicho, funge de traductor.

2. Lenguaje.

El lenguaje empleado en la novela no es excesivamente similar al de resto de su obra. Al tratarse de una aparente traducción, hay ciertos detalles que permiten notar un esqueleto más vacío que el que se puede encontrar en una transcripción directa. Ciertas palabras y ciertas costumbres, ni siquiera queda claro que puedan ser comprendidas por el traductor.

ADDENDA 7. *En algún momento de la narración habría sido conveniente volver a referirse a la Cacería de Orugas, y tal vez explicar con detalle el absurdo de semejante actividad.*

En esta ocasión, además, Mario Bellatin no usa el mismo lenguaje aséptico que en el resto de sus narraciones. Ahora los personajes están a tono con el lenguaje, y no se presenta esa oposición tan brusca. El lenguaje, a pesar de seguir siendo frío, no se sabe si lo es a causa de la traducción o del propio narrador. Además al no haber ese choque brutal entre lenguaje y narración, da la sensación de ser mucho más fluido.

3. Nombres de los lugares y de los personajes

Este es el principal juego de la novela. Todo remite a Japón, pero el narrador insiste en que el lugar donde suceden los hechos no es Japón. No hay nombres abstractos y los nombres propios de los personajes no remiten a otro inconsciente colectivo en el lector que no sea aquel país. La primera ocasión en que el lector lee que la novela no está transcurriendo en Japón, ya está demasiado inmerso en la narración como para dudarlo. La funcionalidad de esta intención, es compartir con el lector un espacio narrativo, sin que éste necesite relacionarlo con la realidad. Una vez el autor lo sedujo, el lector está dispuesto a creerse cualquier cosa.

286

4. Caracterización de los personajes.

Uno de los mayores logros de *El jardín de la Señora Murakami* (*Oto no Murakami monogatari*) es, sin lugar a dudas, la caracterización de los personajes, especialmente de Izu –y su ‘evolución’: la señora Murakami–, sus padres y el señor Murakami, personajes principales de la novela. Por primera vez, muchos de ellos, están definidos físicamente, pero además tienen un carácter más marcado que en sus anteriores novelas. Parecen, casi, personajes de cómic.

Izu es una mujer que se cree inteligente sin serlo, excesivamente débil y complaciente:

Desde niña el físico de Izu había llamado la atención. Fue toda su vida consciente de ello, pero nunca le gustó demasiado que apreciaran solamente su apariencia. Siempre trató de demostrar que lo realmente importante era su determinación para enfrentar las situaciones que se presentaban. (Bellatin 2000, 1, 26).

La señora Murakami, una mujer sumisa:

Está vestida con una de las batas que no se sabe si son confeccionadas para mujeres extranjeras o para actores del teatro kabuki, que su marido le fue regalando durante sus años de matrimonio. En la pierna lleva una cadenita de oro, que curiosamente su marido ni le pidió ni le prohibió nunca que la llevara. (Bellatin 2000, 1, 103).

La madre, una mujer sin ningún interés, temerosa de la tradición y del poderío (perdió un hijo durante el bombardeo y a su primer marido en la guerra):

Cuando comenzaba a anochecer, Izu se acercó a su madre, quien se encontraba en la estancia principal leyendo en voz alta el periódico. Una costumbre que había desarrollado al mismo tiempo que la enfermedad de su marido avanzaba. Al principio lo hacía convencida de que el enfermo seguía su discurso, pero ya le era imposible saber si la escuchaba. Mientras la mujer leía, el padre destilaba un hilo de saliva por las comisuras. Según Izu aquella era señal de que estaba pendiente de la lectura. Pese a todo, cada vez eran menos las ocasiones en que aquel hilo se hacía visible. (Bellatin 2000, 1, 40 y 41).

287

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El padre, ausente:

Las tres mujeres de la casa lo trasladaban por las noches del tatami³⁹⁶ al futón donde dormía. Una vez acomodado, la madre dejaba junto a su cama una toallita para los ejercicios de la mañana siguiente. (Bellatin 2000, 1, 22).

³⁹⁶ Nota al pie que acompaña a esta palabra (número 9), dice: "Estera de mimbre con la que se cubren las habitaciones. Tiene una medida única, de ahí que el área de una habitación se indique por el número de tatamis que cabe en ella".

FACTA PAG

288

La maestra Takagashi esperó a que [Matsuei Kenzō] saliera para dirigirse a sus alumnos. Uno de ellos le recibió el fuguya³⁶⁸ que siempre llevaba consigo. (Bellatin 2000, 1, 47).

Las dos sirvientas: Etsuko y Shikibu apenas si están caracterizadas.

Todo lo que sabemos de Etsuko es que es hija de una sirvienta que huyó de la casa, que usa la ropa de Izu cuando ella la desecha (y que probablemente se ve ridícula vestida a la usanza occidental) y que abre la boca cuando no entiende algo:

Sin decir palabra, Etsuko entreabrió ligeramente la boca como siempre que hablaban de algo que no comprendía. Izu constató una vez más que sus dientes se pronunciaban hacia fuera. Un rasgo de la infancia. (Bellatin 2000, 1, 68).

Podemos suponer también que mantuvo una relación con el señor Murakami, puesto que él pide volver a ver sus pechos mientras se está muriendo, y porque era el vínculo entre él e Izu antes del matrimonio, y siempre que lo visitaba tardaba en regresar. Aún así:

ADDENDA 18. Resulta difícil entender la actitud final del señor Murakami pidiendo a gritos volver a ver los pálidos pechos de Etsuko. Podría atribuirse a los efectos de los medicamentos y la agonía. Sin embargo, se cuenta con los elementos necesarios para creer que fueron amantes. Si eso es cierto, nunca se conocerán las verdaderas razones que motivaron a los protagonistas.

Etsuko, como el resto de los personajes de la novela –excepto quizás Mizoguchi Aori, la maestra Takagashi, Shikibu y el señor Murakami–, es una persona sin carácter.

Shikibu, finalmente, es la sirvienta del señor Murakami desde el inicio de la novela, y la única persona que parece sentir verdadera compasión por otra. Además parece ser lista, lo que no es muy frecuente en los personajes de Mario Bellatin:

³⁶⁸ La nota al pie que acompaña a esta palabra (número 18), dice: “Vara tradicional que simboliza el poder de quien la detenta. Antiguamente la usaban los maestros de más alto

El somobono que preparaba la vieja sirvienta casi siempre se echaba a perder. Ya antes de comenzar a prepararlo sabía que probablemente no sería comido, por lo que no usaba los ingredientes correctos. Le parecía absurdo recorrer los mercados del centro en busca de la gelatina dulce para preparar un plato que nadie probaría. Hacía falsos somobonos, como los que aparecen en las vitrinas de los restaurantes. (Bellatin 2000, 1, 50)

CONCLUSIÓN: El hecho literario no está en el lenguaje

Es en esta séptima novela, en la que Mario Bellatin transmite de una forma más transparente que el hecho literario no está en el lenguaje. Nada de lo que se está diciendo es verdad, y sin embargo sucede el hecho literario. El autor convence de este modo al lector que no es necesario buscar un referente extraliterario, ni siquiera en el lenguaje mismo, para poder acceder al hecho literario.

290

2. IMPRESIÓN GENERAL DEL LENGUAJE

Palabra del texto: *Francis Bacon*.

NOTA AL PIE 14. *Pintor inglés*. (Bellatin 2000, 1, 30)

1. Elección de los temas

El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari), es un libro sobre la venganza. Si bien el autor no lo menciona en todo el texto, la última nota de la Addenda, dice así:

ADDENDA 24. *En la actualidad aquellos que pasean por el parque Murakami, destino final de la casa y el jardín al ser imposible eludir las disposiciones legales que amparaban el testamento del señor Murakami, comentan que la belleza de aquel lugar está sustentada en la venganza de un señor contra su esposa.*

De este modo, el autor hace evidente el tema de la novela sin que eso importe para la funcionalidad que ha mantenido hasta este momento el hecho de esconderlo. Su juego, por lo tanto, ha dado una vuelta final: de esconder el tema ha pasado a hacerlo evidente. Con eso, pretende demostrar que no importa saber o no saber sobre qué es el espacio de reflexión que propone la novela —en el fondo es siempre, y únicamente, un espacio de reflexión sobre el hecho literario.

2. Imagen autogenerativa

El libro parte de la imagen estática de un jardín japonés. En esta ocasión, Mario Bellatin también ha hecho evidente este juego con la fotografía de la portada. Tras la publicación de *El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, el autor incluye imágenes en muchos de sus textos. Así por ejemplo, sus conferencias van acompañadas de diapositivas, algunos textos en las revistas van ilustrados, y *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, tiene un apéndice con fotografías que ilustran la vida del autor narrada por el libro³⁶⁹.

291

El libro comienza con la destrucción del jardín:

El jardín de la señora Murakami Izu iba a ser desmantelado en los días siguientes: removidas las grandes piedras blancas y negras que lo habían integrado hasta entonces. (Bellatin 2000, 1, 7)

Y termina con una evocación:

Izu Murakami cree ver en medio del polvo la aparición de una casa en las faldas del monte central iluminada sólo con shojis de papel de arroz y con un cuarto de baño fuera del área techada. Le parece también escuchar la voz de su padre llamándola en un idioma que le resulta imposible de comprender. (Bellatin 2000, 1, 103).

³⁶⁹ Las fotografías son de Ximena Berecoechea, la misma fotografía que tomó el jardín japonés que aparece como portada del libro.

Este final, proporciona algunas pistas, que pueden permitir pensar al lector que, de alguna manera –menos evidente que en ocasiones anteriores–, el libro está volviendo a comenzar. El monte central es donde Izu iba con su madre de peregrinación; los shojis de papel de arroz, eran las ventanas de su estudio; el baño fuera del área techada, aparece en *El elogio de la sombra*; y el idioma que habla su padre, muy probablemente se trate del japonés. Con estos pocos elementos, Mario Bellatin ha construido una novela.

3. Ausencia de referencia extratextual

La referencia extratextual, aunque ya haya sido analizada, es conveniente observarla con un poco más de atención. El juego que Mario Bellatin establece en esta novela, es algo más arriesgado que el que estableció en sus libros anteriores. En esta ocasión, se trata de usar un falso referente extratextual existente. Durante gran parte de la novela, y ya a partir del título, el lector está convencido de que la historia que está leyendo sucede en el Japón. A media novela, no obstante, se da cuenta de que no es así. Con esto Mario Bellatin pretende evidenciar que, en la literatura, Japón es un sitio tan ficticio como cualquier otro espacio narrativo³⁷⁰. Así, lo que quiere asentar el autor es que cualquier espacio, real o no, en el que transcurra una novela, es siempre narrativo. Con este ambicioso giro, Mario Bellatin pretende demostrar que en la ficción, la realidad no existe. Este es el recurso que usará, a partir de entonces, para el resto de sus libros; y hacia ahí evolucionará su sistematización. Obviamente, es un recurso que se irá perfeccionando, haciéndose cada vez más sutil y a la vez más evidente.

4. Atmósfera

El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari), a diferencia de sus libros anteriores, no es un libro de atmósferas. A pesar de estar dividido en

³⁷⁰ El Macondo de Gabriel García Márquez, por ejemplo

pequeños bloques, agrupados en tres capítulos, cada uno de esos bloques no pretende plasmar una atmósfera sino una pequeña historia. Es el libro más narrativo del autor. La funcionalidad de este recurso, puede obedecer al hecho de que la atmósfera ya esté dada por el inconsciente colectivo en torno a Japón. Es difícil no imaginarse lo que está sucediendo en la imagen que tenemos los occidentales de aquel país, casi a modo de cómic.

5. Universo enrarecido.

El universo enrarecido, por lo tanto, tiene que ver con un lugar que todos creemos saber cuál es sin que efectivamente sea ése. En esta ocasión, el enrarecimiento no proviene de los personajes, que son, como se decía, más 'humanos' que nunca. Ahora los personajes pueden causar otro tipo de extrañeza. Es una humanidad llevada al extremo: la venganza del señor Murakami y la mediocridad del resto de personajes.

6. Tono

El tono de la novela es mucho más amable que el empleado para narrar sus otros libros. Quizás porque el narrador funge de traductor, logra establecer una distancia con el texto superior a las anteriores. El narrador está pendiente de la narración, no de los sucesos. Así, las reglas que impone en la escritura, si bien son consecuencia de la sistematización de toda la obra de Mario Bellatin, no parecen ser tan estrictas como el resto. Además, el tono del narrador también es más flexible. Las acciones de los personajes tienen mucho más que ver con el lector que antes. Por primera ocasión, es posible reconocer a los personajes. Quizás por esto el narrador-traductor no necesita ser excesivamente aséptico: la dureza de las acciones de los personajes son suficientemente reales y cínicas como para que el lector pueda sentir la asepsia.

7. Ironía

Es *El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)* el libro en el que la ironía que emplea Mario Bellatin para narrar se hace más evidente. Lo absurdo llega a unos terrenos sorprendentes, aunque en esta ocasión parece no haber tanto 'surrealismo' como en las novelas anteriores. Lo absurdo que se plasma, es lo absurdo propio no únicamente de nuestra existencia sino de nuestra cotidianidad:

[El señor Murakami] convidó a su visitante [Izu] a tomar el té. Alabó las virtudes de Shikibu para prepararlo. Si bien no haría gala de una ceremonia en regla, Shikibu había adecuado un método para tomar el té de la manera tradicional en menos de media hora. Llenaba de agua una olla de metal que colocaba sobre la hornilla de la cocina. Mientras el agua hervía, la vieja sirvienta elegía las tazas apropiadas para cada ocasión y colocaba en cada una bolsitas de papel que contenían hojas secas de la planta del té. Acto seguido, retiraba el agua del fuego y lo vertía en esas tazas, las cubría con el plato en el que más tarde las colocaría y esperaba unos cinco minutos. Después sacaba las bolsitas de papel del interior de las tazas. El último paso consistía en poner sobre una bandeja de cerámica esas tazas, un platito de rodajas de limón finamente cortadas y una azucarera con una cucharilla de plata que hacía juego con la bandeja. (Bellatin 2000, 16 y 17)

294

Hay dos recursos principales para lograr la ironía: la mediocridad de los personajes y las notas al pie de página. Los personajes se creen inteligentes, cuando en realidad son seres mediocres, que se asustan constantemente los unos a los otros aunque traten de demostrar que son autosuficientes, y que finalmente son tan débiles como fuertes aparentan ser.

Etsuko era una experta anfitriona en la ceremonia del té. Había aprendido aquel arte de su madre. Por eso Izu se sorprendió de que quisiera devolver el contenido de los cuencos. No sólo por el sabor mancillado que adquiriría el líquido, sino porque iba en contra de la naturaleza de las cosas. Incluso el haiku con el que familia acostumbraba dar comienzo a la ceremonia del té aludía a esa evidencia:

Lejano invierno:

cerezos florecientes,

la golondrina

(Bellatin 2000, 1, 69)

Las notas al pie, por otro lado, proponen un juego paralelo a toda la narración. Establecen, a su vez, el paralelismo entre la realidad y la ficción. Lo que afirman podría ser cierto, pero también es probable que no lo sea. De todas maneras, están escritas con toda la solemnidad propia de las notas al pie, y tal vez ahí resida la ironía.

Palabra del texto: *haiku*.

NOTA AL PIE 29. *Forma poética que demuestra la inutilidad de los grandes tratados filosóficos, según palabras del sabio Surinami Mayoki (1113-1128)*³⁷¹.

(Bellatin 2000, 1, 64)

8. Trama con siembra

La trama con siembra a partir de la que Mario Bellatin escribe sus novelas, está también puesta en evidencia. Bellatin no olvida detalles en sus textos, es un escritor meticuloso que pretende atar todos los cabos sueltos posibles. En esta ocasión, no obstante, ha dejado intencionalmente algunas líneas narrativas abiertas, para poderlas cerrar después con la Addenda.

La función del recurso de una Addenda, es la de, nuevamente, hacer evidente que la literatura no reside en estas cosas, si no que el escritor plantea un espacio y un hecho literarios que no se encuentran únicamente en el lenguaje.

9. Ocultación de la técnica

En este caso la técnica está oculta, precisamente por ser la novela donde es más evidente. Acercándonos a su obra a partir de ese precepto que asegura que si quieres que te crean debes contar una gran mentira, Mario Bellatin evidencia todos los recursos –por lo pronto los estilísticos–, que ha empleado en la construcción de la novela. De ese modo, el lector puede pensar que lo que sucede

es que esta narración 'es así', que no es técnica, sino requisito imprescindible de la escritura. Y eso es exactamente lo que el autor pretende.

10. Transparencia narrativa

La transparencia narrativa la logra, de una manera mucho mayor que en el resto de sus novelas, el hecho de que el narrador sea en realidad un traductor. Si bien esto no es requisito imprescindible de otras novelas escritas de la misma manera³⁷², en esta novela logra el efecto de conseguir una narración transparente. De este modo, el lector tiene la sensación de estar leyendo algo 'puramente esencial'. La funcionalidad de este recurso, radica en la intención de 'sacar el lenguaje a los textos', a la que Mario Bellatin se ha referido con frecuencia.

11. Neutralidad

La neutralidad en la narración la logra Mario Bellatin con el mismo recurso. El hecho de que haya partes del texto que el propio narrador-traductor no entienda, lo hace cómplice del lector. La aplicación de esta regla, en este caso, tiene la intención de demostrar que el escritor no sabe más sobre el tema que está escribiendo que el lector.

12. Falsa inocencia

En *El jardín de la Señora Murakami* (*Oto no-Murakami monogatari*) la falsa inocencia es llevada hasta sus últimas consecuencias. El narrador-traductor está demasiado inmerso en la propia narración como para ver qué está sucediendo. Por eso su desvinculación es más radical. En la traducción del título, además, se emplea también este recurso: *Oto* no significa nada; *no-Murakami*, pretende

³⁷¹ Nótese que el Sabio Surinami Mayoki, únicamente vivió 15 años.

³⁷² *El Quijote*, por ejemplo.

significar la negación del nombre; y *monogatari* es una palabra japonesa que significa narración.

13. Amabilidad

En esta séptima novela, Mario Bellatin es un escritor mucho más amable que en sus novelas anteriores. Los espacios no son tan perturbadores como por ejemplo en *Salón de belleza* o *Canon perpetuo*, ni los personajes tan estrambóticos como en *Poeta ciego*. Lo que Mario Bellatin logra con este libro es transmitir un mundo tremendamente humano, en el que no es necesario convertir a sus personajes en los únicos supervivientes de una atmósfera que sólo así pueda funcionar. Por el contrario, lo que sucede es que los personajes son 'tan humanos' que sólo en este mundo tan humano pueden sobrevivir. De este modo, y a pesar de poner en evidencia esta miseria propia de la condición humana, Mario Bellatin logra que el lector comparta de una manera íntima el mundo narrado.

297

CONCLUSIÓN: Libros acorazados

Este es, en definitiva, el libro en el que Mario Bellatin establece un espacio de reflexión más evidente sobre la narración misma. Las reglas que lo rigen son sin lugar a dudas las de la propia ficción hecha evidencia. *El jardín de la Señora Murakami* (*Oto no-Murakami monogatari*) es la novela del autor que más versa sobre la ficción misma, en la que más logra poner a funcionar su sistematización – puesto que está más depurada que en sus novelas anteriores –, haciéndola evidente. Y, sin embargo, es la novela con una historia más compleja, más compacta y más completa.

REGLAS LITERARIAS ABSTRACTAS

1. REGLAS COMO MEDIO

ADDENDA 5. *Es imposible comprender por qué se ha omitido la narración del regreso del señor Murakami a la casa conyugal cuando supo que moriría de cáncer de próstata. Durante todo el tiempo que duró su enfermedad, Izu Murakami tuvo que cuidarlo como cualquier esposa diligente.*

1. Seducción

Se decía anteriormente que la seducción era llevar de la mano al lector durante la narración y que si para ese fin era conveniente hablar de la decadencia y la enfermedad, Mario Bellatin estaba dispuesto a emplear ese recurso. La seducción que el autor emplea en esta novela, no obstante, es más arriesgada que la usada en las anteriores. En primer lugar, esta seducción no pasa por un mundo insólito, sino por la cotidianidad. En segundo lugar, tal vez al lector no le guste ese juego, puesto que puede ver ciertos aspectos de sí mismo reflejados en el libro. Sin embargo, esta nueva forma de seducción, tiene que ver con ese nuevo engranaje que Mario Bellatin da a su sistematización con esta séptima novela. Ya no necesita hablar de mundos casi imposibles, con personajes sorprendentemente insólitos. Ahora ha podido plasmar la mediocridad de la existencia, y está poblada por el mismo tipo de personajes que habitaban el resto de sus libros.

298

2. Lógica

La lógica, se decía antes, es
continuar con esa fidelidad a las reglas que consiguen libros acorazados, pero sujeta a la historia que cuenta el libro.

Y es ésta la novela donde esta regla se cumple de una manera más metódica. Por un lado la fidelidad a las reglas impuestas por el propio texto, es tan absoluta que pueden hacerse incluso evidentes; no hay peligro de que pierdan su funcionalidad. Por otro lado, este es el libro de Mario Bellatin que cuenta una historia más clásica de una manera más tradicional. Si bien en sus otros libros las historias contadas podían remitir a ciertos mitos o a textos ajenos, ahora este recurso es empleado para plasmar un universo absolutamente propio.

3. Ambigüedad

La ambigüedad está “enfocada a esas múltiples posibilidades de interpretación” y es la “ausencia de compasión ante lo terrible, esa frialdad que se logra con el choque de los opuestos”. De nuevo, con *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, Mario Bellatin pretende que el lector pueda interpretar el libro de distintas maneras. Sin embargo, este recurso no se logra, puesto que al hacer evidentes el enigma y casi la totalidad de la historia narradas, desaparecen algunas de múltiples posibilidades de lectura. O, en todo caso, quedan relegadas, a lecturas en torno a la interpretación puramente abstracta de la obra, como se verá más adelante. Lo concreto, por primera vez, está detalladamente contado.

Por otro lado, no se podría decir que haya exactamente ausencia de compasión. En las obras anteriores de Mario Bellatin, era evidente esa frialdad del narrador. Ahora, no obstante, el narrador ni siquiera está involucrado en unos hechos de los que trata constantemente de desvincularse.

4. Ausencia de juicio

De nuevo, aparentemente no hay juicio en torno a los personajes y los sucesos; aún así, es inevitable dudar de si el narrador piensa sobre ellos lo mismo que el lector, ya que la mediocridad y la prepotencia de esos personajes son francamente evidentes.

En esta ocasión, además, Mario Bellatin incorpora el mismo recurso que Flaubert empleó en *Madame Bovary*. En algunas ocasiones, si bien son pocas, los personajes piensan por boca del narrador.

El señor Murakami [recordado por Izu] tenía un aspecto compacto, de piernas y brazos cortos. Era calvo, su cabeza una circunferencia casi perfecta. De las orejas un tanto puntiagudas sobresalían algunos vellos que seguramente la mañana en que se conocieron había olvidado cortar. (Bellatin 2000, 1, 31)

5. Perversión

La perversión no se refiere únicamente a los sucesos narrados, en los que no es sino un pretexto de seducción, sino a la perversión del propio esquema de nuestros valores y nuestros prejuicios. Y no únicamente sociales, que es el espacio en el que entra la ironía de la que se hablaba antes, sino también literarios. La lectura de Mario Bellatin es perturbadora. Logra provocar en el lector una suerte de desconcierto, generado por esa perversión en el planteamiento, el desarrollo y la conclusión de sus historias.

300

Indudablemente es esta novela la que más pervierte el proceso escritural, y tal vez por esto también es la más perturbadora. Sin embargo, no logra perturbar por los hechos narrados, que más que perturbar en el mismo sentido que lo hacían sus novelas anteriores, incomodan, sino por el mismo proceso creativo que trasluce.

CONCLUSIÓN: Posibilidades de recepción

Hasta esta novela, sorprendía de las narraciones de Mario Bellatin que no desvelaran ningún enigma y que ocultaran una gran parte de la historia. Además, no podíamos saber dónde ni cuándo sucedían los hechos. Además, no sentíamos nada por los narradores ni por los personajes. Su ausencia de compasión, era la nuestra. En esta ocasión, no obstante, el enigma y casi la totalidad de la historia

aparecen develados. Y aunque, efectivamente, sigamos sin sentir nada por los personajes ni por el narrador, el efecto que logra *El jardín de la Señora Murakami* (*Oto no-Murakami monogatari*) es distinto. ¿Cuáles son, pues, las múltiples posibilidades de recepción que pretende el autor? Tal vez las dos únicas opciones que deja Mario Bellatin ante la lectura de esta novela, y de ser así, ésta sería su propuesta más radical, es la posibilidad de darnos cuenta o no de que es únicamente un juego literario y que está, además, absolutamente sistematizado. De no ver eso en la lectura, la novela queda, casi, en una clásica historia de amor y venganza, con cierta ironía —que remite a los cómics— de la que también podemos darnos o no darnos cuenta.

2. REGLAS COMO FIN

ADDENDA 8. *¿Por qué nunca llega a conocerse si el señor Murakami sabe conducir o no?*

1. Contradicción

La contradicción en las novelas de Mario Bellatin es la unión de dos elementos aparentemente disímiles. La contradicción más evidente en la novela, que funge como eje, es la dicotomía que existe en torno a Japón. La funcionalidad de esta contradicción, como ya se ha visto, es la posibilidad de que el lector perciba o no la sistematización en la que sustenta la novela.

2. Literatura de ideas

Uno de los recursos usados frecuentemente por Mario Bellatin, es la pretensión de no transmitir nada extratextual explícito, y que sea el propio lector quien le dé el contenido conceptual del que la novela carece. Si bien no se puede percibir que el autor tenga una posición frente a algo, sí delata al final de la novela el tema que la sustenta. Probablemente, y tomando en cuenta el proceso

intelectual al que Mario Bellatín somete su escritura, haya sido intencional, pero aún así el hecho de decir que todo lo sucedido se basa en la venganza, permite suponer que hay una idea, no tanto extratextual, si no que mantiene la obra en vilo. Se puede pensar que, a pesar de las intenciones del autor, hubiera sido más conveniente evitar el vocablo. Aunque tal vez, su función sea la de hacer evidente que no era necesario evitarlo, porque el hecho literario tampoco radica ahí.

3. Justificación

La justificación de la novela, tiene que ver con el proceso mismo al que está sometida, y que empezó quince años atrás con *Las mujeres de sal*. En esta séptima novela de Mario Bellatín se logra que no sólo el libro en sí quede justificado por su propia sistematización, sino que, de algún modo, éste sustente también todo el recorrido trazado anteriormente, que ha desembocado finalmente en *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*.

4. Objetivo

302

*Mi objetivo es recuperar la especificidad de la literatura*³⁷³.

Mario Bellatín

El objetivo de recuperar la especificidad de la literatura –si con ello el autor se refiere a su propia literatura–, ha sido ampliamente alcanzado con esta última novela. La sistematización de la escritura de Mario Bellatín ha logrado no sólo perfeccionarse a sí misma, sino sugerir un nuevo camino por el que a partir de ahora puede comenzar a transitar.

³⁷³ Marissa Torres Pech: “La importancia de nombrar”

CONCLUSIÓN: Obra global

Si como asegura Mario Bellatin, la novela es un espacio de reflexión, una forma de aprendizaje, *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*, cierra un círculo que ya puede ser observado en sí mismo, como un movimiento autorreferente y que se genera a sí mismo, al margen de la obra posterior del autor. No obstante, en algún tiempo, sería conveniente analizar las novelas escritas después de ésta para ver qué nuevos rumbos puede tomar su sistematización. Sean los que sean, evidentemente, partirán de todo lo escrito hasta ahora.

IV.- CONCLUSIONES FINALES:

LA PROPUESTA NARRATIVA DE

MARIO BELLATIN

Arte: el proceso como obra

*¿Cómo se podría hablar
aestéticamente de lo estético, sin la
menor semejanza con la cosa, a
menos de deslizarse a priori fuera de
la cosa misma?*

(Adorno 1992, 12)

*Lo literario está en otro lugar
indescriptible y por lo tanto casi
imposible de percibir con precisión³⁷⁴.*

Mario Bellatin

304

PROCESO.- Acción de ir hacia
delante // Transcurso del tiempo.

OBRA.- Cosa hecha o producida
por un agente.

³⁷⁴ Nuria Vilanova: "El lugar donde
hiberna la belleza".
La Jornada. México, 23 de febrero de
1997.

ARTE: EL PROCESO COMO OBRA

Las líneas de trabajo que engloba esta investigación, tienen como finalidad la de sucumbir en un solo centro. Se ha hablado de diversos aspectos de la obra de Mario Bellatin: el ocultamiento de lo que sustenta realmente sus novelas, la posibilidad de sistematizar los procesos intelectuales, las pasiones abstractas y la generación sistematizada. Finalmente, se ha concluido en una serie de reglas que permiten acceder a su literatura desde sí misma. Esto me ha llevado a pensar en una posibilidad literaria que sería conveniente explorar. Si es cierto, como afirmaba Albert Camus, que las novelas son universos cerrados, cabe la posibilidad de que esos universos no estén únicamente conformados por los hechos y las relaciones que los transitan, sino que también hay en ellos las mismas leyes transparentes que permiten funcionar a nuestro propio universo: leyes físicas, mentales, psicológicas, sociales, etc. De ser así, tal vez se podría buscar una estrategia para analizar las novelas desde sí mismas, buscando en ellas esas leyes que las sustentan.

El Arte no es, evidentemente, la obra concluida; su concepto incluye también el proceso de gestación, de realización, de manutención y de recepción de esa obra. Así, y únicamente pensando en que esos cuatro momentos son más grandes —no sólo en espacio y tiempo— que la obra terminada, con Arte podríamos referirnos al proceso que concluye temporalmente en ese objeto pero que no se detiene en él. Y aún así, esta definición no abarcaría la totalidad del proceso artístico. Probablemente sea un concepto en efecto inasible; pero esto no nos impide pensar en una forma de acercarnos a él desde sí mismo, desde que lo que él mismo propone.

Encontrar la sistematización de la creación individual en la obra de Mario Bellatin ha sido el primer objetivo de este trabajo; el segundo: analizar la obra concluida desde aquella sistematización. Pensando en la posibilidad de que esa estrategia escritural que el autor emplea no sirve únicamente para la creación,

sino también para cierto tipo de recepción de la obra creada. Se podría por lo tanto afirmar que la intención intelectual de esta investigación ha sido la de buscar esa sistematización que permite la generación primigenia y su posibilidad literaria. Todo esto considero que me ha permitido hacer evidente un proceso de creación que a su vez ha posibilitado la intención de encontrar las leyes que lo sustentan.

Me propuse al principio de este trabajo demostrar que era posible leer la obra de Mario Bellatin a partir de sí misma; es decir, a partir de las reglas que ella misma propone y que permiten asirla. Creo que este propósito ha sido plenamente conseguido con la aplicación de la sistematización a partir de la que el autor escribe sus libros a *El jardín de la Señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*. Tal vez pueda considerarse esta aplicación poco teórica tomando en cuenta otros métodos de análisis. No obstante, considero sumamente interesante la exploración de este tipo de acercamientos.

Me resulta insuficiente recurrir siempre a hechos externos a la literatura misma para explicarla. De este modo, dándose cuenta de que hasta cierto punto es posible asirla desde sí misma, se abren nuevas vías de pensamiento que creo importante explorar. Ahora bien, hay que reconocer que una pretensión así acarrea consigo ciertos obstáculos intelectuales que pueden resultar difíciles de sortear. En primer lugar, y para un acercamiento de esta naturaleza, es necesario pensar en qué herramientas nos da la novela para que podamos acceder a ella. No me refiero, obviamente, a todas las novelas —es decir, al género—, sino al acercamiento a cada novela de una manera tan particular como el universo que ellas mismas plantean. Si el texto plantea una realidad interna, debe haber, por lo tanto, ciertas características, hechos y relaciones que conviertan esa realidad interna en una realidad única. Para plantearse este problema, no obstante, se habría de acceder al género de una manera global: ¿qué tiene la novela que me permite acotarla como una realidad en sí misma? Y esto nos llevaría al mismo planteamiento frente a cada novela individual. Pero además, suponiendo que, como afirma Mario Bellatin, la novela proponga un espacio de reflexión, también es importante plantearse la pregunta en torno a cómo puedo acceder a esa

reflexión intelectual desde un espacio evidentemente literario. Esta gran incógnita es la que me ha dejado la realización de este trabajo en el que efectivamente he tratado de acceder a la literatura de Mario Bellatin desde sí misma.

Sé que una afirmación de este tipo puede generar malestar en el ámbito académico. Pero, si bien soy consciente de la necesidad académica de acceder a la creación desde la teoría, pienso que resulta imprescindible atender a otra serie de conceptos que puedan parecer poco claros desde la propia institución académica. Me refiero a los conceptos que utilizan los creadores y a los que tal vez deberíamos recurrir para hablar de su obra. Esto me permite hacer una última reflexión sobre el trabajo realizado hasta ahora.

En primer lugar, considero necesario incluir, en ese lenguaje que nos permite pensar la creación, aquellos conceptos creativos que emplean los creadores e interpretarlos, puesto que no creo que resulten suficientes para acceder a la literatura ficcional las herramientas que propone la teoría alejada de la praxis. Probablemente éste sea uno de los errores que se puedan achacar a este trabajo. Usar el vocabulario que Mario Bellatin emplea para hablar de su obra, puede hacer perder el tono teórico que la reflexión necesita –me refiero, por ejemplo, a la confusión entre los conceptos *sistematización* y *método*. Pero, ¿qué sucedería si evitáramos ese lenguaje porque no resulta claro a la jerga académica? ¿No perderíamos de este modo la posibilidad de dejar que un narrador hable sobre su propio proceso creativo? Probablemente sí. Es por esto, que no considero que la confusión de ciertos conceptos empleados por el autor resulten un error. Tal vez se podrían haber dilucidado, pero al tratar de hacerlo me di cuenta de que Mario Bellatin los usa indistintamente y así tuve que hacerlo yo para poder entenderlo.

Hay otro aspecto de esta investigación que puede ser considerado un error: la repetición. Quiero aclarar aquí que ha sido un mecanismo intencional. Creo que es una manera idónea de irse acercando a una propuesta de pensamiento, de tal modo que éste vaya flexibilizándose y por ende dando más de sí. Es un proceso a modo de embudo: cada vez se está más cerca del objetivo final. No obstante, en

el análisis literario es necesario reconocer de antemano que nunca se llegará a una conclusión ni definitiva ni definitoria, puesto que el objeto y el proceso a partir de los que se parten son, en gran medida, inestables y escurridizos.

Estoy segura, por otro lado, de que existen en esta propuesta ciertos errores que podrían enmendarse. No hacerlo obedece a dos razones principales. Por un lado, hay que recordar que ésta es la primera investigación que existe sobre la obra de Mario Bellatin en México, lo que evidentemente ha imposibilitado enfrentar mi propuesta a otros puntos de referencia. Por otro lado, y desgraciadamente, hay que poner un punto final a las investigaciones –sobre todo porque pensar en torno a la obra de Mario Bellatin me ha llevado a plantearme cuestiones mucho más amplias que espero poder trabajar más adelante.

Ahora bien, y para terminar, creo que es conveniente hacerse de nuevo la última pregunta en torno a toda la investigación planteada hasta ahora: ¿debemos considerar el arte como un proceso o como una obra concluida –como se plantea en el título en estas conclusiones generales? Creo que la pregunta, de hecho, está contestada en el trabajo. No es posible acercarse a una obra ficcional como algo acabado. Ahora bien, esto no implica que la vida le pueda ser insuflada, únicamente, desde el exterior. Pienso que una novela propone mucho más de lo que evidencia, y que es posible leerla no sólo como parte de un proceso, sino como un proceso en sí misma.

V.- BIBLIOGRAFÍA

5.1. BIBLIOGRAFÍA DE MARIO BELLATIN

5.1.1. BIBLIOGRAFÍA DE MARIO BELLATIN.

1986, *Las mujeres de sal.*

- 1986, *Las mujeres de sal.* Lima, Perú. Editorial Lluvia.

1992, *Efecto invernadero.*

- 1992, *Efecto invernadero.* Lima, Perú. Jaime Campodónico Editor.
- 1996, *Salón de belleza / Efecto invernadero.* México DF, México. Conaculta / El Equilibrista
- 1999, *Efecto invernadero / Canon perpetuo.* Lima, Perú. Editorial Peisa
- 1999, *Efecto invernadero.* México DF, México. Plaza y Janés.

309

1993, *Canon perpetuo.*

- 1993, *Canon perpetuo.* Lima, Perú. Jaime Campodónico Editor.
- 1999, *Efecto invernadero / Canon perpetuo.* Lima, Perú. Editorial Peisa
- 1999, *Canon perpetuo.* México DF, México. Plaza y Janés.
- 2000, *Canon perpetuo / Salón de belleza.* Lima, Perú. Adobe Editores.

1994, *Salón de belleza*

- Finalista Premio Médicis 2001
- 1994, *Salón de belleza.* Lima, Perú. Jaime Campodónico Editor.
- 1996, *Salón de belleza / Efecto invernadero.* México DF, México. Conaculta / El Equilibrista
- 1999, *Salón de belleza.* México DF, México. Tusquets.
- 1999, *Salón de belleza / Damas chinas.* Lima, Perú. Editorial Peisa

- 2000, *Salón de belleza*. Barcelona, España. Tusquets Editores.
- 2000, *Canon perpetuo / Salón de belleza*. Lima, Perú. Adobe Editores.
- 2001, *Salón de beauté*. París, Francia. Editions Stock.
- 2001, *Der Schönheitssalon*. Frankfurt, Alemania, Frankfurter Verlagsanstalt.
- 2002, *Salón de belleza*. (Edición compartida con Iván Thays: *Escena de caza*)
Lima, Perú. Editorial Diario El Comercio.

1995, *Damas chinas*

- 1995, *Damas chinas*. Lima, Perú. Ediciones El Santo Oficio.
- 1998, *Damas chinas*. México DF, México. Síntoma Editores.
- 1999, *Canon perpetuo*. México DF, México. Plaza y Janés.
- 1999, *Salón de belleza / Damas chinas*. Lima, Perú. Editorial Peisa

1998, *Tadeo y el mar*.

- 1998, *Tadeo y el mar*. México DF, México. Edición artística (privada).

310

1998, *Poeta ciego*

- 1998, *Poeta ciego*. México DF, México. Tusquets Editores.
- 2000, *Poeta ciego*. Lima, Perú. Editorial Peisa.
- 2002, *Poeta ciego*. Barcelona, España. Tusquets Editores.
- 2002, *Der Blinde Dichter*. Frankfurt, Alemania. Frankfurter Verlagsanstalt

2000, *El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*.

- 2000, *El jardín de la señora Murakami (Oto no-Murakami monogatari)*. México DF, México. Tusquets Editores.
- 2001, *El jardín de la señora Murakami*. Barcelona, España. Tusquets Editores.
- 2002, *Le jardin du Madame Murakami*. París, Francia. Editions Stock.

2000, Flores

- Premio Xavier Villaurrutia 2002
- 2000, *Flores*. Santiago, Chile. Matadero-LOM
- 2001, *Flores*. México DF, México. Mortiz (Planeta)
- 2002, *Flores*. Lima, Perú. Editorial Peisa
- 2002, *Flores*. Barcelona, España. Espasa Calpe [Edición con fotografías de Ximena Berecoechea]

2001, Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción.

- Con fotografías de Ximena Berecoechea
- 2001, *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*. Barcelona, España. Editorial Sudamericana.
- 2002, *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*. Lima, Perú. Fondo Editorial de la Universidad Católica.

2001, Kawabata, el travesti y el pez.

- 2001, *Kawabata, el travesti y el pez*. México DF, México. Edición artística (privada).

2001, La escuela del dolor humano de Sechuán.

- 2001, *La escuela del dolor humano de Sechuán*. México DF, México. Tusquets Editores

2002, Homenaje a la obra de Antonio Riobranco.

- 2002, *Homenaje a la obra de Antonio Riobranco*. París, Francia. Coromadel.

2002, La frontera de Roth.

- 2002, *La frontera de Roth*. México DF. Editorial Alfaguara.

5.1.2. BIBLIOGRAFÍA DE MARIO BELLATIN EN COLABORACIÓN CON OTROS AUTORES.

- 1997, *Dispersión multitudinaria*. México DF, Joaquín Mortiz.
- 1999, *Una ciudad mejor que ésta. Antología de nuevos narradores mexicanos*, México DF, Tusquets Editores.
- 2000, *Se habla español*. Miami, USA. Alfaguara USA.
- 2000, ALEMANIA
- 2001, *Día de muertos*. Barcelona, España. Plaza y Janés.
- 2002, *El final del eclipse*. Madrid, España. Editorial Telefónica.

5.2. BIBLIOGRAFÍA DE LA INVESTIGACIÓN.

312

- *Diccionario de la Real Academia Española*.
Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1994. II Vol.
- *Diccionario de filosofía*. Editorial Herder. CD-ROM.
- **ADORNO, THEODOR W.**,
----- 1991 [...], *Actualidad de la filosofía*.
Barcelona, Paidós / ICE-UAB.
- 1969 [...], *Consignas*. Buenos Aires, Amorrortu.
- 1975 [1966], *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus.
- 1987 [1951], *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*,
Madrid, Taurus.
- 1962[1958, 1965, 1969]. *Notas de literatura*. Ariel. Barcelona.
- 1962, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*,
Barcelona, Ariel.
- 2000 [1978, 1984], *Sobre la música*. Paidós ICE / UAB.
- 1992 [1970], *Teoría estética*, Madrid, Taurus.

- **ADORNO, THEODOR W. y HORKHEIMER, M.**

----- 1969 [1944] *Dialéctica del iluminismo.*

Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

- **BENJAMIN, WALTER.**

----- 1999, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos.*

Iluminaciones IV, Madrid, Taurus.

- **BERISTÁIN, HELENA.**

----- 1995, *Diccionario de retórica y poética.*

México DF, Editorial Porrúa.

- **BLANCHOT, MAURICE,**

----- 1995 [1992] *El espacio literario*, Barcelona, Ediciones Paidós.

----- 1973 *La ausencia del libro.* Buenos Aires, Ediciones Caldén.

- **BOZAL, VALERIANO (ed.)**

----- 2000 [1996] *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Volumen I y II), Barcelona, Editorial Visor, Colección "La Balsa de la Medusa".

- **BRIOSCHI, F. , y DI GIROLAMO, C.**

----- 1988 [1984], *Introducción al estudio de la literatura,*

Madrid, Ariel.

- **CARRERA, MAURICIO y KEIZMAN, BETINA.**

----- 2001, *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*, México, Lectorum / CONACULTA.

- **CORTINA, ADELA.**

----- 1985, *Crítica y utopía: La Escuela de Francfort* , Madrid, Cincel.

- **EAGLETON, TERRY.**

----- 1998 [1983] *Una introducción a la teoría literaria.*

México DF, FCE.

- **ESTRADA, DAVID.**

----- 1988 *Estética.* Barcelona, Herder.

- **GOICOECHEA, ALICIA,**

- 1995, *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid, S. XXI Editores.
- **GOMBROWICZ, WITOLD.**
- 1997 [1995], *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*, Barcelona, Tusquets Editores.
- **GÜRSEL, NEDIM.**
- 1988 [1986], *La primera mujer*, Barcelona, Alcor.
- **HORKHEIMER, MAX**
- 1962, "En torno a la libertad", recopilado en *Teoría crítica*, Barcelona, Barral.
- **MOREY, MIGUEL**
- 1988, *El orden de los acontecimientos (Sobre el saber narrativo)*. Barcelona, Península.
- 1994, *Deseo de ser piel roja*. Barcelona, Anagrama.
- **PAYNTER, JOHN**
- 1999 [1992], *Sonido y estructura*, Madrid, Akal/Didáctica de la Música.
- **PÉREZ TAPIAS, JOSÉ ANTONIO.**
- 2000 [1995], *Filosofía y crítica de la cultura*, Madrid, Editorial Trotta
- **PIMENTEL, LUZ AURORA,**
- 1998, *El relato en perspectiva*. México DF, UNAM / S. XXI Editores
- **SCHNABEL REIMUND**
- 1996 [1957], *Poder sin moral*. Barcelona. Editorial Seix Barral.
- **SULLÀ, ENRIC,**
- 1998, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica.
- **TANIZAKI, JUNICHIRO**
- *Elogio de la sombra*. (Varias ediciones)

- THIEBAUT, CARLOS.

----- 1988, *Conceptos fundamentales de filosofía*.

Madrid, Alianza Editorial.

- VILAR, GERARD,

----- 2000, *El desorden estético*, Barcelona, Idea Books, S. A.

- WAHNÓN, SULTANA,

----- 1995, *Lenguaje y literatura*, Barcelona, Ediciones Octaedro.

- VVAA,

----- 1993 [1989]. *Teoría literaria* México DF, S. XXI Editores.

5.3. HEMEROGRAFÍA.

Archivo personal de Mario Bellatin:

- Volumen I. MATERIAL:

Entrevistas no editadas.

Entrevistas editadas.

Crítica general.

Noticias sobre el autor.

Textos de Mario Bellatin (no ficción).

Textos de Mario Bellatin (ficción).

- Volumen II. MATERIAL SOBRE:

Las mujeres de sal (1986)

Efecto invernadero (1992)

Black-Out (1993)

Canon perpetuo (1993)

Salón de belleza (1994)

Tres novelas (1995)

Damas chinas (1995)

Salón de belleza / Efecto invernadero (1996)

- Volumen III. MATERIAL SOBRE:

Poeta ciego (1998)

Una ciudad mejor que ésta (1999)

El jardín de la Señora Murakami (2000)

Flores (2000)

Shiki Nagaoka: una nariz de ficción (2001)

- Las reediciones y antologías que no aparecen en un capítulo a parte, se encuentran en apartados del Volumen I.
- Los catálogos escritos por Mario Bellatin, no se encuentran especificados en la bibliografía ni en el archivo.