

# REIVINDICACIÓN DE LA MENTIRA: LA NARRATIVA DE MARIO BELLATIN

Ángeles Mateo del Pino  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria  
(España)

La revelación final es que la Mentira, es decir, el relato de bellas cosas falsas, es el fin mismo del Arte.

Oscar Wilde: *La decadencia de la mentira*

## De verdades y mentiras

Señala Oscar Wilde que lo que el arte verdaderamente nos revela es la falta de plan de la Naturaleza, “su extraña tosquedad, su extraordinaria monotonía, su carácter completamente inacabado” y, a continuación, añade “es una suerte para nosotros que la Naturaleza sea tan imperfecta, ya que en otro caso no existiría el Arte”. Esta reflexión lo lleva a establecer la supremacía del Arte y a concluir que la infinita variedad de la Naturaleza es tan sólo “puro mito”, pues la diversidad no se encuentra en la Naturaleza misma, “sino en la imaginación, en la fantasía o en la ceguera cultivada de quien la contempla”. Así, enuncia:

¿Qué es la Naturaleza? No es la madre que nos dio la luz: es creación nuestra. Despierta ella a la vida en nuestro cerebro. Las cosas existen porque las vemos, y lo que vemos y cómo lo vemos depende de las artes que han influido sobre nosotros. Mirar una cosa y verla son actos muy distintos. No se ve una cosa hasta que se ha comprendido su belleza. Entonces y sólo entonces nace a la existencia.<sup>1</sup>

Esta dilucidación se aviene bien con el planteamiento que nos guía en este trabajo. Lejos de debatir los términos de la polémica que enfrentan Arte y Vida, nos interesa reivindicar la mentira como fuerza imaginativa de la que se sirve la literatura. En este sentido, el escritor -ese gran mentiroso que recrea lo irreal e inexistente- nos presenta un texto que -aunque no sea veraz- resulta verosímil.

La función de esta literatura, que convenimos en llamar *mentirosa*, es la de explorar otros mundos posibles y, al hacerlo, la realidad ya no se nos ofrece como algo totalizador,

---

<sup>1</sup> Oscar Wilde, *La decadencia de la mentira*, en Oscar Wilde, *Ensayos. Artículos*, Barcelona, Hyspamérica Ediciones S. A./Ediciones Orbis, S. A. (col. Jorge Luis Borges. Biblioteca personal), 1987, pp. 101-102 y 131.

en el que no cabe la alteridad, sino como hechos fragmentarios que revelan la “diferencia”. De esta forma, dicha escritura se erige en interrogación, lo cual demuestra, como anota Roland Barthes, que “la literatura es siempre irrealista, pero su mismo irrealismo es el que le permite a menudo formular buenas preguntas al mundo... sin que estas preguntas puedan nunca llegar a ser directas”.<sup>2</sup>

Ahora bien, cabe insistir que en esta interrogación acerca de la realidad -probable o posible- la mentira se asume como el decir verdadero del escritor, puesto que éste se apropia de un mundo irreal, por otra parte extraño, y lo ofrece con total “sinceridad”. He aquí la contradicción y la “magia” de esta literatura. Barthes, al referirse a la obra de Kafka, señala:

La técnica de Kafka dice que el sentido del mundo no es enunciable, que la única tarea del artista es la de explorar significaciones posibles, cada una de las cuales considerada independientemente sólo será mentira (necesaria), pero cuya multiplicidad será la verdad misma del escritor. Ésta es la paradoja de Kafka: el arte depende de la verdad, pero la verdad, al ser indivisible, no puede conocerse a sí misma: decir la verdad es mentir. Así el escritor *es* la verdad, y sin embargo cuando habla miente: la autoridad de una obra no se sitúa nunca al nivel de su estética, sino solamente al nivel de la experiencia moral que hace de ella una mentira asumida.<sup>3</sup>

Desde esta perspectiva abordaremos la narrativa del escritor Mario Bellatin, para dar cuenta de cómo se construye la verdad de su mentira y la mentira de su verdad. Y, en este sentido, profundizaremos en su estética “perversa”, que socava el “orden” y estado “habitual” de las cosas. Habida cuenta de que su obra aparece escasamente recibida por la crítica bajo forma impresa, daremos algunas referencias sobre la obra literaria de este autor –aunque no ocurra lo mismo con las informaciones, cada vez más numerosas, que sobre él figuran en la red.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Roland Barthes, “‘Écrivains’ y ‘écrivants’”, en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, Barcelona, 1983, p. 180.

<sup>3</sup> Roland Barthes, “La respuesta de Kafka”, en ob. cit., p. 171.

<sup>4</sup> La actualidad de Mario Bellatin, con una obra publicada mayoritariamente a partir de la década del noventa, tal vez sea el motivo de que no aparezca reseñado en *Historias y Manuales de Literatura Hispanoamericana*. No obstante, contraviniendo este designio, figura citado, aunque brevemente, por José Miguel Oviedo, “Crónica de los tiempos modernos. Hacia el fin de siglo: una relación precaria. Los prosistas”, en *Historia de la literatura hispanoamericana. T. IV. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp. 459-460. De algunas de las referencias en la red - páginas, enlaces, revistas y periódicos cybers- daremos cuenta, de manera puntual, a lo largo de este trabajo. Sin embargo, puede citarse la página de homenaje a Mario Bellatin, desarrollada por Los Noveles, que tiene como misión difundir la obra de este autor. En esta página se ofrecen, a través de diferentes enlaces, artículos sobre su obra, fragmentos y relatos del escritor, así como diversas entrevistas. Véase [http:// www.losnoveles.net/bellatin.htm](http://www.losnoveles.net/bellatin.htm) (consultado el 01/09/2006).

## El escritor como verdad

Mario Bellatin (1960) nace en México, aunque desde niño vivió en Perú. Es en este país donde cursa estudios en el Seminario Santo Toribio de Mogrovejo e ingresa en la Facultad de Teología de Lima -“porque era la manera más directa de estudiar los dos primeros años de filosofía”-,<sup>5</sup> aunque finalmente se gradúa en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima. Más tarde se desempeña como Profesor de Creación Literaria y de Narrativa en la Universidad Pontificia Católica del Perú. En 1987 resulta becado para estudiar guión cinematográfico en la Escuela Internacional de Cine Latinoamericano de San Antonio de los Baños (Cuba). Regresa a México en 1995 y, entre 1996 y 1998, es docente de la Universidad del Claustro de Sor Juana en las materias de Crítica Cinematográfica, Taller de Creación Literaria y Taller de Expresión Oral y Escrita, así como Director del Área de Literatura y Humanidades. Además, ha sido Editor de la gaceta *En la punta de la lengua* y vocero oficial del Primer Congreso Internacional de la Lengua Española. Entre 1997 y el año 2000, fue asesor general de la muestra plástica itinerante de la UNESCO -“Iberoamérica Pinta”-, presentada en los principales museos del mundo. Recientemente ha ejercido como maestro del Diplomado de Actualización en Periodismo Cultural de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), y como columnista semanal del Suplemento Cultural del diario *Crónica*. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de México, es también Director -fundador- de la Escuela Dinámica de Escritores, en la Casa Refugio de Citlaltepétl (Colonia Condesa), Distrito Federal.<sup>6</sup> Entre los premios recibidos conviene destacar que, en el año 2000, fue finalista del Premio Médicis a la mejor novela extranjera - *Salon de beauté (Salón de belleza)*- publicada en Francia. Ganador del Premio Xavier Villaurrutia, en el 2001<sup>7</sup> y de la Beca Guggenheim, en el 2002.

Mario Bellatin pertenece a esa generación, de autores nacidos en los años sesenta, que se conoce como “jóvenes creadores” o “nueva narrativa mexicana”. Desde esta perspectiva generacional, su nombre figura junto a los de Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Vicente F. Herrasti (que forman el llamado “grupo del Crack”), además de los de David Toscana, Mario González Suárez, Ana Clavel, Ana García Bergua, Adriana González Mateos y Cecilia Eudave.

---

<sup>5</sup> Ver “Mario Bellatin obtuvo el premio Xavier Villaurrutia”, en <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2002/diarias/ene/300102/premio.htm> (consultado el 01/09/2006).

<sup>6</sup> La Escuela Dinámica de Escritores es un proyecto que actualmente dirige en México. Dicha Escuela se propone como un “laboratorio de escritura profesional donde se trabaja con los instrumentos necesarios para lograr un acercamiento a la práctica narrativa contemporánea. A través de tres áreas principales de trabajo (la práctica de la composición narrativa, el trabajo con diversas literaturas, y la experimentación con formas de construcción de las demás artes), se busca recrear los retos, dudas y logros que suelen presentársele al escritor en su gabinete de trabajo”. El Consejo de Honor de esta Escuela está integrado por Alejandro Rossi, Margo Glantz, Alvaro Mutis, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco. Augusto Monterroso fue miembro fundador. Véase <http://www.escueladinamicadeescritores.com/Informacion/Escuela.html> (consultado el 01/09/2006).

<sup>7</sup> Este premio -de escritores para escritores- le fue entregado en México por su obra *Flores*. El jurado estuvo integrado por Alí Chumacero, Bárbara Jacobs, Margo Glantz y Juan Villoro.

Mario Bellatin ha publicado *Mujeres de Sal* (Ed. Lluvia, Lima, 1986). *Efecto invernadero* (Jaime Campodónico Editor, Lima, 1992). *Canon perpetuo* (Jaime Campodónico Editor, Lima, 1993). *Salón de belleza* (Jaime Campodónico Editor, Lima, 1994). *Damas chinas* (Ediciones El Santo Oficio, Lima, 1995). *Poeta ciego* (Tusquets Editores, México, D.F., 1998). *El jardín de la señora Murakami* (Tusquets Editores, México, D.F., 2000). *Flores* (Ed. Joaquín Mortiz, México, D.F., 2001)<sup>8</sup>. *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (Ed. Sudamericana, Barcelona, 2001). *La escuela del dolor humano de Sechuán* (Tusquets Editores, México, D.F., 2001), *Jacobo el mutante* (Alfaguara, México, 2002), *Perros héroes* (Alfaguara, México, 2003), *Lecciones para una liebre muerta* (Barcelona, Anagrama, 2005) y la plaqueta *Underwood* (Eloísa Cartonera, Buenos Aires, 2005).<sup>9</sup> Su obra ha sido traducida al alemán, inglés y francés, e incluida en varias antologías,<sup>10</sup> y es estudiada en diversas Universidades de Estados Unidos y en América Latina.

### La escritura como mentira

Toda la obra narrativa de Mario Bellatin responde a un deseo deliberado de jugar constantemente en la frontera donde realidad y ficción no se delimitan sino que se confunden. Para ello el autor ha creado un universo particular y *esquisito*,<sup>11</sup> un orbe “bellatinesco”, que es el mundo y sistema de su propia escritura, en el cual las historias siempre se bastan a sí mismas. Llevado por este propósito, el escritor recurre a la estrategia de “hacer pasar la verdad como si fuera mentira y viceversa”.<sup>12</sup> De esta manera, sus narraciones *-nouvelles-* funcionan sin la obligatoriedad de referirse a otra “dimensión” externa que aquella ofrecida por los propios relatos. Estrategia, dijimos, pero igualmente podríamos hablar de “máscara”, ya que ella se revela como el pretexto discursivo que nos enseña que esa realidad otra, estrictamente literaria, es posible, independientemente de que ésta responda, o no, a la dinámica lógica, racional o “natural” a la que la vida nos tiene tan acostumbrados.

---

<sup>8</sup> Al parecer existe una edición de *Flores* publicada en la revista *Matadero*, nº 1, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2000, pero nos ha sido imposible consultar esta publicación.

<sup>9</sup> Hemos citado aquí tan solo la edición original, por tanto no hemos consignado los títulos aparecidos en otras editoriales y/o países, ni aquellos que, posteriormente, recogen varias obras ya publicadas.

<sup>10</sup> La obra de Mario Bellatin figura recogida en: *Dispersión multitudinaria*, Ed. Joaquín Mortiz, México, D.F., 1997. *Una ciudad mejor que ésta. Antología de nuevos narradores mexicanos*, Tusquets Editores, México, D.F., 1998. *Se habla español*, Alfaguara Editores, Miami (USA), 2000. *Impresiones del porvenir*, Fideicomiso Expo Hannover, México, D.F., 2000. *Día de muertos*, Plaza & Janés, Barcelona, 2001, entre otras antologías.

<sup>11</sup> Empleamos conscientemente este término en portugués por el sentido que adquiere en este idioma: ‘raro’, ‘singular’, ‘extravagante’, ‘estrambótico’...

<sup>12</sup> Eduardo H. Castañeda, “La entrevista. Mario Bellatin, la magia de *nowhere land*”, *Punto G*, año 2, Guadalajara, México, septiembre 2002, [www.puntog.com.mx/2001/20010223/ENB230201.htm](http://www.puntog.com.mx/2001/20010223/ENB230201.htm) (consultado el 01/09/2006).

Tras este juego de verdad y de mentira se esconde el interés o, mejor dicho, la necesidad del autor por indagar el proceso literario mismo. No sólo se trata de construir un texto que, partiendo de la ficción, “pueda sostenerse por sí mismo, que tenga verosimilitud”, sino, sobre todo, de configurar otra realidad, tal vez absurda o contradictoria, en la que nada es lo que parece. En este sentido, el escritor contribuye a la confusión cuando difumina el papel de su autoría y fuerza constantemente al lector a creer que él es sólo un mediador y no el creador material de los textos que nos ofrece. Para acentuar la ambigüedad echa mano de una “técnica totalmente rigurosa, basada en la forma”, una “retórica falsa, pero totalmente ‘retorizada’”, que consiste en incluir informaciones a base de textos complementarios, notas a pie de página, fotografías, bibliografías, o agregados de diversa índole. Esta estrategia discursiva, amparada en la tensión que genera situar al mismo nivel la realidad y la irrealidad, resulta más patente en la obra que Mario Bellatin ha publicado en los últimos años.

Tal es lo que apreciamos, por ejemplo, en *El jardín de la señora Murakami -Oto no Murakami monogatari-* (2000). La protagonista de esta obra, Izu, se configura como ejemplo de lo fronterizo, aquello que se debate entre la tradición y la modernidad, entre Oriente y Occidente, entre el ser y el deber-ser. Desde esta perspectiva, se nos presenta a una joven universitaria que estudia Teoría del Arte como medio para alcanzar la meta deseada: convertirse en una destacada crítica. Al conocer al señor Murakami, coleccionista de piezas tradicionales, redacta un ensayo sobre esa colección donde pone de relieve las relaciones entre pasado y presente que podían encontrarse en las piezas. Su texto, de duras críticas contra los criterios empleados por el señor Murakami, es publicado en una revista de arte. A partir de ese momento ya nada volverá a ser igual, sobre ella caerá la humillación y la venganza que urde el Señor Murakami, que se convertirá en su esposo.

Esta historia, exquisitamente elaborada, “parece” ser el fruto de un trabajo de investigación exhaustivo y profundo de la cultura oriental. A ello contribuyen, sin duda alguna, las numerosas notas a pie de página que van ofreciendo datos y conocimientos de dicha civilización. Al final, se incluye la “Adenda al relato del jardín de la Señora Murakami” donde el autor, a través de diversas entradas, se dedica, antes que a aclarar determinados hechos o aspectos puntuales de la narración, a jugar con el lector. Estas últimas páginas, lejos de añadir nueva información, hacen más evidentes los enigmas e interrogantes que el propio autor ha dejado sin descifrar y sin responder. Habría que entender dicha “Adenda”, entonces, como un guiño tras el cual el escritor cede su papel de demiurgo al lector y, de esta manera, lo “invita” a continuar o, mejor aún, a reconstruir el libro, ofreciéndole para ello la oportunidad de crear otro mundo de interpretaciones posibles. A ello se une el manejo de una fina ironía que no hace más que generar desconcierto y perplejidad al terminar la lectura.

La recreación que Mario Bellatin hace de un “supuesto” escritor japonés, nacido a principios del siglo XX en la península de Ikeno (Japón), en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), cobra mayor veracidad al dedicar más de la mitad de la obra a informar acerca de algunos títulos de y sobre el autor en cuestión, así como a recoger documentos fotográficos sobre Shiki Nagaoka -recuperación iconográfica de Ximena Berecochea-. Esta fotografía mexicana colabora frecuentemente con el escritor Mario Bellatin. A ella se le debe, además de la recuperación iconográfica sobre Shiki Nagaoka, la foto de cubierta que ilustra la edición mexicana y española de *El jardín de la señora Murakami*, mientras, en

*Jacobo el mutante*, incluye 37 fotografías de su autoría. Como veremos más adelante, no es gratuito este gusto por la fotografía, habida cuenta del interés por parte del escritor de querer fijar el instante, de presentar fragmentos de realidad tal y como los percibe el ojo de una cámara. Por otro lado, no menos importante, destaca la “fiabilidad” que presupone la fotografía.

Como relatos complementarios, se incluyen en ese libro dos narraciones clásicas sobre la nariz, tema éste de suma importancia para comprender el proceso vital y creativo del literato nipón. Finalizada la lectura de esta obra -¿novela-ensayo-biografía?- asalta la duda de si realmente existió Shiki Nagaoka, pero esta curiosidad no será solventada si nos atenemos estrictamente al registro discursivo de un texto que Bellatin elabora como si realmente se tratase de una prosa de no ficción. En cualquier caso, debemos convenir que el hecho de que Shiki Nagaoka haya sido o no un personaje histórico no debería afectar en nada al acto mismo de la lectura, pues en la literaturización que el autor mexicano hace, se dota al personaje de una historia que se sostiene por sí misma, independientemente de que éste haya o no existido. Así, sólo debería contar la experiencia literaria, única e intransferible, que nos confirma que Shiki Nagaoka resulta un personaje totalmente verosímil. Lo demás, al margen de la curiosidad, escapa al propio proceso creativo.

Las “máscaras” discursivas sobre las que se sustenta *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), aparentemente, son de otra índole. Mario Bellatin se ha valido en este caso de recurrir al personaje de Lin Pao, de quien se nos dice que, por casualidad, detectó por primera vez una peculiar forma de actuación. Se trata de prolongadas *performances*, las cuales a su vez están constituidas por una serie de pequeñas piezas que, en apariencia, guardan una supuesta autonomía. Con el pretexto de que actualmente en algunas regiones rurales del Sur de China comienzan a manifestarse distintas muestras de una técnica que permite sacar provecho del dolor humano, Mario Bellatin nos (re)presenta su *Escuela* donde se enseña la adaptación de las manifestaciones del dolor a las diferentes instancias de la vida cotidiana. Desde esta perspectiva su libro aparece dividido en tres partes, cada una de las cuales incluye un número de pequeñas obras independientes, hasta alcanzar un total de veintiséis. Cada parte sigue, además, una estructura fija: después de una breve introducción se incluyen algunas noticias de Lin Pao y luego figuran las piezas. Todas ellas deben entenderse como instantes, secuencias o fotografías del dolor. La suma de estas imágenes hablan del dolor como permanencia, como representación.

Este aparente juego entre Mario Bellatin y Lin Pao, entre relato y pieza teatral, está lleno de guiños y acaso estos sean más patentes que en títulos anteriores. Además de la referencia a la pieza de Bertolt Brecht, *Der gute Mensch von Sezuan* (El alma buena de Sechuán), la obra se abre, por ejemplo, con una referencia al autor de *Moby Dick*: “Melville no suele escuchar el sonido del viento, afirma la madre cuando descubre que su hijo ha redactado una página en blanco”. Se cierra, del mismo modo, con una dedicatoria al autor de *El desfile del amor*: “Para Sergio Pitol que no suele escuchar el sonido del viento cuando redacta una página en blanco”. Fuera de este guiño, que no deja de ser prueba de un cierto espíritu humorístico, debemos consignar, una vez más, las señas que Mario Bellatin le hace literalmente al lector: bajo el expreso título “Señal para el lector”, se lamenta de que cierto escritor leyó sin su aprobación algunas páginas de esta novela y advirtió en ellas la huella de Pearl S. Buck. Para evitar más juicios de este tipo, el narrador informa que la huella de Herman Melville y el aliento de Bertolt Brecht están presentes en dicha obra. Además, para

provocar más desconcierto, se añade una “Nota necesaria sólo para la adaptación teatral” y “Última indicación estrictamente necesaria para la versión teatral, que llevarán a cabo Yvett y Philippe Estauchón”. De esta forma, seleccionando la necesidad, el uso y los destinatarios de estas notas, se marcan las directrices para que se lleve a cabo la puesta en escena, en el espacio de *La escuela del dolor humano de Sechuán*. Con todo ello, Mario Bellatin nos vuelve a sorprender con un juego de relaciones entre texto, autor y lector.

En *Jacobo el mutante* (2002), Mario Bellatin nos inserta en la cultura judía y para ello se vale de un rabino ortodoxo -Jacobó Pliniak-, dueño de una taberna llamada “La frontera”. En este punto surge la coincidencia con Joseph Roth (1894-1939), escritor austríaco de familia judía, al que en la ficción se le asigna la autoría del libro *La frontera*. A medida que avanza la narración, la identidad de Jacobo va sufriendo “mutaciones”, modificaciones, hasta configurarse en un personaje más de la invención de Roth. La forma que Mario Bellatin utiliza, en esta ocasión, para “enmascarar” su escritura, es la del ensayo, ya que ésta se presenta como una crítica a la inexistente novela del escritor austríaco. Sin embargo, el texto siempre se teje en torno de las difíciles situaciones y adversidades de lo fronterizo -algo que en cierta manera ya podía verse con el personaje de Izu, en *El jardín de la señora Murakami*-, sólo que ahora adquiere nuevas interpretaciones:

Aquí es la frontera entre religiones, pero no es la única forma de leerlo, es un estudio sobre la pérdida de la religión y sobre el pasar de una religión a otra, pero luego viene las fronteras de la mutaciones, las fronteras entre las diásporas, las fronteras en un país fronterizo [...] Yo creo que viendo la historia de las fronteras, que es este espacio sin nombre, este espacio sin lugar, sin tiempo, donde todas las mutaciones son parte constitutiva, son su razón de ser... son realidades que de alguna manera van definiendo sus propias reglas del juego, funcionan de acuerdo a patrones que esa misma frontera crea.<sup>13</sup>

De nuevo la mentira arma la alteridad, esa otra realidad ficcional que lo envuelve y confunde todo, hasta el punto de que, en este caso, autor y personaje parecen intercambiarse los papeles hasta convertirse cada uno en el *alter ego* del otro.

Si hasta ahora hemos hecho hincapié en una parte de la obra creativa de Mario Bellatin en la que utiliza el recurso de la ubicación espacio-temporal para recrear otras culturas -japonesa, china o judía- y marcar, así, el distanciamiento entre el texto y el autor, existe otra parte de su narrativa donde estas marcas desaparecen y, en cambio, prevalecen, de manera evidente, el no tiempo, el no espacio. Esta ausencia de referentes geográficos y cronológicos resulta más patente en la producción literaria que va desde sus inicios, a finales de la década del ochenta -como *Mujeres de sal*-, hasta fines de la década del noventa -como *Poeta ciego*-.

---

<sup>13</sup> Mario Bellatin, “Jacobó el mutante”, en *El economista*, México, domingo 8 de diciembre de 2002.

En este trabajo no analizaremos su primer título publicado, pues, lamentablemente, nos ha sido imposible hallar un ejemplar de *Mujeres de sal* (1986).<sup>14</sup> Las escasas referencias críticas que hemos podido encontrar en torno a esta obra apuntan, sin embargo, a interpretaciones contradictorias. Para algunos, en ella se vislumbra “el estilo lacónico, descontextualizado, ingenuamente mórbido, que maduraría en sus siguientes volúmenes”<sup>15</sup>. Para otros, no se considera accidental el hecho de que en 1995 se reeditara en Lima - Ediciones El Santo Oficio- su anterior obra -*Efecto invernadero, Canon perpetuo y Salón de belleza*-, bajo el título genérico de *Tres novelas*, dejando fuera, expresamente, *Mujeres de sal*. Para ello se aduce que esta obra contiene “elementos narrativos que Bellatin ha mantenido al margen de sus posteriores entregas. El diálogo entre los personajes y la presencia artificial de un narrador en medio del dicho concierto ya no son más ingredientes de su cocina”.<sup>16</sup> A todo ello hay que sumar la evidencia de que Bellatin nunca habla de este texto, tal y como se le ha hecho notar en alguna que otra entrevista, aunque él responda que esto se debe a que él “no quiere a ninguno de sus libros”.<sup>17</sup>

Con *Efecto Invernadero* (1992) asistimos al nacimiento de un personaje, Antonio, regido por fuerzas oscuras, en el que la enfermedad hace su aparición de manera temprana. A través de su degradación física, nos adentramos en el momento mismo de su muerte, completando así el ciclo vital que tan magistralmente recreó Quevedo en *La cuna y la sepultura*. La historia, que se configura como el relato de una agonía, entremezcla la belleza y la muerte para hablarnos de la vida y el mundo de reflejos inciertos que es la propia existencia. Al igual que ocurre con los espejos, el agua y el tiempo –imágenes recurrentes en la obra- y sus juegos de proyecciones, se constata lo peligroso que resulta perseguir nuestras propias “iluminaciones”. Así, a través de diversos rituales que tienen por objeto vencer a Thanatos, magistralmente representado en las figuras o calaveras de azúcar que colecciona Antonio, se nos habla de la muerte real como si se tratara de una muerte de ficción, aquella en la que la incertidumbre y la anulación del deseo hacen su aparición de la mano del dolor y del sufrimiento. La muerte, entonces, adquiere la categoría de “función teatral”, una *performance*, una escenografía cuidadosamente planificada, a la que asiste el personaje sin tener ya derecho a réplica.

Mario Bellatin ha hecho una alegoría *esquisita* de la muerte, utilizando para ello el pretexto de la enfermedad de Antonio como metáfora de la destrucción que nos llega a todos. Quizá, tal como se propone en *Efecto invernadero*, lo único que le queda al hombre es aceptar la convergencia de las imágenes en un sólo punto posible: la muerte. Así como Saturno devoraba a sus propios hijos, así el Tiempo -hambre *devoradora* de la vida- que engendra, termina aniquilando sus propias obras. Todo lo creado sirve de soporte momentáneo al espíritu, pero está igualmente condenado a la desaparición. Por ello no

---

<sup>14</sup> Esta obra, publicada por la Editorial Lluvia, Lima, 1986, no ha sido reeditada y, en palabras del propio escritor, resulta, a todos los efectos, “inhallable”.

<sup>15</sup> María Elena Cornejo, “Realismo sin magia”, en *Caretas*. Culturales, Perú: <http://www.caretas.com.pe/1452/cultura/cultura.htm> (consultado el 01/09/2006).

<sup>16</sup> Elio Vélez Marquina, “Apología del silencio”, en *Los Noveles. Lectura obligatoria*: <http://losnoveles.net/lectura2.htm> (consultado el 01/09/2006).

<sup>17</sup> Mario Bellatin, “Quien piensa, pierde”, en diario *La República*. Cultural, Lima -Perú-, lunes 3 de junio de 2002.

sorprende que la historia carezca de referentes geográficos o cronológicos concretos, ya que lo que se privilegia es el carácter universal que toma la narración. Lo cual no imposibilita que el autor haga un guiño a la cultura mexicana e incluya, como cierre de la obra, un poema atribuido a César Moro<sup>18</sup> -“Antonio es Dios”-, cuyo último verso dice. “México crece alrededor de Antonio”.

*Canon perpetuo* (1993) es una obra que, aparentemente, resulta mucho más paródica que las anteriores. Bellatin parece haber “trampeado” la realidad, descontextualizando la historia del espacio de Cuba, aunque esto no es impedimento para que el lector reconozca ciertas marcas particulares de la vida cotidiana de la isla. Nos encontramos así con seres anónimos, sin nombre, que pululan en una ciudad, igualmente sin nombre. Son personajes supeditados a unas reglas, a un *canon* o modelo “oficial”, un sistema que les deja poco margen para actuar libremente. Desde esta perspectiva, se suceden los *tics* y aparecen figuras como la de la presidenta del edificio que lleva el control de los inquilinos -híbrido cubano entre el representante del Comité de Defensa y el Delegado del Poder Popular de Circunscripción-. Heroínas nacionales. Poetas foráneos que “trapichean” con pantalones, grabadoras, espejuelos para sol, latas de Coca Cola, ganchitos con flores artificiales para el pelo. Tertulias literarias bautizadas con el nombre de *Paideia*. Zonas como el malecón, donde es muy fuerte la corrosión producida por la sal marina. Tiendas especiales. Latas de comida de repartición quincenal. Conservas con nombres como “Desayuno para turistas”. Huracanes de agosto que lo asolan todo. La presencia fotográfica de Lezama Lima, junto a la “irrealidad” de la “Casa” que ofrece como servicio escuchar las voces de personajes históricos y de seres anónimos, de santos y de asesinos.... Frente a esta “oficialidad” se sitúan los lugares proscritos: una estación -“Hondonada de las Salidas Rápidas”- donde nunca se detiene el tren, aunque a veces lo hace por breves momentos y posibilita la fuga de aquellos que quieren huir de la ciudad. En medio de todo esto se eleva la figura de una madre que sobrevive, inmersa en la locura, tras haber perdido a su hijo, escapado de forma clandestina por la estación de la Hondonada de las Salidas Rápidas.

No es de extrañar este guiño a la cultura cubana si recordamos que Mario Bellatin vivió en Cuba unos años, tras haber sido becado para estudiar guión cinematográfico en la Escuela Internacional de Cine Latinoamericano de San Antonio de los Baños. Aquella experiencia fue, pues, la que le sirvió para enfrentar la escritura no sólo de *Canon perpetuo* sino también de *Efecto invernadero*, tal como recuerda el propio autor:

El libro se convirtió en una especie de laboratorio en el cual trataba de encontrarme a mí mismo. Es por eso que en determinado momento el manuscrito llegó a tener unas 800 cuartillas. Tuvieron que pasar unos cuantos años para descubrir, en medio de un proceso psicoanalítico, que había un libro estructurado dentro de ese mamotreto bastante informe.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Resulta curioso comprobar como Mario Bellatin manifiesta un especial interés por aquellos autores que, como él, podemos llamar “fronterizos”. Este es el caso de César Moro -Alfredo Quíspez Asín-, quien se autoexilia en París -escribe casi toda su obra en francés- y México.

<sup>19</sup> Mario Bellatin, en María Elena Cornejo, “Realismo sin magia”, ed. cit

*Salón de Belleza* (1994) nos atrapa en el espacio cerrado de una peluquería, ahora convertida en el Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen donde hacerlo, un lugar para morir acompañado. En la historia, una crónica sobre la enfermedad, el dolor y la agonía, no hay cabida para el diálogo, ya que la *nouvelle* se vertebra a partir de lo que ve, escucha y recuerda el narrador: un peluquero convertido en enfermero e igualmente invadido por el mal. En dicho salón existe unas reglas y unos objetivos que deben ser cumplidos. Si antes la preocupación principal era que las clientas salieran rejuvenecidas y bellas, ahora la finalidad se centra en posibilitar una muerte rápida para esos cuerpos en trance de desaparición: lograr un estado ideal, en el que los enfermos no tengan ni siquiera la posibilidad de preguntarse por sí mismos. Todo en el salón está destinado para la agonía, incluso la decoración, donde se advierte una gran pecera que funciona como contrapunto a lo que sucede fuera del agua. Los peces, encerrados en su pecera, y los moribundos, encerrados en sus cuerpos, se aferran del mismo modo a la vida, pero mientras en el salón la muerte hace su presencia, contagiándolo todo de mal olor e inmundicia, la pecera está a salvo del contagio. Así, el agua, simbólicamente, representa la vida. Mario Bellatin ha logrado con esta obra un canto desgarrador y desesperado acerca de aquellos que se debaten en la frontera de la vida y de la muerte. Seres enfermos, marginales y marginados, olvidados de todos y por todos, individuos, en definitiva, atrapados en un cuerpo que ya no los reconoce.

En *Damas chinas* (1995) Bellatin nos presenta una historia construida en base a imágenes que arman dos relatos paralelos, pero íntimamente ligados. Por un lado, la presencia de un hombre -innominado- que parece tener su vida totalmente planificada: médico de cierto prestigio, con seguridad económica, casado, padre de dos hijos y abuelo. Este orden y armonía se rompen bruscamente por varios motivos. El personaje, con los años, siente la necesidad de buscar formas de escape y entonces se sucede una serie de aventuras con otras mujeres: en la calle, en los salones de masaje, en casas de citas, en playas solitarias. La reacción que siente ante estos encuentros es similar a la que advierte cuando se enfrenta a una cura milagrosa. Pero este desequilibrio está también apuntado por la relación que mantiene con su propio hijo, que, preso de un mal que aunque no se nos dice explícitamente podemos identificar con la drogadicción, muere después de que él le inyecte un calmante en grandes dosis.

Por otro lado, enlazado con este relato, surge una nueva narración que tiene como protagonista a un niño cuya cabeza no tiene la redondez habitual. Este niño, que acompaña a su madre enferma de cáncer -aunque luego se curará milagrosamente- le cuenta una historia al médico en la sala de espera, mientras su madre recibe tratamiento de quimioterapia. En este punto cabe señalar que ya desde las primeras páginas, y siempre a través del narrador -el médico-, se hace referencia al relato largo y complicado del niño, pero sin que en ningún momento se desvelen más detalles, pues estos sólo se revelarán en la segunda parte de la obra. Entonces sabremos que el niño tuvo que ir a una agencia de mensajería para recuperar el dinero que le debía ser devuelto a causa de la demora que sufrió cierto sobre dirigido a su padre. A partir de aquí surgen las desventuras en las que igualmente se verá involucrada una anciana, a su vez narradora de nuevas historias. Hay que destacar que si algo une estas anécdotas es el dolor que sienten los padres ante la pérdida de un hijo y ese proceso que hace que el individuo, a causa del sufrimiento, transite de la cordura a la locura. Como es el caso, referido por la anciana, de una madre que

enloquece ante la muerte de su hija ahogada en el mar (recordemos que Mario Bellatin en *Canon perpetuo* ya había recreado la imagen de una madre que pierde la razón ante la desaparición de su hijo, huido de la ciudad clandestinamente). Aunque no queda suficientemente claro, en la obra hay motivos para sospechar que esta madre y la anciana podrían ser la misma persona. De dicha anciana sabemos que estuvo ingresada durante tres meses en un centro de salud mental, dice no haber tenido hijos y se siente fascinada por la belleza que le ofrecen las flores y los jardines diseñados con corrección. Al final termina encerrando al niño en una habitación de su casa, decorada como para una niña pequeña, de la que logrará salir.

Esta segunda narración, bastante extraña por lo que cuenta, se desarrolla en una atmósfera más cercana al mundo de los sueños que al de la realidad. Lo que se aviene bien con el presentimiento que el niño tiene sobre su madre: que ésta no va a morir aun cuando sea desahuciada por la ciencia médica. Mario Bellatin acentúa esta atmósfera al cerrar su obra enlazando las dos historias. Ahora será el médico quien reflexione sobre lo sucedido al niño y a su madre, para contraponerlo a la relación que él mantuvo con su hijo. La cura milagrosa adquiere entonces nuevas lecturas en la lógica del relato: “un milagro que terminaría cobrando una vida por otra”.

En *Poeta ciego* (1998) Bellatin se adueña de una historia que no es más que la alegoría de aquellos problemas que acechan al hombre, como individuo y como ser social: la enfermedad y la locura, la lucha por el poder y la necesidad de creer en algo como forma de salvación. De este modo se nos presenta a un poeta ciego -un invidente que tiene videncias- que redacta el *Tratado de la Austeridad* y a quien, igualmente, se le debe la autoría del *Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar*. Por esta última obra sabremos que existió una *Ciudadela Final*, lugar en el que se internaba forzosamente a las personas afectadas por enfermedades transmisibles, con el fin de evitar que el contagio se difundiera entre la población. Pero por ella conoceremos también la existencia de una *Banda de los Universales*, constituida por un grupo de jóvenes que el sistema relegaba a los suburbios de las ciudades industrializadas. Un *Cuadernillo* que sirve para dar cuenta de cómo las sociedades, tanto en el pasado como en el presente y, seguramente, en el futuro, siguen estando aquejadas por las mismas “Cosas difíciles de explicar”.

Esta sociedad -secta o colectivo- que recrea Mario Bellatin tiene entre sus componentes a un líder -poeta ciego-, a un pedagogo -Boris- y a una serie de personajes que conforman dicha “hermandad”. La metáfora sobre la que se vertebra la narración es, como apuntábamos anteriormente, la necesidad que experimenta el individuo de formar parte de un grupo que -a través de unas reglas determinadas- le haga creer en la posibilidad de una vida más estable, más segura, mientras todo está determinado y predestinado. El hombre, en este sentido, sólo tiene que acatar. Pero pronto se revela el ansia de poder que lo corrompe todo, y surgen aquellos que luchan por hacerse con el liderazgo y aquellos otros que son aniquilados en aras de una nueva y mejor sociedad. Desde esta perspectiva, se suceden la violencia, los asesinatos, los métodos de exterminio. El viejo dilema, la mítica historia del eterno retorno: se construye para destruir y se destruye para construir.

Así, pues, el mundo de creencias que nos ofrece Mario Bellatin está conformado por relatos a medio camino entre la realidad y el sueño, la mayoría de las veces, mentiras inventadas para que el individuo pueda crearse a sí mismo. Historias extraordinarias que muestran hasta dónde es capaz de llegar el hombre para justificar lo que hace. De este

modo se debe entender el Tratado que sirve de base para el mantenimiento de la secta, compuesto por setenta y siete preceptos, donde todo está fijado mediante normas y donde nada se deja al libre albedrío. Tan sólo escapa a esta dinámica la obsesión por los lunares, manchas minúsculas y azarosas, que representan “algo parecido al alma de los astros”. Su presencia resulta difícilmente explicable y, por este motivo, aunque despierte curiosidad, también despierta recelo, y por ello debe ser censurado y tapado.

*Poeta ciego* admite también otra lectura, la del hombre como animal salvaje, pero susceptible de ser domesticado para modificar su conducta. Fe que igualmente se sustenta en la escritura, en el verbo, de ahí que, en el desarrollo de la narración, se aluda constantemente a las palabras de otros, tanto para ratificar como para contraponer: León Tolstoi, Thomas Mann, Anna Seghers, San Agustín, Virginia Woolf, Pitágoras, Heráclito de Éfeso, Werner Jaeger, Boris Vian, Rudolf Steiner, Gurdjieff. El escritor, el poeta, el filósofo que se eleva como un ser superior al ser capaz de contagiar a los demás con sus enseñanzas y “métodos pedagógicos”. Pero también y, sobre todo, esta obra es una reflexión descarnada sobre la fe, ese vínculo que se establece entre la realidad y la ficción, entre lo que se ve y lo que se desea, entre lo objetivo y lo subjetivo. El proceso por el cual el hombre acepta creer en algo que le permita seguir viviendo y sobrellevar un destino funesto, aunque, como le ocurre al poeta ciego, termine siendo víctima de aquello que creó y creyó. Una vez más nos hallamos ante una metáfora de lo peligroso que resulta perseguir las propias “iluminaciones”.

Hemos dejado para el final la obra *Flores* (2001),<sup>20</sup> ya que en ella se aprecia, de manera más evidente, el mundo de máscaras y artificios discursivos que Mario Bellatin ha empleado en otras ocasiones. De ahí que nos resulten familiares, después de habernos enfrentado a su producción literaria anterior, las razones que señaló el jurado y los diversos comentarios que lo hicieron merecedor del Premio Xavier Villaurrutia (2001) por esta obra:

“[Mario Bellatin] es un constructor de una estética fundada en dos vertientes fundamentales: la relación entre el arte y la enfermedad, y la frecuentación de culturas apartadas de la norma [...] [Este autor] ha hecho de las rarezas corporales una parte central de su estética. [...] La peculiar novedad de Mario Bellatin estriba en los tensos y calculados silencios de su prosa, en la escritura que dice más allá de la evidencia de las palabras, en la conmovedora exploración de los límites del dolor y la pasión. Salones de belleza como peceras, poetas ciegos obsesionados con los lunares, apócrifos escenarios japoneses, los relatos de Mario Bellatin rechazan la evidencia de la tradición literaria occidental y aspiran a esbozar ambientes inéditos, descontextualizados,

---

<sup>20</sup> Una parte de esta obra se recogió en *La Jornada Semanal*, México, 25 de enero de 1998, antes, por tanto, de que apareciera editado el libro como tal. Aunque al final de dichas páginas se advierte que el fragmento corresponde a la novela *Poeta ciego*, “de próxima aparición”, se debe tratar de un error, ya que pertenece a la obra que, posteriormente, se publicará con el título *Flores*. Vid.

<http://www.jornada.unam.mx/1998/ene98/980125/sem-mario.html> (consultado el 06/09/2002). De igual manera, otro fragmento de esta obra, con el título de “Formotón asai”, se publicó, no sabemos cuándo, en México. Vid. <http://www.fractal.com.mx/F14bella.html> (consultado el 04/09/2002).

con un lenguaje sobrio y riguroso, despojado de todo ornamento, donde la única búsqueda es el rigor de la escritura, la renovación de un sistema narrativo y el armado de historias abiertas a todo tipo de lectores”.<sup>21</sup>

Esta obra se configura como una *nouvelle* fragmentaria, un manojo de *flores* que el lector puede ir deshojando a su capricho. De esta manera, cada flor representa un capítulo y la suma de todas ellas conforma un todo que es el propio libro, tal y como advierte el autor en las primeras páginas:

“Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo. Es de este modo como he tratado de construir este relato, de alguna forma como se encuentra estructurado en el poema Gilgamesh. La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara”.<sup>22</sup>

Pero este “ramillete” será de nuevo un pretexto, pues cada flor “bellatinesca” remite a un nuevo concepto de “belleza”, el de la alteridad y la diferencia, que en nada se asemeja al lenguaje simbólico al que la tradición nos tiene acostumbrados. Ahora se trata de vaciar de contenido esa naturaleza floral para revestirla con nuevos ropajes interpretativos. De ahí que cada capítulo vaya configurando una atmósfera, que podríamos denominar feísta o grotesca, en la que se alude constantemente al dolor, a la pasión, y al padecimiento que ambos generan: deformaciones físicas y “defectos” de la naturaleza o de la ciencia, ortopedias y mutaciones, creencias religiosas y textos proféticos, relaciones sentimentales no resueltas, hijos no queridos, maltratados, asesinados y adoptados, seres iluminados y perturbados, sexualidades alternativas. Y el tiempo, que todo lo devora. Una estética que se aviene bien con lo poetizado por Rainer Maria Rilke:

*[...] Denn das Schöne ist nichts  
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,  
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,  
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist Schrecklich.*

(“[...] Porque lo bello no es más que el comienzo de lo terrible, justo lo que todavía podemos soportar, y lo admiramos tanto, porque él, sereno, desdeña destruirnos. Todo ángel es terrible”).<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Véase “MARIO BELLATIN OBTUVO EL PREMIO XAVIER VILLAURRUTIA”, ed. cit.

<sup>22</sup> Mario Bellatin, *Flores*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 2001, p. 9.

<sup>23</sup> Rainer Maria Rilke, “*Die erste Elegie*” (“Elegía I”) -*Duineser Elegien (Elegías de Duino)*-, en *Rainer Maria Rilke. Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo y otros poemas*. Seguido de *Cartas a un joven poeta*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000, pp. 100-101.

Como en casos anteriores, en *Flores* también se deja espacio a la fina ironía, un guiño humorístico que Mario Bellatin hace, quizá buscando -o reafirmando- la complicidad con su lector. Así retoma otras historias ya narradas, como la del *Poeta ciego*, o bien remite a otros relatos suyos, como el de “la mirada del pájaro transparente”.<sup>24</sup> Pero, igualmente, hace transitar por esta obra a personajes que ya habían aparecido en varios de sus libros. Tal es lo que acontece con Tanizaki Yunchiro y su *Diario de un hombre común*, autor al que también se mencionaba en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* como el único artista que Shiki Nagaoka conoció a lo largo de su vida. Sin olvidar que la Señora Murakami -*El jardín de la señora Murakami*- había establecido una extraña relación con *Elogio de la sombra*, cuya autoría también se debe a Tanizaki Yunchiro.<sup>25</sup> Juego de referencias y relaciones intertextuales que esta vez Bellatin, de manera lúdica y lúcida, establece con su propia producción narrativa. Lo que no es más que la evidencia y la confirmación del papel relevante que el autor concede al lector, porque éste va a ser el que decodifique, descifre, interprete y, en última instancia, re-escriba el texto que se le presenta.

La magia -y quizá por ello el desconcierto- que genera la obra de Bellatin se sustenta en el deseo expreso de que sus historias sean sólo el pretexto para explorar otras significaciones posibles. Y esto sólo se logra creando para ello un mundo de mentiras asumidas, que es el original y genuino universo bellatinesco, cuya escritura se mueve siempre en el terreno de lo descentralizado, lo fragmentado, lo descontextualizado y donde sus narraciones tienen siempre la apariencia de otra cosa. O bien “parecen” ubicadas en unas culturas muy definidas -japonesa, china, judía-, como advertíamos en *El jardín de la señora Murakami*, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, *La escuela del dolor humano de Sechuán* o *Jacobo el mutante*. O bien en ellas “desaparecen” los referentes cronológicos y geográficos conocidos, tal como apreciábamos en el resto de su obra. Pero todo esto no es más que “pura apariencia”, una estrategia o artificio discursivo, pues el interés del autor se centra en buscar nuevas máscaras que lo distancien de lo que escribe. Así, su proceso creativo no hace más que responder a lo que se erige como su preocupación primordial: cuestionarse sobre lo literario y hallar respuestas sobre el hecho de escribir. Ante la pregunta de la descontextualización que se observa en su escritura, el mismo escritor remite nuevamente a la capacidad de lo “verosímil” y refiere lo siguiente:

Por qué un relato tiene que ocurrir en algún lugar. De alguna manera hay toda una retórica que traemos a cuestras, hemos visto que lo importante es dónde ocurre, qué es lo que te cuenta, qué poder sociológico tiene tal texto y creando esas literaturas como a remolque de esas cosas. Entonces es demostrarme a mí mismo que uno puede, al momento de no ocurrir en ninguna parte, encontrar mucho más sentido de realidad o de pertenencia que con textos que hablan muy inocentemente de determinada situación geográfica. Lo que cuenta es una

---

<sup>24</sup> Publicado en *Una ciudad mejor que ésta. Antología de nueva narrativa mexicana*, México, Tusquets Editores, 1998.

<sup>25</sup> Hay traducción al español: Junichiro Tanizaki, *Elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 1994.

mezcla de todo, que el texto pueda sostenerse por sí mismo, que tenga verosimilitud.<sup>26</sup>

De esta forma, Bellatin rompe deliberadamente con esas literaturas que él califica del “deber ser”, es decir, aquellas que aceptan elementos y situaciones precedentes porque son líneas ya trazadas, retóricas que “hay que aceptar”, para mostrar otra literatura posible, aquella que, como el dolor, provoca “extrañamiento”, o “la posibilidad de extrañarse de sí mismo”.<sup>27</sup> De lo anterior se deriva una marca escritural de Mario Bellatin. Su obra se caracteriza porque casi siempre trata de lo insólito, de lo ex-céntrico, de lo raro, de ahí que algún que otro crítico, al referirse a su producción literaria, la haya calificado de narrativa de “maldad”, aunque el escritor no está de acuerdo con esta denominación y prefiera la de “narrativa insólita, más que malvada”.<sup>28</sup>

En todo caso, la extrañeza viene dada no sólo por lo que cuenta, sino por cómo lo relata. No importa que la narración se desarrolle atendiendo -o no- a la lógica que impera en la realidad sino, más bien, que responda a unas reglas internas de codificación que marca el propio discurso, tal como se va desarrollando la historia, o tal como se le va presentando al escritor. Por este mismo motivo los personajes de muchas de sus novelas carecen igualmente de nombre, porque ello implicaría recurrir de nuevo a una retórica que incluye el nombrar a los personajes. Se crea así un universo en el cual los personajes son bautizados dependiendo de la lógica que cada texto indica, “no apelar a un sujeto realista que vaya a un objetivo, sino dentro de una concepción más intelectual”. Se trata, en definitiva, de limpiar el lenguaje, no de acudir a un nombre arbitrario, sino de “buscar la fidelidad al libro dentro de él mismo”. El narrador, en este sentido, tiene la tarea de recomponer la realidad, pero no se trata de un narrador omnisciente -que todo lo sabe-, sino aquel que “enfoca” y sólo conoce el momento a través de lo que mira y lo que escucha. Por ello la realidad que el lector percibe es siempre la que pasa a través del ojo del narrador, no la realidad tal cual. Para utilizar una imagen de Mario Bellatin, el punto de vista del narrador es igual al que ofrece una cámara de video que recoge lo que ve y lo que oye: “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”.<sup>29</sup>

Recomponer la realidad, he ahí una clave de esta escritura. Partir de la realidad para crear una nueva que igualmente está sometida a unas normas. Y el escritor, como demiurgo -hacedor de textos-, sistematiza las reglas y con ello se enfrenta constantemente a su propio proceso creativo. De ahí que no sorprenda el número de personajes, igualmente creadores, que pueblan sus narraciones, preocupados por la naturaleza lingüística de la representación:

---

<sup>26</sup> Mario Bellatin, en Eduardo H. Castañeda, “La entrevista. Mario Bellatin, la magia de *nowhere land*”, ed. cit..

<sup>27</sup> Myriam Vidriales, “Cuestionario de Proust. Mario Bellatin. Escritor”, en *Punto G*, año 2, Guadalajara, México, septiembre 2002, <http://www.puntog.com.mx/2001/20011214/CPA141201.htm> (consultado el 01/09/2006).

<sup>28</sup> César Güemes, “El peruano-mexicano Bellatin: mi obra, ‘narrativa insólita’, no de maldad”, *La Jornada*, México, 27 de mayo de 1998, <http://www.jornada.unam.mx/1998/may98/980527/perez.html> (consultado el 01/09/2006).

<sup>29</sup> Mario Bellatin, *idem*.

narradores, poetas, ensayistas, críticos literarios, dramaturgos, traductores. La producción literaria, así concebida, se revela como el espacio de la reflexión, de la materialización de los problemas que acechan al hombre, pero también y, sobre todo, el lugar desde el que se reivindica la propia función de metaescritura, aquella que partiendo del proceso creativo sirve para hablar de sí mismo. Una escritura textual, lugar de encuentro entre una práctica escritural y su teoría, viendo en ella no sólo su carácter representativo, sino reproductor. Lo que no es más que una manera de pensar la literatura.

Parafraseando a Mario Bellatin, entonces adquieren sentido los disfraces y las máscaras que hacen creer que lo narrado es cierto para poder sentirnos amparados en esta credibilidad.<sup>30</sup> Necesidad de hacer real lo irreal y viceversa, demostrar que las cosas del mundo por todos conocidas obedecen a lógicas muchas veces absurdas. Un juego que en conjunto produce atmósferas tan extrañas como las que se viven durante la ensoñación. Se trata pues de una ficción dentro de la ficción, que es el infinito espacio de lo literario, donde las intenciones conscientes y los propósitos extranarrativos se diluyen hasta entrapar al narrador en el laberinto que él mismo creó. Una estructura literaria que se sostiene precisamente en lo literario para cobrar sentido. Una obra narrativa donde lo verosímil no tiene que ver con lo creíble ni paga tributo a la realidad. Unos relatos que se sitúan en el más allá abstracto. Este es, sin duda, el fundamento de la producción estética de Mario Bellatin.

Juego de verdad y mentira, realidad y ficción o, más bien, de hacer de la ficción una realidad -paralela y distorsionada- que parezca más verdadera que la real. De nuevo, Oscar Wilde apuntó magistralmente esta idea:

Los únicos personajes reales son los que no han existido nunca; y si un novelista es lo bastante mediocre para tomar sus héroes directamente de la vida, debe, al menos, decir que son creaciones suyas y no alabarlos como copias. La justificación de un personaje de novela está, no en que las otras personas son lo que son, sino en que el autor es lo que es. Si no la novela no es ya una obra de arte.<sup>31</sup>

### **El lector como cómplice**

La producción narrativa de Mario Bellatin no puede entenderse sin la premisa de que el lector juega un papel muy importante en ella. En este sentido, se establece una complicidad entre la obra, tras la cual se esconde la figura del escritor, y el que lee, pues éste es realmente el que debe indagar en la historia para reconstruir el libro. Sólo así adquieren verdadero significado las digresiones, las notas a pie de página, las adendas, cuya información ha sido elaborada conscientemente para brindársela al lector –el cual, además, deberá organizar dicho material, “insertarlo” en la lógica del relato e interpretarlo. El lector

---

<sup>30</sup> Mario Mario Bellatin, “Signos como pequeñas heridas (Sobre Carmen Boullosa, *Treinta años*, Alfaguara, México, 1999)”, en *La Jornada Semanal*, 1 de agosto de 1999, México, <http://www.jornada.unam.mx/1999/ago99/990801/sem-libros.html> (consultado el 01/09/2006).

<sup>31</sup> Oscar Wilde, ob. cit., p. 111.

de Mario Bellatin, a través de este juego detectivesco en el que se ve inmerso, deberá aceptar la responsabilidad de preguntar, escudriñar y decodificar las narraciones que se le presentan, para que éstas, desligadas de la lógica y de lo real, logren sostenerse por sí mismas y constituirse en verdad. Es decir, la verdad de ser una mentira asumida.

Esta complicidad también implica que el lector se transforme, aun parcialmente, en una especie de escritor, el verdadero hacedor del texto; pues, aun cuando el autor, metamorfoseado en la figura del narrador, ofrezca un punto de vista -siempre como si fuera la percepción obtenida a través del visor de una cámara de video-, el lector no deberá cotejar la información con la realidad, sino con las reglas que la propia novela ofrece y, a partir de aquí, reescribir su “propio” texto.

De esta forma, las *nouvelles* de Mario Bellatin causan la impresión al que las lee de que se arman como si fueran fotografías. Imágenes que tienen la capacidad de captar otra realidad, algo parecido a lo que hacían ciertas vanguardias que se apropiaban de las fotos como medio de comunicación, de restitución de una gestión o de visualización de un proceso mental. Por un lado, la fotografía recupera ámbitos descuidados de la realidad natural y social, de la vida cotidiana y subjetiva, y opera de un modo parecido a una *polaroid*: sin original y sin copia. Atmósfera de inmediatez que invita al distanciamiento para crear al instante una obra única e irrepetible. En el caso de Mario Bellatin, el alejamiento, sobre todo entre autor y texto, se logra gracias al empleo de máscaras o estrategias discursivas que insisten en borrar o camuflar la autoría de la obra. Por otro lado, el escritor hace uso del registro fotográfico -quizá más evidente en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, donde se recogen imágenes diversas que refuerzan la “veracidad” del personaje- para ofrecer al lector el cuerpo de la memoria o peso testimonial.<sup>32</sup> En este sentido, dicha estrategia busca que el lector crea, a pie juntillas, en aquello que *ve*. Lo que concuerda con lo expresado por Roland Barthes: ante la foto “olvido todo saber, toda cultura, me abstengo de heredar otra mirada”.<sup>33</sup> La fotografía y su función documental, su reivindicación como documento, es lo que nos acercaría a la verdad.

Con todo, el mundo narrativo de Mario Bellatin se eleva como una propuesta literaria de hacer pasar la mentira como si fuera verdad y la verdad como si fuera mentira. Lo que, como ya apuntábamos, lo obliga a establecer un juego de verosimilitudes en el que nada es lo que parece. Esto nos recuerda, una vez más, los procedimientos utilizados por otras artes, como el de la foto-síntesis al que recurrió el médico francés Arthur Batut para crear así sistemas clasificatorios sociales. Su experiencia la recogió en un opúsculo titulado *La photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race* (1887), en cuya introducción se advierte: “LO VERDADERO PUEDE A VECES NO SER VEROSÍMIL”. Si lo verdadero, anota posteriormente Joan Fontcuberta, puede a veces no ser verosímil esto implica también lo contrario, que “lo inverosímil puede a veces ser verdadero”. De lo que se deduce que pueden coexistir varias verdades simultáneamente o

---

<sup>32</sup> Véase la nota 15.

<sup>33</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 98.

que a veces hay que mentir para decir la verdad.<sup>34</sup> En esto consiste el decir verdadero de Mario Bellatin, sustentado en toda su producción literaria. Una obra que como constructo intelectual consolida una nueva conciencia narrativa y crítica respecto de la literatura. Una conciencia que se preocupa más que de conocer y producir la “realidad”, de experimentar y disfrutar con otras realidades posibles, la que ofrece la “alteridad”.

Esto nos lleva a insistir en otro aspecto. Ángel Mollá<sup>35</sup>, tomando como base el título del conocido cuadro de René Magritte, “Esto no es una pipa” –que a su vez dio lugar a un ensayo del filósofo Michel Foucault– nos invita a reparar con ironía en la naturaleza lingüística de toda representación: su relativa autonomía del mundo y su capacidad para crear otros mundos; algo que la utopía moderna nos ha recordado una y otra vez al convertir el arte en una forma privilegiada de conocimiento. La representación, esa “traición de las imágenes” –que es el verdadero y olvidado título de aquel cuadro– sería entonces como un infinito juego de espejos, especulaciones y reflexiones: el arte y el mundo como el *eterno desencuentro* de las palabras, las imágenes y las cosas. Con su obra, Mario Bellatin ha hecho hincapié en reivindicar el papel de autonomía que tiene su narrativa respecto del mundo real. Para que sus historias resulten verosímiles no hace falta acudir a la vida. Éstas deben funcionar por sí solas, deben bastarse a sí mismas, sin la necesidad de que el lector recurra a un marco de referencias externas, extraliterarias. Su producción creativa, como representación, se configura como un divertimento de luces y sombras, de verdades y mentiras, de realidades e irrealidades. Pero lejos de originar el desencuentro de palabras, imágenes y cosas, el escritor nos propone la convivencia “pacífica” de todas ellas.

Las Artes tienen así un papel importante en el desarrollo de su proceso creativo. En el diseño de sus novelas hay una especie de técnica de *patchwork*, al combinar distintos “retales” de textos para confeccionar historias, de ahí que a veces tengamos la sensación de que sus narraciones resultan fragmentarias o fragmentadas. Bellatin traslada de este modo la inventiva visual a su obra. Técnica que también podría considerarse *collage*, al ofrecernos un conjunto de textos e imágenes de procedencia diversa, pero que agrupados forman una unidad: el libro. Tal procedimiento de composición artística, que reúne elementos diferentes, cumple una triple función: *crítica* y *subversiva*, ya que se rebela contra la manera “tradicional” del deber ser narrativo. *Materialista*, por el empleo que hace del texto como fragmento de lo real. *Creadora*, por la invención de nuevas relaciones en el entramado de las historias. Pero también pone de manifiesto el humor inesperado, la ironía y la parodia que igualmente se evidencian en el *collage*.

Mario Bellatin ofrece siempre al lector una experiencia similar a la de estar contemplando una composición visual. Su técnica origina un cuerpo de relatos que el destinatario percibe igual que si fueran daguerrotipos, idioramas o cicloramas. Una superficie, un gran lienzo, un decorado teatral, sobre los que fijar, si no la realidad,

---

<sup>34</sup> Joan Fontcuberta, ponencia “La fotografía como discurso pseudodocumental”, en el Seminario “Esto no es una fotografía”, celebrado en el Centro Atlántico de Arte Moderno [C.A.A.M.], Las Palmas de Gran Canaria, los días 19 y 20 de septiembre de 2002.

<sup>35</sup> Ángel Mollá, profesor de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de La Laguna (Tenerife), fue el comisario de la exposición y director del Seminario “Esto no es una fotografía”. Estas palabras corresponden al texto “La traición de las imágenes” – que ofreció en el seminario.

fragmentos de realidad, instantes el dolor. Pero la vinculación de Mario Bellatin con las Artes va más allá, pues igualmente en su obra se hace patente la relación con el cine, la pintura y el teatro. Los efectos escenográficos de los que hacen gala sus *nouvelles*, el uso del *flashback* y otros procedimientos artísticos, no son más que recursos o estrategias discursivas que le permiten situar al lector en la historia.

Con todo, sus novelas se presentan como “obras abiertas”, textos en potencia, ya que el lector, a través de las asociaciones formadas y de las conexiones establecidas, ofrece otra lectura, otra significación o interpretación posible. Lectura que deviene escritura. Cada lector elabora un texto que será diferente. De este modo, el lector, como cómplice, se erige en el constructor de la obra, aun cuando, durante el proceso de “apropiación” de la historia, se sumerja en un estado febril que le haga cuestionarse las coordenadas que delimitan la realidad. La narrativa de Bellatin apuesta constantemente por la disolución de los límites entre realidad y ficción, creencia y verdad, veracidad histórica y veracidad perceptiva, entre ser y parecer, entre esencia y apariencia.

### **De mentiras y verdades**

Mario Bellatin hace uso de una libertad estética a través de la cual explora las puras posibilidades del lenguaje y crea obras que quieren ser, eminentemente, *mentiras*, invenciones textuales concebidas como alternativas al mundo real. Carácter experimental, en el que se entremezclan otras fórmulas narrativas que apuestan por las relaciones lúdicas y lúcidas entre texto, autor y lector. Por ello sus *nouvelles* se prestan a múltiples interpretaciones que nunca son excluyentes.

Sin embargo, en esta escritura narrativa hay muchas trampas o niveles y sorpresas, porque ante todo ésta se erige en reflexión sobre el propio proceso creativo. Pero su literatura es también una indagación de la otredad, de “ese otro que (no) es mi infierno”, parafraseando a Sartre, la situación del que se siente -y al que se considera- ajeno o fuera de lugar: raro, marginal y marginado. Sus obras son testimonios desgarrados y ecos desesperanzados de individuos enfermos y obsesivos, que acaban formando una parada de monstruos o seres prodigiosos a lo Ambroise Paré, surgidos de las entrañas de la deshumanizada sociedad urbana de fin de milenio.<sup>36</sup> Percepción de que nada es como creemos, de la extrañeza de ser para otros y para nosotros mismos.

Bellatin hace uso para ello de los recursos más dinamiteros de la posmodernidad, con el objeto de derribar la pared imaginaria que separa al autor del lector. En su obra da rienda suelta a una fantasía experimental, con digresiones sin límite, notas de un detallismo particular y otras señas intransferibles que logran crear un universo propio y un estilo personal. Con ello alcanza lo que él apuntara como su mayor interés: “que el lector llegue a reconocer un libro mío sin necesidad de leer mi nombre”.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Ambroise Paré, *Monstruos y prodigios*, Ediciones Siruela (La Biblioteca Sumergida), Madrid, 2000 (3ª ed.). Introducción, traducción y notas de Ignacio Malaxecheverría. La primera edición es de 1575.

<sup>37</sup> Daniel Flores Bueno, “Entrevista a Mario Bellatin: ‘Si la gente busca algo autobiográfico en mis libros se va a desengañar’”, en *Terramedia*, Perú, domingo 8 de diciembre de 2002, <http://www.terra.com.pe/terramedia/entrevista2.shtml> (consultado el 01/09/2006).

Ahora bien, si la elaboración de un sistema da lugar a una estética, cabe preguntarse, a estas alturas, cómo encaja el sistema y la estética de Mario Bellatin en el panorama narrativo actual. Si, como señala la crítica en los últimos tiempos, damos por sentado que al hablar de ficción nos enfrentamos a una división generalizadora –que estaría formada por una línea *tradicional* o *realista* enfrentada a una *posmoderna* o *experimental*–, Mario Bellatin pertenece a la segunda, aquella que tiene sus orígenes o piedra de toque en autores como Kafka, Joyce, Sartre, Böll o Borges, Cortázar, Donoso. Esos que articulan y retratan el desconcierto, pero, sobre todo, en los que se destaca el manejo de los recursos técnicos, digresiones, notas, adendas, bibliografías y otros aspectos formales.

Las *nouvelles* de Mario Bellatin cuestionan conceptos tales como autonomía, certeza, autoridad, unidad, totalización, universalización, centro, homogeneidad. Al cuestionar estos conceptos no los niega, sólo interroga su relación con la experiencia. Y al presentar los hechos desde una perspectiva descentralizada, siempre rodeando los límites de lo convencional y lo positivo, está apostando también por la oposición a los conceptos tradicionales de moral, unidad, y normalidad.

La preferencia que da a lo local y periférico, como forma de contestación a la centralización de la cultura, es una forma de descentralización posmodernista, donde los personajes forman parte de una comparsa grotesca que termina atrapada en esa marginalidad y de la que nunca llegan a escapar. Descentralización que se refleja también en la estructura de las novelas: abundantes digresiones en forma de relatos brevísimos, adendas, notas a pie de página, bibliografía, fotografías, señales al lector. El material textual que inserta es muy heterogéneo y la información que ofrece variadísima. Esto delata lo que se convierte en constante en su producción literaria: el diálogo paródico e irónico con la literatura, la historia y la cultura.

Parodia, humor, ironía, todos estos elementos, que junto a la descentralización y fragmentación de la acción, nos conducen a las características más definitorias del posmodernismo: la crisis de la referencialidad. Su escritura enseña al lector a ver todos los referentes como ficticios, como marginados. El sentimiento de confusión que provoca la imposibilidad de atrapar la realidad o de llegar a conocer algo con precisión se pone de manifiesto a cada paso, demostrando la falsedad de toda interpretación o representación. Se concede así preferencia a la duda y a la conjetura frente a las verdades institucionalizadas. Dentro de este contexto, la obra de Mario Bellatin cuestiona el discurso narrativo caracterizado por la linealidad y el final cerrado y unívoco. Para ello, elabora un discurso heterodoxo y ecléctico, en el que con frecuencia se produce una ruptura con las formas y contenidos del pasado. Esta rebelión frente a patrones establecidos quiere denunciar la insuficiencia de éstos a la hora de reflejar el caos y la pluralidad de la realidad .

Los finales abiertos que no clausuran la historia de la novela, tan sólo son finales discursivos que no llevan implícito una conclusión, sino que por el contrario abren una incógnita. El lado oculto de la realidad accede a un primer plano cuando Mario Bellatin rescata lo marginal para convertirlo en elemento privilegiado de sus ficciones. Como señala Amalia Pulgarín, en “esta búsqueda de otra realidad, que delata la fragilidad de las verdades que han sostenido unos principios, que ahora ya no tienen validez, las novelas actuales salen al encuentro de claves que manifiestan ese desorden. En ocasiones esta búsqueda

encuentra una forma de expresión adecuada, al coincidir con una estética de signo negativo que muestra su interés por lo deforme.<sup>38</sup>

En definitiva, la obra de Mario Bellatin es más una interpretación personal del mundo que una visión objetiva de la realidad. No es el reflejo de un mundo real, sino la expresión del propio universo del artista. De ahí la necesidad de crearse sus trucos, artimañas, tretas, para conformar un sistema propio. Este es el decir verdadero de Mario Bellatin, ésta es la verdad de su mentira y la mentira de su verdad. Como advirtió Martin Hopenhayn, el decir verdadero del escritor es aquel que muestra la realidad en sus aspectos esenciales y contradictorios, aspectos que la realidad insiste en ocultar o mistificar para perpetuarse a sí misma. Sin olvidar que “escribir es un inadecuar el lenguaje a lo real” y que la escritura deviene alteridad:

[...] al constituir una alteridad, la obra literaria nos comunica que la realidad es una realidad posible, y esto en dos sentidos: en que puede llegar a ser otra cosa, y en que hay otras realidades igualmente posibles. Ese es el mensaje insurrecto de la literatura. [...] Escribir, producir el decir verdadero, es desbordar el mutismo del ente, asaltar la entidad de las cosas, provocar la diferencia.<sup>39</sup>

Triunfo, por tanto, de la ficción frente a la realidad que queda deformada o completada por medio del acto transgresor de la realización novelesca. O lo que es lo mismo, se posibilita una nueva relación entre el arte y la vida, tal como insistía Oscar Wilde, o tal como enunciaba Roland Barthes: “La literatura es posible debido a que el mundo no está *hecho*”.<sup>40</sup> Las *nouvelles* de Mario Bellatin se convierten de este modo en *fausse nouvelles*: mentiras arriesgadas, pero asumidas. De ahí que el propio autor reconozca que escribir sea como “mostrar una huella digital del alma”, como “soñar y desear al mismo tiempo”.<sup>41</sup> Y esto lo afirma un escritor fronterizo, -mexicano-peruano o peruano-mexicano-, cuando él declara: “La escritura es mi patria”.<sup>42</sup> Esta quizá sea la única verdad que debamos creer, pues, como diría Verlaine, “*tout le reste est littérature*”.

---

<sup>38</sup> Amalia Pulgarín, “Posmodernismo y novela histórica”, en *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Editorial Fundamentos, Madrid, 1995, p. 206. No analizaremos aquí el concepto de posmodernidad, que ha sido debatido ampliamente por sus teóricos más representativos -Jameson, Foster, Deleuze, Lyotard, Fokkema, Wallis, Hassan-. Sin embargo, creemos de interés la obra de esta investigadora porque en ella se contienen planteamientos teóricos sobre el fenómeno del posmodernismo y su impacto en la literatura y el arte. Desde esta perspectiva revisa cuatro novelas históricas: *Urraca* de Lourdes Ortiz, *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza, *Los perros del paraíso* de Abel Posse y *El general en su laberinto*, de Gabriel García Márquez.

<sup>39</sup> Martin Hopenhayn, “La literatura y el trapezio”, en *¿Por qué Kafka? Poder, mala conciencia y literatura*, Buenos Aires/Barcelona, Paidós, 1983, pp. 9-10.

<sup>40</sup> Roland Barthes, “La respuesta de Kafka”, en ob. cit., p. 172.

<sup>41</sup> Mario Bellatin, “Escribir es mostrar una huella digital del alma: Mario Bellatin”, en [wysiwyg://77/http://www2.todito.com/paginas/noticias/68750.html](http://www2.todito.com/paginas/noticias/68750.html) (consultado el 06/09/2002)

<sup>42</sup> Mario Bellatin, “Quien piensa, pierde”, ed. cit..