

EL LIBRO COMO UN PUEBLO FANTASMA

MARIO BELLATIN

Carmen Perilli*

Mario Bellatin trabaja sus textos como una “caja portátil”, que contiene relatos propios o ajenos. *El libro uruguayo de los muertos* recoge partes de sus libros anteriores y los continúa. El título habla de un viaje a través de la vida y la escritura que presenta un catálogo de modos de la muerte y el morir. El libro se presenta como un pueblo de fantasmas donde adivinamos los trazos de "rincones de los muertos" tanto reales como imaginarios.

Palabras clave:

Bellatin Literatura, Muerte, Fantasmas, Viaje

The book as a town of ghosts

Mario Bellatin

Mario Bellatin shapes his texts as a "portable box" containing other narrations, his own or others'. *El libro uruguayo de los muertos* borrows parts of his former books and extends them. The title already speaks of a voyage through life and writing that grows into a catalogue of modes of death and dying. The book embodies a town of ghosts suggesting outlines of "corners of the dead", both real and imaginary.

Key Words:

Dead, Literature, Ghosts, Bellatin

* Carmen Perilli. Dra. en Letras. UNT-CONICET carmenperilli@gmail.com.

Recibido 09/08/2017. Aceptado 10/10/2017.

*En mitad de la vida sucede que llega la muerte/
a tomarle medidas a la persona. Esta visita/
se olvida y la vida continúa,
Pero el traje/ se va cosiendo en silencio.*
Tomás Tranströmer, "Para vivos y muertos"

*Qué clase de espanto ha sido capaz de
elaborar una escritura semejante?*
Mario Bellatin, *Disecado*

Mario Bellatin trabaja cada texto a la manera de la “caja portátil” o libro -maleta de Marcel Duchamp¹. Los componentes del artefacto se mantienen autónomos y arman una suerte de muestrario. Ese espacio/ texto está conformado por espacios otros que se reproducen espejándose mutuamente. Podemos considerar la totalidad de la obra como un gran Archivo, una maquinaria donde el centro está ocupado por el Autor

Atravesada por cuadernos de bitácora, explícitos o implícitos, la escritura cuestiona la relación original/ copia, a través de la multiplicación de personajes, situaciones, relatos². Bellatin reconoce que busca en buena parte de sus libros "hacer consciente la manera de armarlos. Quise ver aparecer una serie de objetos y situaciones que fueran encontrando, durante el proceso de creación, sus propias reglas de juego" (2004: 115). Su poética se vincula al neobarroco en esos continuos espejos de una literatura que se alimenta a sí misma manteniendo el movimiento³. Se advierte en su obra lo que Graciela Speranza llama el *efecto Duchamp*⁴ ese mirar de otro modo la literatura empleando la reproducción como alternativa creativa, apostando al *fuera de campo* y al giro conceptual. En una conferencia en Monterrey llamó la atención sobre los libros como espacios religiosos, campos oscuros con reglas propias, donde la lectura opera como creación. Son objetos que obedecen sólo a sí mismos, ceñidos a una estructura. La escritura prolifera en tratados, listas, reglamentos, códigos, costumbres, tradiciones, etc.

Las historias se repiten con mudas y cruces y este juego desconcertante impide toda estabilidad. Sus fábulas se recortan sobre mundos y relatos otros, incorporan diversos pre-textos y se convierten en pre-textos de relatos por venir: *Efecto invernadero* del cuaderno de ejercicios de Antonio y de la poesía de Cesar Moro; *Poeta ciego* de uno de los escritos del *Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar*; *Damas Chinas* de un consultorio y también, de una historia contada por un niño en el consultorio; *El jardín de la señora Murakami*, de una supuesta traducción; *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, de una frase anónima del siglo XIII, de un poema de Quevedo y de un cuento de Akutagawa; *Perros héroes* del libro de perros de la infancia; *Flores*, del diario de un Premio Nobel de Física, de una antigua técnica sumeria y de una canción de Chico Buarque, etc.

El narrador es lector, traductor, investigador, fotógrafo, biógrafo, etc. Toda la obra puede ser leída como un tratado sobre la literatura que se reescribe en la tensión entre lenguaje y silencio, como devenir entre espacios, un “murmurar vacíos”, como afirma Bellatin en su artículo sobre Yasunari Kawabata. La literatura puede anidar en ese intersticio entre palabra y silencio:

Está escrita y, sin embargo, valen tanto las palabras como los espacios blancos entre ellas. Los gritos terminan, los silencios se extienden. La literatura, libre de discursos, abraza el abismo. Se escribe para expresar lo menos. Se mira el mundo para acotar su ruido, no para retratarlo. Se hace literatura para extinguirla, no para prolongarla. No obstante, la literatura nunca muere (Bellatin, 2008: 1).

En *Salón de belleza*⁵ el lugar destinado a la producción de hermosura artificial y efímera se convierte en depósito de muertos vivos, un "moridero" a donde se arrojan individuos desahuciados, “no vivos - no muertos”, condenados a descomponerse con lentitud, en el límite entre humano y animal. La pecera se transforma en espejo del texto, relato especular, metáfora de la escritura. El libro se encuentra "construido como un relato cerrado en sí mismo"(Bellatin, 1999: 59; "En el lugar hermético donde transcurre el libro, obediente sólo a las leyes que el mismo texto propone" (Bellatin, 1999: 59). La repetición es obsesiva y su letanía convierte: “La escritura como una suerte de moridero similar al que aparece el libro" (Bellatin, 1999: 63).

Los narradores personajes recorren todo tipo de espacios; recorren lugares próximos o lejanos; reales o imaginarios. Los espacios privilegiados son ámbitos de disciplina y castigo, de enfermedad y muerte - hospitales, asilos, orfanatos, consultorios, salones - vinculados al cuerpo, el desvalimiento, la enfermedad y la muerte, también lugares de purificación. Una fortificada Ciudadela la residencia de los enfermos de SIDA, es un lugar donde todos quieren entrar; la siniestra casilla de un ciego en el metro que se convierte en refugio al que acude el escritor atormentado. Cruzar fronteras puede ser peligroso ya que el equilibrio podría no restañarse. Para Isabel Quintana “Bellatin configura una poética literaria que no rehuye de la política y la historia sino que la escenifica en sus aristas más monstruosas (2009: 490)”.

La acción puede transcurrir en un espacio cerrado, como una pieza que representa el universo, un orden violento y represivo. En *Perros Héroe*s el hombre inválido en el cuarto, administra la crianza de los perros Belga Malinois se erige sobre las habitaciones donde la madre y la hermana junto con el criado están esclavizadas en el trabajo. No es casual que en esa habitación esté el mapa de América Latina, el mapa donde se marcan los sitios de crianza de los salvajes animales. El mapa es la ventana ciega de un lugar que no se puede avizorar. Los fragmentos invitan al lector a imaginar un más allá de la representación en la que texto y mapa se superponen.

Bellatin deja que sea el lector, componiendo las piezas de su artefacto sintético, quien reponga la geografía de *Perros Héroe*s. En el mapa de México sembrado de entrenadores de perros custodios, que es y no es el mapa de América Latina. El autor "concibió una cartografía más imprecisa pero más certera de la violencia y la miseria endémica del continente (Speranza, 2012: 71).

Las geografías alejadas como en el caso de un Oriente se alojan también en las

sinagogas o se vislumbra en el desierto mexicano. Una gran parte de la obra del escritor se vincula a culturas fuertemente codificadas como Japón o los países islámicos, o judíos. Hay que tener en cuenta el papel que el escritor, formado en la teología- otorga a la religión ya que la palabra canon no es ajena a la literatura: el arte no existe sin reglas y rituales, al igual que las religiones.

A pesar de que Bellatin desdeña hablar de literatura latinoamericana; pero la referencia al imaginario latinoamericano se inscribe en los lugares de cultura geográficas: México, Perú, Cuba así como en los lugares de tránsito - Uruguay, Buenos Aires. La escritura se desenvuelve como viaje, se desplaza entre textos y géneros. También el narrador personaje se mueve tanto en ámbitos cerrados y abiertos. En la Ciudad de México - su lugar de elección- encuentra una condensación de mundos en un solo espacio como la Academia de Música o el Bosque de la Universidad Nacional.

Las fotografías pueden leerse como un intratexto que abre otro espacio tan oscuro como el de la escritura. "la palabra hecha imagen en su negativo, en su alma" (Bellatin, 2012: 21); "Pretendo, mirando las imágenes, incluir lo escrito. Armar primero una suerte de itinerario. A la manera de un texto de viaje que lamentablemente va a tener que ver con la existencia de una carretera" (Bellatin, 2012: 148).

El autor elige el distanciamiento, se coloca a sí mismo detrás de un gran vidrio, para narrar la historia con una suerte de mirada clínica. Actúa como una cámara de fotos, más apropiadamente como la cámara de su infancia de fotos borrosas, de contornos poco nítidos, difíciles de revelar⁶. Pueden considerarse una dimensión otra del texto. Bellatin reflexiona todo el tiempo sobre la relación entre la fotografía y la literatura.

El libro uruguayo de los muertos continúa y recoge, de modo fragmentario, gran parte de otros libros. Desde el título nos remite al *Libro tibetano de los muertos*⁷, donde se habla del Bardo, estado intermedio en el que, según el budismo tibetano, el difunto permanece durante 49 días antes de reencarnar o acceder al Nirvana. Este libro puede leerse al enfermo para prepararlo, es un lugar intermedio donde el alma es puesta a prueba.

El viaje por la propia escritura es, al mismo tiempo, un recorrido por diversos lugares donde se catalogan distintos modos de trabajar con la muerte y el morir. También es un viaje por la historia de vida y la literatura del autor. Refiriéndose al *Tratado de la Unicidad* de Ibn al-Rabin-"Este libro es temible y se convierte, además, el mismo en uno solo. Es decir, libro y autor se funden en una nada que al mismo tiempo se presenta como totalidad" (Bellatin, 2012: 27).

El autor elige el epistolario, a modo de mono-diálogo en el que apenas inferimos las respuestas del destinatario. El relato implica un lector competente y amante, residente en una universidad norteamericana. Ese destinatario, siempre distante, sólo aparece en tanto cita, con escasas referencias a experiencias comunes. Es un estudioso de la obra de Bellatin, un lector avezado en el funcionamiento de la obra al que el autor envía manuscritos y reflexiones sobre su poética, incluso manuscritos. Un lector ideal, que a veces obra como traductor, al que se provee de claves de lectura y que aleja la figura de un público.

El libro, uno de los más voluminosos del autor, funciona como una libreta de notas donde reflexiona sobre su vida y su literatura. El subtítulo es sugerente: *Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*. Hay distintas formas de vicios: la obsesión por el cuerpo y las enfermedades, la colección de perros y la insistencia en la escritura y la fotografía; la manía de las listas.

Bellatin/ narrador escenifica lo que escribe, cómo escribe, cómo publica, cómo saca fotografías, con qué lo hace, cómo traducen sus textos. El autor parece seguir el mandato de Salvador Elizondo “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiéndome y también viéndome que escribía... (2012: 9)”. Se refiere a sus vínculos con la Escuela Dinámica de Escritores, a las exposiciones, a las performances. En el libro se refiere a cuatro libros que está armando: *Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*; *Las dos Fridas*; *La historia de Mishima* y *Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto*.

Muchos personajes son "difuntos que no se terminan de ir"; entidades fantasmagóricas, que recuerda los mundos de Juan Rulfo. Una relación subyacente tiende puentes entre Ayacucho “el rincón de los muertos” y Ciudad Juárez. El narrador se embarca en la búsqueda del fantasma de una muerta viva, un viaje que es búsqueda de formas, en una persecución que también es la del sí mismo en el otro. La muerte es una preocupación constante que une a sus creencias sufís. Postula que existen "Sitios que hacen evidente la idea de que nadie muere. Que se viven realidades paralelas. México es un buen lugar para comprobarlo (Bellatin, 2012: 176)"

La ciudad de México está diseñada como “una serie de poblados superpuestos” (Bellatin, 2012: 30). Las ruinas acechan por todas partes, ruinas de otros tiempos que se resisten a abandonar el espacio, "repletas de habitantes invisibilizados, voces ocultas almacenadas donde una pirámide de ciegos puede vivir debajo de la tierra" (Bellatin, 2012: 31). En México la muerte y la violencia están en todas partes. “Para que puedas darte una idea de este territorio en las circunstancias actuales imagina una carretera moderna, provista de puentes y señalizaciones, sembrada de cuerpos muertos bajo la luz de la tarde” (Bellatin, 2012: 33). El territorio anónimo del horror se ha apoderado tanto de la ciudad como de la nación. Bajo su propia casa hay un esqueleto, por ello los mexicanos se encuentran obligados a “convivir con la sutil línea de vida y muerte en la que los bordes quedan difusos” (Bellatin, 2012: 34). Un mundo donde el rito de la Santa Muerte se vuelve cotidiano y aparecen cientos de fosas clandestinas. Donde no sólo asombra la cantidad de víctimas sino la crueldad. En Ciudad Juárez se encuentra con el "muro fronterizo tapizado con las cruces de los muertos que fallaron al momento de cruzar" (Bellatin, 2012: 249).

La novela familiar tiene una fuerte presencia en las autoficciones dispersas en su obra. El artista construye un linaje siniestro: un padre violento, una madre inclemente, hermanos retrasados o disminuidos, abuelos fascistas de origen veneciano, admiradores de Benito Mussolini, transformados en opresores de sus sirvientes indios en el Perú. Todos ellos enfrentan al niño sin brazo casi ferozmente. Este mito familiar, casi un cuento de hadas, contiene todos los elementos de los relatos de infancia.

La infancia del niño atormentado e incomprendido se presenta como el origen de la afición por escritura y la fotografía, al mismo tiempo que el lugar de los fantasmas del que se huye. La referencia a Arguedas resulta interesante porque la vinculación entre el narrador y el abuelo, el narrador y el padre recuerda al inicio de *Los ríos profundos*. Como en la tragedia griega el equilibrio parece restaurarse en los últimos días del abuelo a quien, debido a la enfermedad, le van amputando los miembros, en un movimiento inverso al del niño que nació sin brazo." ese abuelo otrora fuerte y aventurero una suerte de espejo. Era como si sólo en ese momento nos reconociéramos como familia" (Bellatin, 2012: 129).

La fábula de aprendizaje se completa con la escuela donde se rechaza al niño raro. Los perros son sus salvadores. El abuelo con sus mutilaciones finales se transforma en otro de

los dobles del personaje que sufre la mutilación al final de su vida- "en cada foto mi abuelo aparecía con un nuevo miembro faltante en su cuerpo" (Bellatin, 2012: 128). En una escena digna de las ficciones infantiles de Federico Fellini el abuelo se arriesga a manejar una moto aunque haya perdido la mano, la Vespa que el nieto guarda como herencia. "La presencia constante del no amor como tributo al no dinero de mi padre" (Bellatin, 2012: 242). Al mismo tiempo reflexiona sobre "las barbaridades" que escribe sobre su familia.

Una suerte de momento genésico es el libro fantasma, el libro de los perros, un primer intento de escritura con el que busca sustituir sus carencias siendo niño, su primer y censurado intento de escritura, al que los padres impusieron reemplazar con la fotografía.

El viaje lo lleva a encontrar mundos paralelos, en espacios y tiempos desdoblados. El mundo familiar encuentra su doble en la comunidad véneta situada en el trayecto a Oaxaca, una comunidad cerrada, con reglas duras, construida alrededor del cementerio. Si el autor viaja en búsqueda de una muerta viva también debe acompañar a una mujer extranjera de Seattle que viaja a Perú todos los años a desenterrar a su marido en la cumbre de la montaña del pueblo andino de Ollantaytambo.

La auto-ficción, donde se destaca la figura luminosa del hijo, apela a otras historias de artistas: Desde Franz Kafka hasta Iván Thays; desde Mishima hasta el padre del niño derviche. En el centro de toda biografía siempre está el vacío, una suerte de indefinición. La escritura es un extraño exilio. La melancolía que surge de la falta, que se vive como de-forma. Esta distorsión abarca los lazos familiares ya que las filiaciones encierran traiciones, de-formaciones.

Una de las historias centrales del libro es la búsqueda de Frida Kahlo- cuyo nombre se escribe con las mismas iniciales que Franz Kafka, otro escritor obsesionado por la desaparición de su cuerpo y su escritura. Como Bellatin, el origen de Frida es extranjero- su padre era alemán. Como Bellatin tiene un cuerpo mutilado y doliente. La existencia de dobles artificiales puede ser terapéutica o mágica. Los muñecos de *playmobil* en la singular terapia espiritual o los muñecos del malecón de La Habana duplicados en los muñecos de las montañas todas presencias fantasmales. Por añadidura el muñeco de la tapa del libro- la única fotografía- es un muñeco del escritorio.

El relato *Las dos Fridas*⁸ -aquí enunciado como *Tratado sobre Frida Kahlo*- se teje a partir de *El baño de Frida* una obra a dos manos realizada con la fotógrafa Gabriela Iturbide cuando la albacea de Diego Rivera, encarga a Iturbide un libro de fotografías sobre el último reducto secreto de Frida que se abre al público⁹. Iturbide monta una serie de fotografías que van acompañadas por el texto *Demerol, sin fecha de caducidad* de Bellatin, como de reverso. El autor expresa sus dudas sobre la obra: "Es un libro falso. Aunque de vez en cuando, introduzca en la narración mis propios asuntos. Lo siento deshonesto, principalmente porque no viene de la nada ni va a la nada, pero a una nada ajena y no propia, eso es lo peor" (Bellatin, 2012: 52).

El narrador usa distintos instrumentos "Para mirar con tranquilidad los fantasmas, los tiempos paralelos, los vivos y los muertos comiendo de un mismo plato de arroz" (Bellatin, 2012: 10). Los fantasmas vagan por la ciudad, se acercan al escritorio, aúllan debajo de la academia, lo asedian en los subterráneos. Los ruidos extraños abundan "las veces que, a pocos metros, en mi mesa de trabajo, percibo a los vivos a los muertos comiendo de un mismo plato de arroz" (Bellatin, 2012: 48). Los libros fantasma son "aquellos que aparecen en forma paralela a la edición original" (Bellatin, 2012: 50).

El viaje a Oaxaca en busca de la muerta viva que construye mortajas, una campesina que

es y no es Frida; el viaje por la ciudad de México donde se encuentran enterradas otras ciudades; el viaje a Cuba con Sergio Pitol en el presente que incluye otros relatos de su vida en la isla en el pasado donde aparecen Bellatin y sus dobles. En la sesión de reconstrucción mística es testigo de su propia muerte. “Existe, pese a las circunstancias, un no tiempo, un no estar, la aparición de caminos que muestran un claroscuro particular” (Bellatin, 2012: 4). Las fotos son un instrumento para “apreciar de manera directa lo irreal en que estamos atrapados. Para mirar con tranquilidad los fantasmas, los tiempos paralelos, los vivos y los muertos...” (Bellatin, 2012: 10).

Bellatin es un coleccionista de animales y de objetos, un amante de los catálogos. Reúne objetos significativos desde la moto heredada del abuelo hasta una caja de galletas con fotografías. Los perros son figuras omnipresentes, una suerte de familiares o nahuales, caracterizados por su diversidad. Desde los maltratados perros de la infancia que lo defienden de los compañeros de la escuela hasta los perros que acoge en su casa y que lo obligan a la esforzada tarea de cuidarlos.

Sus viajes están relacionados con tareas: el encuentro con el poeta náhuatl; la presentación de Sergio Pitol; el trabajo con el artista y fotógrafo indígena, Alejandro Gómez Tuddo; un encuentro en Buenos Aires. Esos movimientos implican saltos temporales y espaciales, incluso saltos entre textos.

De esa forma, imaginando que una obra nunca acaba de ser porque no es más que una suerte de remembranza, me parece que voy a ir recorriendo mis propios libros. Buscaré en el cerebro y en el corazón, que transiten sólo a través del ojo que mira el instante. En una suerte de forma en espera, a la cual sólo yo puedo darle cierta forma (Bellatin, 2012: 21).

Uno de los hilos más importantes del libro se tiende a partir de la narración del sueño místico del niño en la *tekia* que encierra la historia de una familia de toreros enanos, dobles de su propia familia. Entre los personajes está el Coleccionista. El padre “un escritor de cierto prestigio” tiene muchas de las notas de Bellatin. Realiza un viaje para “observar la instalación de una serie de muñecos que, en aquella península, se estaban colocando cerca del mar” (Bellatin, 2012: 74). Cuando despierta le informa sobre una serie de muñecos “cuya misión era demostrar que en la península las reglas de conducta eran ahora diferentes” (Bellatin, 2012: 76). El niño derviche (que es y no es el hijo Tadeo) sueña con el Coleccionista y su padre. En ese contexto aparece el hospital donde debe desintoxicarse. El padre, imagina una narración sobre una rata y un supuesto cuidador de ratas. En medio de toda la confusión, como respuesta al aviso, “se recibieron algunas llamadas. Extrañamente, las primeras provinieron todas del Uruguay, de Montevideo” (Bellatin, 2012: 84). “Las ayudantes-las niñas de la casa- sin embargo, le dicen que más bien parece un libro uruguayo antes que japonés... *El libro uruguayo de los muertos*, repitieron aquellas muchachas denominadas como las niñas de la casa” (Bellatin, 2012: 86) La planta en el frasco de mayonesa, es otro juego como el de la rata. Experimentos con la vida que devienen en muerte y destrucción.

La historia de Frida Kahlo se torna la historia de una misteriosa mujer de Oaxaca, la Frida viva. Como si el paso del tiempo le permitiera desnaturalizar el mito transformado en mercancía: "la mujer de la imagen se encontraba con vida. Se trataba de alguien que habitaba en un alejado poblado y poseía un pequeño puesto de mercado" (Bellatin, 2012:

98).

Casi como una parodia del nacionalismo mexicana esa Frida viva después de su muerte vive en el interior de México. El autor busca "hacer la biografía de una persona viva antes que de una persona muerta" (Bellatin, 2012: 101). No sólo se trata de narrar la historia sino de ilustrar la búsqueda, registrar el trayecto con la cámara de la infancia con la que formar "una realidad fantasma. Un espacio donde las normas eran otras" (Bellatin, 2012: 102).

El objetivo es captar a la verdadera Frida, encontrar los límites entre lo impostado y lo real, más allá de los "climas del alma. En el centro de toda biografía siempre está el vacío, la ausencia, en última instancia el Fantasma."Estoy seguro que esa sensación de habitar al mismo tiempo una serie de mundos es la que me va a permitir escribir la biografía de una mujer que para algunos está muerta y viva para otros (Bellatin, 2012: 104).

Presenta el recorrido como búsqueda con advertencias e impedimentos. "No era una Frida Kahlo corporal. Parecía más bien un fantasma que continuaba viva después de cincuenta años"(Bellatin, 2012: 147); "Era como si una ráfaga de viento se estuviera llevando constantemente lo corpóreo y quedara sólo el vacío como testimonio de su presencia" (Bellatin, 2012: 147). La mujer está tejiendo su mortaja, no le habla directamente. Como la Kahlo verdadera lo hace a través de otras. "Una mortaja que no fuera una mortaja. Que se deshiciera a medida que su piel se desvanecía" (Bellatin, 2012: 118). La muerte aparece relacionada con la resurrección de la carne. Si la Frida de Coyoacán escogió ser incinerada, la Frida de Oaxaca quiere volver. Quizá conservarse como un pergamino, de ahí la necesidad de una mortaja y de una máscara. Bellatin también quiere que le hagan su mortaja, de alguna manera la escritura es una mortaja a través de las cuales vuelven los muertos

Si como afirma Jacques Rancière la literatura es "un nuevo régimen de identificación del arte de escribir...una cierta forma de reparto de lo sensible que define el mundo que habitamos" (2011: 29), la poética de Bellatin busca nuevas maneras de ligar lo decible y lo visible, las palabras y las cosas. Hay una ruptura de un orden de relaciones, se propone otro régimen de significación. *El libro uruguayo de los muertos* es "una suerte de pueblo fantasma, congelado dentro de las características particulares de sus propios habitantes. Unos seres desconcertados que no son otros que las palabras (Bellatin, 2012: 231).

La estructura que sostiene el texto se comporta como una partitura, y plantea nuevas condiciones de lectura. Se trata de dinamitar la referencialidad, señalar la debilidad de sus contornos, ceñirla exclusivamente a sus propias reglas. En ese movimiento Mario Bellatin agrega una nueva versión del pueblo de fantasmas, el libro de fantasmas y convierte a la literatura en "una potente máquina de automatización y re-poetización de la vida" (Rancière, 2011: 53).

Bibliografía

- Bellatin, Mario (1999) *Salón de belleza*. Tusquets- Sudamericana, México.
- (2003) *Perros héroes*. Interzona, Buenos Aires.
- (2004) *Underwood Portátil. Modelo 1915*", *Fractal n° 32*, enero-marzo, 2004, año VIII, volumen IX, pp. 103-140.
- (2008) "Kawabata, el abrazo del abismo", *Diario La Nación*, Buenos Aires: Sábado 12 de abril de 2008.
- (2012) *El libro uruguayo de los muertos. Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*. Sextopiso, México.
- Cortés Rocca, Paola (2013) "La insoportable levedad del yo. Iturbide y Bellatin en *El baño de Frida Kahlo*" *Filología*, 44.
- Elizondo, Salvador (1972) *El grafógrafo*. Joaquín Mortiz, México.
- Goldchluk, Graciela. (2000) "Mario Bellatin, un escritor de ficción". Entrevista. Disponible en <http://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/bellatin-un-escritor-de-ficcic3b3n.pdf>.
- Jasinski, Isabel (2015) "La ficción como cuerpo en *Disecado* de Mario Bellatin". *Orillas*, 4.
- Laddaga, Reinaldo (2007) *.Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Beatriz Viterbo, Rosario, Argentina.
- Perilli, Carmen (2014) *Sombras de autor. La narrativa latinoamericana entre siglos. (1990-2010)*. Corregidor, Buenos Aires.
- Quesada Gómez, Catalina (2011) "*Mutatis mutandis: de Severo Sarduy a Mario Bellatin*" *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales* Número 17-18 primavera-otoño 2011.
- Quintana, Isabel (2009) "Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin" *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVI, núm. 227, abril-junio 2009.
- Rancière, Jacques (2011) *Política de la literatura*, Libros del zorzal, Buenos Aires.
- Sarduy, Severo (1972) "El barroco y el neobarroco" en *América Latina en su Literatura*, coord. César Fernández Moreno, SXXI, México.
- Speranza Graciela (2006) *Fuera de campo Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Anagrama, Barcelona.
- (2012) *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Anagrama, Barcelona.
- Vaggione, Alicia (2009) "Literatura/enfermedad: el cuerpo como desecho. Una lectura de *Salón de Belleza* de Mario Bellatin", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 2009, 475-486.

NOTAS

¹ Duchamp, partir de 1936 fabrica una especie de «museo portátil», una caja-maleta con la reproducción en miniatura de lo que considera lo más relevante de su obra. Los libros-maletas son condensados como si fueran muestrarios y los textos que los componen son breves.

² “La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara” (Bellatin, 2004: 13).

³ Un barroco que, como señala Severo Sarduy “Consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no reemplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura -que llamaríamos radial- podemos inferirlo” (1972:170).

⁴ “El efecto tiene algo de pase de magia que abre el arco del proceso creativo hasta alcanzar al espectador, perturbado por la identidad real y a la vez falsa de la obra resultante; la réplica o la intervención, instancias de ‘representación’ y de ‘retardo’, lo obligan a detenerse frente a la obra y reconsiderarla”(Speranza, 2006: 81).

⁵ Paola Cortés Roca señala la coincidencia entre el nombre de la obra de Bellatin y el cuadro de Frida Kahlo.

⁶ En ese espacio intervenido de su escritura se encuentran, por su condición indecible, la anormalidad física, la sexualidad, la religiosidad, el bestiario o los otros de sí mismo, los fantasmas, las *personas* de Bellatin, escritor, personaje, artista. La escritura se afirma como gesto y afecto que abren espacios de sentido anómalo en la ficción contemporánea de América Latina (Jasinski, 2015: 4).

⁷ *El Bardo Thodol, Libro Tibetano de los Muertos (Liberación mediante la Audición en el Plano posterior a la Muerte)*, es una guía de instrucciones para los fallecidos y los moribundos, en virtud de que se considera que la muerte dura 49 días, después de los cuales sobreviene un renacimiento en el ciclo del renacimiento. Según la tradición, el libro fue escrito por Padmasambhava, el fundador del lamaísmo tibetano, en el siglo VIII.

⁸ El nombre alude al cuadro “Las dos Fridas” de Kahlo, un curioso autorretrato de la pintora.

⁹ Ver Paola Cortés Rocca “La insoportable levedad del yo. Iturbide y Bellatin en *El baño de Frida Kahlo*”.