



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Entre el corsé y el exprimidor de nariz: un análisis de los instrumentos de la representación en
dos foto-novelas de Mario Bellatin

Tesis para optar por el título de Licenciada en Lingüística y Literatura con
mención en Literatura Hispánica
que presenta la

Bachiller:

ARIANNA GIUSTI HANZA

ASESORA: CECILIA ESPARZA ARANA

LIMA, OCTUBRE 2015

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Resumen

La presente investigación busca responder algunas preguntas que plantean las dos foto-novelas de Mario Bellatin: *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) y *Demerol: sin fecha de caducidad/El baño de Frida Kahlo* (2008). Parto de que la problematización de la representación realista ha sido un eje vertebral a lo largo del proyecto narrativo de Bellatin, como se ha estudiado ya, para sostener que ambas foto-novelas complejizan dicho problema, al explorar, específicamente, los dispositivos de la biografía que la construyen como un discurso. En el primer capítulo, analizo cómo *Shiki Nagaoka* promete ser una biografía y estudio crítico acerca de un escritor, pero, a su vez, deshace esta promesa al tener un personaje imposible que nunca llega a mostrarse ni con la foto ni con el relato: su nariz, demasiado grande para ser real, lo marca como un cuerpo grotesco velado en las imágenes y desplazado constantemente por el narrador. En el segundo capítulo, me ocupo de *Demerol* como un libro-objeto que radicaliza aún más las posibilidades de representación del sujeto, al hilvanar dos secciones aparentemente inconexas a partir de la fragmentaria representación de un cuerpo espectral. En resumidas cuentas, ambos textos, a través de la fotografía y el lenguaje escrito, exploran los dispositivos de la representación y sugieren nuevas posibilidades de imaginarla.

Índice

Introducción.....	3
Capítulo I: La promesa y la caída: <i>Shiki Nagaoka: una nariz de ficción</i>	10
I.1 Personaje: el cuerpo marcado.....	13
I.2. Estructura narrativa: una biografía desterritorializada.....	28
Capítulo II: Un espectro recorre <i>Demerol: sin fecha de caducidad</i>	42
II.1 <i>Demerol</i> como libro objeto.....	42
II.2 El baño maquillado por Graciela Iturbide.....	45
II.3 Un cuerpo espectral evocado por los objetos.....	50
II.4 <i>Demerol</i> : un despliegue fantasmático de huellas.....	64
Conclusiones.....	78
Bibliografía.....	81

Índice de fotografías

Fotografía 1. "Graduación de la quinta promoción de la escuela de lenguas".....	18
Fotografía 2. "Fotografía de Nagaoka Shiki manipulada por su hermana, Etsuko".....	19
Fotografía 3. "Aparato que utilizaba Nagaoka Shiki para escribir sin ser molestado".....	21
Fotografía 4. "Exprimidor de nariz".....	21
Fotografía 5. "Nagaoka Shiki y el joven sirviente que lo denunció ante las autoridades".....	25
Fotografía 6. "Zenchi Fukuda y Zenchi Sachiko, padres de Shiki.....	32
Fotografía 7. "Inserción en el diario local donde se da cuenta del repudio familiar".....	34
Fotografía 8. "Monogatarutsis de juventud".....	36
Fotografía 9. "Comentario aparecido en el diario de circulación nacional.....	36
Fotografía 10. (VII).....	55
Fotografía 11. (IX).....	56
Fotografía 12. (XV).....	57
Fotografía 13. (XXIX).....	59
Fotografía 14. (XXXIV).....	59
Fotografía 15. (XXXVIII).....	61
Fotografía 16. (XIII).....	62
Fotografía 17. (XXI).....	63
Fotografía 18. (XXVII).....	63
Fotografía 19. Michael Snow. Autorization (1969).....	66

Introducción

“Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados”

Roland Barthes. *La cámara lúcida*

“Con la fotografía ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible.”

Philippe Dubois. *El acto fotográfico*

“La verdad es que ya no quiero comer, beber, respirar, amar a una mujer o a un hombre o a un niño o a un animal. Ya no quiero morir. Ya no quiero matar. Hazme el favor, por eso, de rasgar la fotografía de autor que aparece en los últimos libros.”

Mario Bellatin. *El libro uruguayo de los muertos*

Roland Barthes afirma, en su famoso ensayo *La cámara lúcida* (1989), que la fotografía es como una profecía al revés: “como Casandra, pero con los ojos mirando al pasado” (134), son sus palabras precisas. La idea es que cuando vemos una fotografía tenemos la certeza de que los objetos retratados en ella, cualesquiera que sean, alguna vez estuvieron allí, en la realidad, y fueron captados por el ojo del fotógrafo y, subsiguientemente, por la máquina que tenía entre manos. En ese sentido, una fotografía no es nostálgica, porque no apunta a recordar “lo que ya no es”, sino “lo que [efectivamente] ha sido”, ha existido en el mundo (132). Por eso, a pesar de que comúnmente se asocia a la pintura como la inventora de la fotografía, Barthes señala que es la química la deudora máxima de este nuevo arte, pues es a través de una circunstancia científica que fue posible “captar e imprimir los rayos luminosos emitidos por un objeto” en un papel (126). De ahí que se pueda establecer, a través de la fotografía, una conexión tan íntima con el objeto fotografiado como se ve en el primer epígrafe: algo del referente, algo de su luz se ha quedado literalmente estampado ahí, en ese papel; tenemos la sensación de que una parte suya permanece, y por eso existe un cuidado especial al momento de observarla y tenerla entre manos, al poder acariciarla.

La impresión que nos deja cualquier fotografía es, por lo tanto, la de ser de alguna forma tautológica o invisible respecto al objeto que contiene, al referente que representa (Barthes 1989: 30-32). A esto se refiere también Susan Sontag cuando afirma que “el registro

de la cámara incrimina [...] y justifica” (2006: 18), pues este tipo de imágenes se presenta como prueba incontrovertible de la existencia de un suceso.

A diferencia de este presupuesto, cada vez que nos aproximamos a un texto, sea escrito u oral, nos resulta mucho más fácil perdernos en la incertidumbre de sus palabras. El lenguaje es “ficcional por naturaleza” (1989: 133), declara Barthes. Y es que, claro, sabemos que leer un texto es una actividad mucho más compleja y engañosa, compuesta por capas de discursos e intereses superpuestos, en la que no podemos confiar tan fácilmente. No existen, en los textos, las pruebas científicas de que lo afirmado por los narradores existió realmente. La escritura no puede, por naturaleza, sin importar cuánto se esfuerce, certificar un hecho que anuncia. No hay manera de confiar en ella. Hacerlo es un simple acto de fe. Por ello, la posición del yo y los recursos que utiliza el narrador para hacerse acreedor de confianza son tan importantes en el análisis de cualquier discurso. La ficción del lenguaje puede entrecruzarse incluso en el caso de los discursos históricos, pues, como ha apuntado Hayden White, toda narrativa histórica no es más que una “ficción verbal cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias” (2003: 109).

Por lo tanto, la primera intuición que tenemos respecto a estas dos maneras de representar la realidad es la siguiente: en la fotografía confiamos de entrada; de los juegos del lenguaje, dudamos. Naturalmente, esta percepción puede problematizarse. Barthes mismo reflexiona sobre los dobleces del estatuto fotográfico en un ensayo posterior a *La cámara lúcida*: En “El mensaje fotográfico”¹ afirma que este tipo de mensaje “también puede estar connotado” (1986: 15), en el sentido en que se encuentra inmiscuido en una serie de discursos al momento de su producción y recepción. Por un lado, una fotografía se escoge, compone, elabora y trata de acuerdo a ciertas “normas profesionales, estéticas o ideológicas que constituyen otros tantos factores de connotación”, por el otro, la misma fotografía se recibe y lee desde “una reserva tradicional de signos” (1986: 15). Por lo tanto, no se trata de observar en la fotografía la posibilidad de reproducir una copia no mediada de la realidad, sino de entender que ella se funda en una paradoja. En la fotografía coexisten dos lenguajes que se desarrollan uno a partir del otro: uno sin código (“el análogo fotográfico”) y otro con código (“el ‘arte’, el tratamiento, la ‘escritura’ o retórica de la fotografía”). El mensaje connotado se

¹ Barthes se refiere en este ensayo específicamente a la fotografía en la prensa. Sin embargo, sigo a Magdalena Perkowska cuando afirma que se puede ampliar su reflexión a la fotografía en general, pues “sus observaciones [en el ensayo] se extienden a casi todos los géneros fotográficos” (Perkowska 2013: 46).

desarrolla, en la fotografía, a partir de un mensaje sin código, lo que la convierte, a la vez, en “objetiva y asediada, natural y cultural” (1986: 15).

Por lo tanto, la primera intuición que tiene cualquier observador cuando se aproxima a una fotografía tiene algo de auténtico: en cierto sentido, sí existe algo en ella que no es mero código, mero artificio, y que se conecta con el observador con la misma ansiedad maternal de un cordón umbilical (Barthes 1989: 127). Se vuelve necesario, entonces, un segundo momento, posterior a la observación y meramente reflexivo, para desentrañar los andamiajes discursivos sobre los que se construye el código fotográfico.

Ahora bien, cuando la escritura y la fotografía se mezclan en un mismo objeto que se propone como una novela, surge lo que Magdalena Perkowska ha denominado “foto-novela”, es decir, una novela en la cual se combina la narración de una historia ficcional con fotografías, y en la que ninguno de los lenguajes se encuentra subordinado al otro: ni la fotografía sirve para ilustrar a la escritura, ni viceversa. Este tipo de objeto produce múltiples interrogantes y cuestionamientos interesantes a abordar. ¿Es que acaso la fotografía confiere credibilidad a lo dicho por el texto solo por encontrarse ahí presente? ¿Basta con incluir una foto dentro de un relato para que lo dicho de pronto adquiera validez? ¿O es que acaso lo escrito abarca a la imagen y remueve su piso seguro por completo, dejando al lector ante una inseguridad aún mayor? ¿Existe otro tipo de aproximaciones, otro tipo de experiencias o preguntas que se hace el lector de una foto-novela más allá de si el discurso o la foto que está leyendo/observando son verdaderos o falsos? ¿Solo nos resta preguntarnos por la verdad o por la confianza cuando leemos y vemos fotos a la vez? ¿Dónde queda la pregunta estética?

La obra de Mario Bellatin llama a todas estas interrogantes. El escritor peruano-mexicano (o mexicano-peruano) no solo ha investigado la foto-novela en varios de sus formatos, sino que ha sido, desde el comienzo de su exploración con la narrativa, bastante radical y consecuente en sus propuestas. Ha tomado una distancia sospechosa del estilo de la mayor parte la literatura latinoamericana actual, por lo general realista, y que presenta, por lo tanto, una trama fácil de seguir y personajes verosímiles que la posibilitan (Palaversich 2005: 11). Bellatin, en cambio, construye un universo que permanentemente desestabiliza ambos elementos, tanto a los personajes, como a la trama, introduciendo, además, constantes cuestionamientos acerca del límite entre la realidad y la ficción, de manera que coloca al lector ante múltiples atolladeros para que su experiencia de lectura no sea en ningún sentido sencilla. Todo en la lectura de una novela suya se vuelve inestable.

En realidad, lo interesante de su proyecto es que el antirrealismo de Bellatin responde a un minucioso trabajo de deconstrucción de las convenciones del modelo realista (Quesada

Gómez 2011: 299). En efecto, para desarmar algo, hay que primero estudiar sus mecanismos de construcción. En ese sentido, las foto-novelas que analizaré en esta investigación juegan con la figura de la biografía (un género que podríamos adscribir al realismo) o al menos con el intento de representar la vida de un personaje por medio de la conjunción entre la narrativa y la fotografía. Sin embargo, sostengo que las dos ponen en evidencia –aunque de maneras distintas– los dispositivos de la biografía que la revelan como un discurso. En otras palabras, como explicaré en breve, juegan constantemente con la (im)posibilidad de dibujar ante el lector la figura de la representación total.

Cabe destacar que la desestabilización de las convenciones realistas se ejerce en Bellatin a partir de un gesto contundente: la relación entre la inestabilidad de su escritura y la inestabilidad de los personajes, que se definen por sus cuerpos anómalos o extraordinarios: los cuerpos “castrados, paralíticos, podridos por la vejez o la enfermedad, cuerpos que carecen de brazos o piernas y cuerpos que se mutan de hombre a mujer [...] inquietan menos por sus (de)formaciones que por su tremendo poder de desestabilizar todo concepto de unidad del personaje y del sentido narrativo transparente” (Palaversich 2005: 11-2). Por lo tanto, la “ilegibilidad” de los cuerpos que nunca constituyen un todo completo y coherente, refleja la ‘ilegibilidad’ de los textos cuya singularidad también atrae al lector, invitándolo a asomarse a un abismo narrativo: aquel de la sinrazón, el tipo de universo que seduce a la mitad del público y espanta a la otra mitad” (Palaversich 2005: 12). Es decir, en Bellatin es el cuerpo el elemento desestabilizador de la narración, no tanto por su deformación, sino por la forma particular en que la deformación perturba al mismo personaje y a quienes lo rodean (sobre todo al lector) con su específica manera de entender su propia identidad como fragmentaria a partir de su experiencia física. Esto es lo que apunta justamente a señalar la imposibilidad de representar la totalidad, sea esta en referencia a la identidad del sujeto o a la totalidad de un texto cerrado, coherente y redondo.

Bellatin, entonces, explora las disyuntivas que plantea la representación a partir de la desarticulación del discurso realista y su juego de espejos entre una trama y unos personajes incoherentes y marcados corporalmente. Si bien es complicado establecer etapas en la producción de este artista reacio a ser categorizado –que ha publicado, hasta la fecha y hasta donde he podido averiguar² más de cuarenta novelas cortas– encuentro importante al menos delinear su trayectoria para que se comprenda en detalle la especificidad de su exploración

² Como explicaré en el segundo capítulo (sección II.4), el proyecto de Bellatin pasa también por un cuestionamiento al circuito editorial y a la forma de publicación tradicional. Bellatin parece siempre escribir desde la periferia y para la periferia.

con la fotografía en las dos novelas que analizaré. A grandes rasgos, se pueden establecer tres etapas en su producción.

La primera, de *Efecto invernadero* a *Poeta ciego* (es decir, entre 1992 y 1998), sería la de un radicalismo que explora los límites de la narrativa, “una búsqueda minimal: recursos exigüos, mundo acotado, impecable puritanismo”, una forma de “despojar a la narrativa de toda rebaba para descubrir, en el fondo, lo específicamente literario” (Lemus 2007). La segunda etapa, a partir de *El jardín de la señora Murakami* (2000), se caracterizaría por una apertura a otro tipo de formas y expresiones artísticas, pues es aquí donde Bellatin “va más allá de la literatura: incluye fotos, remeda los ready-mades, se resuelve en un oscuro performance. Oculto bajo sucesivos disfraces, el autor escribe como si pintara o fotografiara. Antes que libros, esboza mecanismos. Desvaría” (Lemus 2007). Es en esta época donde Bellatin publica las novelas *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción* (2001), *Jacobo el mutante* (2002) y *Perros héroes* (2003), en las cuales comienza a insertar fotografías y a explorar con ellas como un lenguaje alternativo a la escritura.

Sin embargo, la tercera etapa no carece de interés, pues es en ella donde los juegos con el realismo se complejizan y se llevan a niveles inusitados. A partir de *Lecciones para una liebre muerta* (2005), Bellatin comienza su exploración más abiertamente autobiográfica o autoficcional. En libros como este –pero también *Underwood portátil. Modelo 1915* (2005), *El Gran Vidrio: tres autobiografías* (2007), *La jornada de la mona y el paciente* (2006), *Condición de las flores* (2008)– el escritor se introduce a sí mismo como personaje o como narrador en un tono aparentemente confesional, mezclando la ficción y el supuesto testimonio autobiográfico para quebrar ambos registros. Además, sus novelas empiezan a parecerse mucho más unas a otras, copiando pasajes enteros de una a otra o cambiando mínimos detalles entre un argumento y el siguiente, como parte de su proyecto de “escribir sin escribir”, ser un “traductor” antes que un “autor”, como sostiene el propio Bellatin (Azaretto 2009). Su obra se perfila entonces como una compleja red intertextual en la que los personajes saltan de una obra a la otra, los temas se convierten en puentes entre libros e incluso algunos pasajes se repiten en un intento por explorar el ejercicio mismo de la escritura. En palabras de Federico Zamora: “Como escritor, Mario Bellatin ha pasado de contar historias cotidianas en que sucedían “cosas” que eran narradas con un nivel de pulcritud y exactitud casi obsesivos a escribir libros en que aparentemente no sucede nada [...] El argumento es ya apenas la escritura” (s/f).

Esta “última” etapa nos interesa pues de ella proviene una segunda exploración con la fotografía, de la que emergen libros como *Demerol: sin fecha de caducidad* (2008), *Los*

fantasmas del masajista (2009), *Biografía ilustrada de Mishima*, (2009) y, más recientemente, el “Libro-fantasma de *El libro uruguayo de los muertos*”³ (s/f). Claramente, entonces, su segundo acercamiento a la imagen se da a partir de otras premisas (como la propia inserción de su cuerpo y de su figura de autor, o la disolución total de límites entre libros) y esto revoluciona por completo su noción de fotografía y narrativa.

Ante todo lo dicho, queda claro que Mario Bellatin es un escritor problemático que explora (resquebrajando el género realista desde adentro) los inciertos límites entre la realidad y la ficción que me interesan a partir de las discusiones entre el registro fotográfico y el narrativo. Lo ha hecho desde sus primeras novelas. Sin embargo, sostengo que la exploración con la fotografía le permite una serie de posibilidades inesperadas para complejizar su juego de simulacros. ¿De qué manera sus temas recurrentes (el cuerpo marginal, el límite ficción/realidad, la (im)posibilidad de representar la totalidad) son complejizados al usar estos dos registros en un mismo soporte? ¿Qué sucede cuando añadimos imágenes a esta trama desarticulada y desarticulante? ¿Se contagiarán las imágenes de los cuerpos fragmentarios, enfermizos, mutantes que se desbordan de las páginas de Bellatin? ¿O acaso permitirán sostener, aunque sea por un momento, su cordón umbilical (Barthes 1989: 127) intacto con el lector/observador, invitándolo a jugar con la impresión de que existe, realmente aquello que se enuncia/camufla en el relato?

Esta investigación se encargará de abordar estas preguntas a partir de dos novelas, cada una perteneciente a una etapa distinta de la exploración bellatinesca con la fotografía: *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) y *Demerol: sin fecha de caducidad/El baño de Frida Kahlo* (2008). Ambos libros son, además, “trabajos colaborativos” (Goldchuck 2015), pues las imágenes pertenecen, en el primer caso a Ximena Berecochea, y, en el segundo, a Graciela Iturbide. En ese sentido, es importante anotar que se diferencian de otros textos en los que el mismo Bellatin toma las fotografías y escribe la novela, como sucede, por ejemplo, en *Los fantasmas del masajista* (2009), *Biografía ilustrada de Mishima* (2009) o “Libro-fantasma de *El libro uruguayo de los muertos*” (s/f).

En el primer capítulo abordaré *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), una foto-novela que se presenta a sí misma como una biografía y un estudio crítico sobre un escritor oriental decimonónico cuya nariz es demasiado grande para ser considerado un personaje real, pero que utiliza una serie de fotografías añadidas al final del libro como supuestos

³ Este libro, en realidad, solo existe como versión virtual, pues se consigue mandando un correo electrónico que se consigna en la versión impresa de *El libro uruguayo de los muertos* (2012). Los dos textos son distintos y solo en el primero aparecen fotografías.

testimonios que verifican la existencia de este personaje. Examinaré la forma en que el protagonista, marcado como un sujeto marginal debido a su experiencia corporal grotesca, y los recursos empleados por el narrador-biógrafo-crítico literario nos prometen la experiencia de una representación total, a la vez que la impiden rotundamente.

En el segundo capítulo analizaré *Demerol: sin fecha de caducidad/El baño de Frida Kahlo* (2008), un libro que, en cambio, presenta una tajante separación entre las imágenes y la narración, debido al formato editorial en que fue concebido y realizado, y la aparente poca relación entre el relato casi ensayístico, cerrado en sí mismo, y las fotografías. Sin embargo, propongo que ambas secciones del libro se encuentran hilvanadas por un proyecto común, pues las dos parten de una imposibilidad: representar a un espectro en la narración, a un cuerpo inexistente en las fotografías. Por ello, *Demerol* no solo pone en evidencia las complejas capas que implican el proceso de producción de una representación (como lo hace *Shiki Nagaoka*), sino que radicaliza y tensa las posibilidades de la biografía o de la representación del sujeto.

En resumen, propongo que en estas novelas Bellatin utiliza la fotografía como un recurso alternativo a la narración, que le permite explorar y sugerir nuevas dimensiones de la desarticulación de la trama realista, la exploración de lo autoficcional, el ejercicio de la traducción de sus propias obras, y, sobre todo, la desmembración del cuerpo anómalo, que se erige como un poderoso hilo conductor alrededor del cual se construye la representación en ambas novelas.

I. La promesa y la caída: *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*

Con respecto a las críticas a su defecto físico, todo el tiempo pareció sentirse culpable del tamaño de su nariz [...] Quizá por eso se enamoró de aquel joven sirviente [...] Tal vez por eso lo llevó una y otra vez a que se fotografiasen juntos, buscando confundir en una sola imagen su nariz defectuosa y aquel cuerpo repulsivo.

Mario Bellatin. *Shiki Nagaoka*

Este capítulo se centrará en la novela *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* bajo dos ejes de análisis: la imagen (o caracterización) del personaje principal y el despliegue de técnicas narrativas que la constituyen. En ambos casos trataré de dilucidar la relación que cada eje cumple con la fotografía, es decir, intentaré observar cómo la narrativa se engarza con la fotografía para, primero, presentarnos un personaje problemático y, segundo, construir un libro difícil de clasificar y de encasillar. Estas dos columnas, como quedará evidenciado a lo largo del capítulo, se encuentran, en realidad, estrechamente enlazadas, puesto que ambas, cada una desde su lugar de acción y a su manera, contribuyen a poner en duda la posibilidad de la representación total que parece prometernos el texto en un comienzo. Tal promesa, como veremos, solo se postula como una premisa inicial necesaria para lograr una caída mayor y más profunda en la incertidumbre. Sin embargo, lo sugerente es que esta incertidumbre no se plantea de un modo trágico ni dramático, sino, más bien, como un juego irónico que desestabiliza las posiciones a las el lector se encuentra acostumbrado y las convenciones de lectura en las que suele desenvolverse con comodidad.

Por lo tanto, propongo que esta novela se construye como una tensión entre, por un lado, la búsqueda de una representación de la totalidad o, en otras palabras, la representación de una identidad o una presencia plena, y, por el otro, lo que Magdalena Perkowska ha llamado “la parodia de los discursos y convenciones referenciales” (2013), es decir, el hecho de imitar las formas discursivas que nos prometen una totalidad, en este caso concreto: la biografía y las fotografías que la documentan.

La novela es una especie de biografía comentada —y altamente problemática— que relata la historia de vida de un escritor “japonés”⁴ bastante particular: se trata de un escritor que tiene una nariz tan pero tan grande que se lo considera un personaje de ficción. De entrada se nos plantea, entonces, un pacto de lectura ambivalente ante el cual el lector tendrá

⁴ En realidad, en ninguna parte del texto se dice explícitamente que este escritor es japonés. Como veremos más adelante, se trata de un complejo juego de referencias para hacernos creer que pertenece a esta nacionalidad. Sin embargo, para facilitar la lectura, comenzaré afirmando esta aparente obviedad.

que intervenir activamente para construir la narración: ¿El personaje existió realmente? ¿Se lo considera un personaje ficticio dentro de la misma ficción? Nada nos guía de la mano en este recorrido vital, dividido en treinta y ocho fragmentos, que comienza con el peligroso nacimiento de Shiki (el tamaño de la nariz produjo complicaciones en el parto, de forma que Shiki casi muere tratando de venir al mundo), pasando por su intento fallido de abstraerse del mundo que lo margina (el ingreso a un monasterio budista del que es, años más tarde, expulsado) hasta su repentina y absurda muerte en 1970 (es asaltado por unos delincuentes, quienes lo asesinan de casualidad, al tratar de robar el kiosko de fotografía en el que trabajaba). Será crucial, por tanto, permanecer atento y en guardia para poder desentrañar los hilos y niveles superpuestos en esta compleja novela.

En principio, es importante anotar que, a pesar del título, la autoría y el género al que se adscribe, este libro no parece una novela. Lo primero con lo que se encuentra el lector es un índice que rompe con la ilusión del relato ficcional. En este índice se detalla cómo, lo que se denomina propiamente “Shiki Nagaoka: una nariz de ficción”, abarcará menos de la mitad del libro (desde la página 11 hasta la 42). Luego, nos encontraremos ante una serie de capítulos que parecen, más bien, los dossiers que podrían incluirse al final de un estudio crítico: “Algunas obras del autor” (p. 43), “Algunas obras sobre el autor” (p. 45) y “Documentos fotográficos sobre Shiki Nagaoka” (pp. 47-80). Parece que todos estos paratextos intentan orientar la lectura hacia una visión más objetiva del personaje en cuestión, como si se nos estuviera prometiendo la posibilidad de encontrar, en estas páginas, una visión coherente y total de la vida de Shiki Nagaoka.

Sin embargo, no contento con introducir estos apartados, Bellatin también añade, como última entrada, el siguiente título: “Dos narraciones clásicas sobre el tema de la nariz” (pp. 81-94), acotando, más adelante, que una de estas historias fue inspirada en la vida de Shiki (17)⁵. ¿Es acaso este un intento por regresar al hilo narrativo y ficticio que el libro indudablemente encierra, no solo por las características antes nombradas (autor, título, coordenadas dentro del circuito literario), sino incluso por el flagrante nombre de la Editorial Sudamericana Narrativas que se imprime en la portada? Parece que este particular índice no cumple con la función de orientar al lector, sino todo lo contrario. Como veremos, este

⁵ En este apartado se incluye un cuento anónimo y otro de Akutagawa Ryonosuke que tratan del mismo personaje: un escritor con una nariz grotescamente grande, como si hubieran sido una inspiración del relato que estamos leyendo en la novela principal. Me abstengo de comentar las relaciones intertextuales, pues esta investigación se basará en la relación entre el relato titulado “Shiki Nagaoka: una nariz de ficción” y las fotografías incluidas en el libro. Para mayores referencias respecto este tema, véase Perkowska (2013: 174-175).

procedimiento se vuelve frecuente y se complejizará a medida que se avance en el análisis de la novela.

Por otro lado, las fotos que se colocan al final de la novela están organizadas en una serie de treinta y nueve imágenes⁶. Esto, como atentamente ha apuntado Perkowska, coincide con el número de fragmentos presentados en el libro (2013: 170), de manera que “es posible considerar que la novela se compone de dos textos verdaderamente paralelos, uno verbal y otro visual (fotográfico), que cuentan la misma historia” (2013: 180). No obstante, estas fotografías no cuentan una historia por sí mismas, sino que todas ellas vienen, además, acompañadas de una pequeña leyenda o pie de foto que intenta explicar los objetos o los personajes que se representan en las imágenes. Asimismo, estas ilustraciones se recopilan bajo el título “documentos fotográficos” y supuestamente, como en cualquier otra biografía, deberían servir para documentar la existencia del personaje, comprobar que lo dicho por el texto no carece de sustento histórico e ilustrarlo pictóricamente (Perkowska 2013: 180). Para ello, Bellatin juega con el mito de la objetividad mecánica y la neutralidad y transparencia fotográfica que comenté en la introducción con respecto a Sontag y (en cierta medida) Barthes, pero que queda más claro en la siguiente afirmación de Philippe Dubois:

La fotografía es considerada masivamente como una imitación, y la más perfecta, de la realidad. Y esa capacidad mimética, según los discursos de la época [comienzos del siglo XIX], la obtiene de su misma naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de forma «automática», «objetiva», casi «natural» (según las leyes de la óptica de y la química) sin que intervenga directamente la mano del artista. (1994: 22)

El lector no puede evitar esta gran carga histórica cuando hojea las fotografías al final del libro. Sin embargo, tampoco puede dejar de lado la sensación de que están jugando con él, puesto que no hay manera en que estas fotos que “muestran sin mostrar” (Perkowska 2013: 182) objetos tan extraños como un “exprimidor de nariz” tengan un referente existente en la realidad. En palabras de Diana Palaversich, “los documentos fotográficos recuperados por Ximena Berecochea tejen este doble discurso contradictorio: coqueteando con las reglas del discurso realista, la fotografía se emplea como prueba de la existencia real de lo representado; y por otra parte, a la manera postmoderna, se presenta como un *trompe-l'oeil*, simulacro, discurso jugueteón que mina aún más la autenticidad de lo representado” (2003: 29).

⁶ En realidad, este número varía dependiendo de cómo se consideren las imágenes más pequeñas, si de manera independiente (entonces, en total, contaríamos con un conjunto de cincuenta imágenes) o como parte de una serie temática. He preferido considerar esto último puesto que las leyendas colocadas al pie de las ilustraciones reúnen varias de las fotografías de esta manera.

La imagen del protagonista que se desprende de esta supuesta biografía, no es, pues, ni unívoca ni coherente. Podríamos hablar, más bien, de un conjunto discordante de retazos que se impone ante el lector, una sensación que se ve remarcada por la decisión de organizar el relato en una serie de fragmentos. No obstante, pese a esta fragmentariedad resultante en el retrato del personaje principal (que examinaremos al detalle en la segunda parte de este capítulo), es crucial notar que existe una columna vertebral que se mantiene a lo largo de la narración, una tensión atraviesa la vida de Shiki de principio a fin y en todas sus dimensiones: la relación problemática entre este sujeto y su cuerpo marcado. Esta relación se vuelve esencial para comprender al personaje, a la novela y, me atrevería a afirmar, a todo el proyecto narrativo de Bellatin. A continuación, y teniendo en cuenta este crucial eje de análisis, se intentará responder a la problemática pregunta acerca de quién es el protagonista de nuestro relato: un escritor japonés con la nariz más descomunal de la historia literaria.

I.1 Personaje: el cuerpo marcado

Algo que queda muy claro desde la primera oración de la novela es que Shiki se encuentra definido por su cuerpo: “Lo extraño del físico de Nagaoka Shiki, evidenciado en la presencia de una nariz descomunal, hizo que fuera considerado un personaje de ficción” (11). Este comienzo anuncia la crucial preponderancia del cuerpo, puesto que se concentra en algo muy particular y “extraño” de su físico: su deformación. Pero es importante anotar que el calificativo de “extraño” no se aplica a la nariz en sí, sino que la oración sugiere que existe algo bizarro, incómodo, inscrito en el cuerpo de Shiki y esto se “evidencia” (es decir, se pone de manifiesto) a través de una parte determinada y reducida del cuerpo: la nariz. Este matiz resultará decisivo para aproximarnos a la concepción específica de cuerpo que maneja Bellatin, puesto que anuncia que la nariz es solamente el síntoma, el detalle (simbólico) que revela una inconformidad mayor y más ambigua.

Asimismo, podemos afirmar que el señalamiento de la particularidad del personaje se enmarca dentro de una perspectiva determinada: se decide presentar primero lo que parece extraño del personaje, es decir, lo que lo impide encajar dentro del resto de la sociedad y, por eso, lo que lo conduce a ser “considerado un personaje de ficción”. Aquí podemos observar cómo Shiki se encuentra, desde un inicio, observado en relación a un orden en el que desencaja, un agente externo desde el cual el personaje se siente mirado y al cual jamás podrá pertenecer en vida.

Justamente la posición marginal de Shiki será el punto de inflexión que lo situará en un nivel diferente de realidad. La nariz de Shiki, entonces, como una marca de su cuerpo distinto, se erige como el corazón de la narración: el elemento que define al personaje desde lo más íntimo de su cuerpo y determina, por lo tanto, su identidad; pero, a la vez, el elemento que quiebra el hilo de verosimilitud de la historia desde la primera página de la novela y que se evidencia como un grito desaforado ante toda noción de realidad, tan radical que el narrador parece sentir la necesidad de aclararnos —aunque esta sea una de las primeras y más obvias convenciones de cualquier novela— que se trata de un personaje ficticio.

El nacimiento del personaje se encuentra justamente signado por la deformidad de la nariz como una cicatriz imborrable. La escena resulta sumamente interesante debido a las reacciones que suscita, que comienzan a perfilar el supuesto defecto corporal en toda su compleja ambigüedad. Las parteras que ayudan a la madre a traer este niño al mundo “discutieron sobre si aquella nariz no sería un castigo” (11) y el rasgo se presenta incluso como un problema que amenaza su propia supervivencia: “la vida del niño peligró al prolongarse el alumbramiento más allá de lo común” (11). Estas reacciones apuntan a dibujar un halo de particularidad alrededor de Shiki: la marca de nacimiento que lo condena y casi lo asesina, resulta ser, a la vez, una huella particular que lo distingue de los demás, una “marca de Caín” o una especie de insignia de poeta maldito que cargará toda su vida.

En cualquiera de estas dos formas (la condena o la bendición), es importante remarcar que Shiki se configura siempre como un personaje marginal, un sujeto que, desde su nacimiento, no encaja dentro de los cánones de normalidad. Y parece ser que esta posición de soledad lo llama o lo atrae. Se aísla en un monasterio durante trece años, pero finalmente es expulsado y repudiado por su familia. Incluso cuando su literatura alcanza fama internacional, él mismo parece querer reafirmar su posición de marginalidad, puesto que se resiste a abandonar la casa modesta en la que vive: “Pese a que [...] Nagaoka Shiki recibió diversas invitaciones para asistir a coloquios y congresos en distintas partes del mundo, no quiso abandonar ni por un solo día el entorno en el que había nacido” (32). Esta idea se remarca con un mapa incluido entre las fotografías, en el que se dibuja el reducido marco de acción que tuvo Shiki a lo largo de su vida (71). Podría pensarse, por lo tanto, en una marginalidad ambigua que rodea al personaje: por un lado, siente el rechazo de los demás y sufre su cuerpo, pero, por el otro, él mismo busca colocarse en esta posición marginal, como si gozara la otredad de su cuerpo y quisiera identificarse con este cuerpo diferente para reafirmarlo como un símbolo de distinción.

El cuerpo de Shiki, entonces, se instituye como un cuerpo marcado desde el comienzo de su existencia y del relato. Esto resulta crucial para el personaje, pues cuando comienza a escribir, todos sus relatos “tratan asuntos relacionados con una nariz” (12). El carácter neurótico-obsesivo de Shiki se perfila en los ochocientos cuentos que escribió entre los diez y los veinte años de edad, todos los cuales giran en torno al mismo órgano y a sus propiedades bizarras: “Desde algunos que siguen preceptos clásicos, dedicados sólo a describir las dimensiones del apéndice, hasta los que hacen referencia a extrañas distorsiones tanto en el sentido del olfato como en la capacidad para respirar” (13). Su obstinación no solo resulta absurda —la nariz recorre incluso los cuentos eróticos—, sino que, además, revela un insistente intento de conocimiento del propio cuerpo que se ve frustrado a cada instante y, por ello, vuelto a retomar sin obtener mejores resultados.

En su análisis sobre la experiencia del cuerpo en la psicología clásica, Merleau-Ponty se pregunta justamente si es posible tomar el cuerpo como un objeto de conocimiento y plantea la imposibilidad de esta pretensión, puesto que la diferencia entre el cuerpo y los demás objetos del mundo es justamente la “permanencia del propio cuerpo”. Dicho de otra manera, la imposibilidad que tenemos de desligarnos de nuestro propio cuerpo en algún momento —la indistinción de límites entre lo que pienso y lo que siento—, se torna un obstáculo infranqueable para volverlo cognoscible: “yo observo los objetos exteriores con mi cuerpo, los manipulo, los examino, doy la vuelta a su alrededor; pero, *a mi cuerpo, no lo observo*: para poder hacerlo sería necesario disponer de un segundo cuerpo, a su vez tampoco observable” (1975: 109, las cursivas son mías). Por lo tanto, a pesar de que la experiencia pueda hacernos creer lo contrario, el cuerpo permanece inasible a la investigación⁷.

Este desdoblamiento del cuerpo, que puede encarnar la posición de sujeto o de objeto de conocimiento pero nunca ambos a la vez, no sólo se aplica al cuerpo táctil, sino también al visual:

Mi cuerpo visual es, sí, objeto en las partes alejadas de mi cabeza, pero a medida que nos acercamos a los ojos, se separa de los objetos, prepara en medio de ellos un semiespacio al que no tienen acceso, y cuando quiero colmar este vacío recurriendo a la imagen del espejo, ésta me remite aún a un original del cuerpo que no está ahí, entre las cosas, sino de este lado de mí, más acá de toda visión. (1975: 109)

⁷ Otra forma de Merleau-Ponty de explicar la imposibilidad de entender el propio cuerpo como un objeto de conocimiento es la siguiente: “si puedo palpar con mi mano izquierda mi mano derecha mientras ésta toca un objeto, la mano derecha objeto no es la mano derecha que toca: la primera es un tejido de huesos, músculos y carne estrellado en un punto del espacio; la segunda atraviesa el espacio como un cohete para ir a revelar el objeto exterior en su lugar” (1975: 109). Por lo demás, me parece excepcional notar que resulta bastante poética la manera en que define al sujeto cognoscente como un “cohete” que “atraviesa el espacio” para “revelar” los objetos del mundo.

Pese a que el reflejo en un espejo pueda parecer una imagen objetiva del cuerpo, incluso aquí el sujeto que observa se encuentra tan involucrado con lo que está viendo que no resulta acertado hablar de objetividad, por lo que podemos concluir que la corporalidad siempre interfiere y moldea la percepción —y no hay manera de escapar de ella.

Este punto se vuelve crucial para entender por qué Shiki está tan fascinado con su nariz: este órgano, situado justamente en un lugar invisible para él (en este “semiespacio” inalcanzable alrededor de los ojos), se torna un “objeto de conocimiento” que nunca podrá asir verdaderamente sino mediante la mediación —siempre deformante— de un espejo. Shiki trata, entonces, de objetivar su experiencia recurriendo a la literatura, pero, sin importar desde qué ángulo intenta observar su nariz (qué tipo de cuento escribe), siempre fallará en este intento de aproximarse a ella, lo cual sólo generará en él una ansiedad aún mayor de poseerla. Por ello, la pretensión de observar la nariz y la constante frustración que ello conlleva, conducen al personaje a los niveles absurdos de obsesión antes descritos.

Es interesante pensar que no toda la literatura que escribe Shiki versa siempre acerca de narices (esto sucede sólo en sus escritos de juventud), pues luego de que es expulsado del monasterio budista en el que ingresó, este personaje empieza a reformular su obsesión: “Siguió escribiendo como de costumbre, la única y fundamental diferencia fue que a partir de entonces no apareció la descripción de ninguna nariz ni de otra particularidad física en su obra” (23). Parece imponerse un silencio sobre el cuerpo, que es tan significativo como la obsesión por conocerlo y estudiarlo, puesto que aquí se niega por completo. No obstante, esta negación sólo será aparente, puesto que la nariz adquiere dimensiones cósmicas para Shiki incluso después de abandonar su exploración como materia literaria. El narrador explica que, hacia los años finales de su vida, Shiki mantenía paralelamente la escritura de dos cuadernos: “Uno donde redactaba sus obras de ficción y otro en el que daba forma a sus recuerdos. Este último tenía el dibujo de una gran nariz en la portada” (32). Esta cita insiste en que, a pesar de que lo desee fervientemente, el personaje no podrá nunca abandonar su obsesión por la nariz⁸. El hecho de que se imprima un dibujo de este órgano en el cuaderno de recuerdos nos hace pensar cómo la nariz da forma incluso a la memoria de Shiki, moldea y constituye su pasado en función de esta marca física. Como si esto no fuera suficiente, se agrega, algunas líneas más abajo: “Al final de su vida [Shiki] abrazó la idea de que en realidad el tamaño de su nariz era lo que había orientado su existencia” (32).

⁸ La obsesión por la nariz, entonces, se encuentra estrechamente ligada a la obsesión por la escritura. Hay que tener en cuenta, además, que Shiki fue desheredado puesto que no quiso atender a los negocios de su familia y, en lugar de ello, prefirió convertirse en escritor. Parece, por tanto, que no hay manera de detener el torrente compulsivo que acompaña a este personaje a lo largo de su vida.

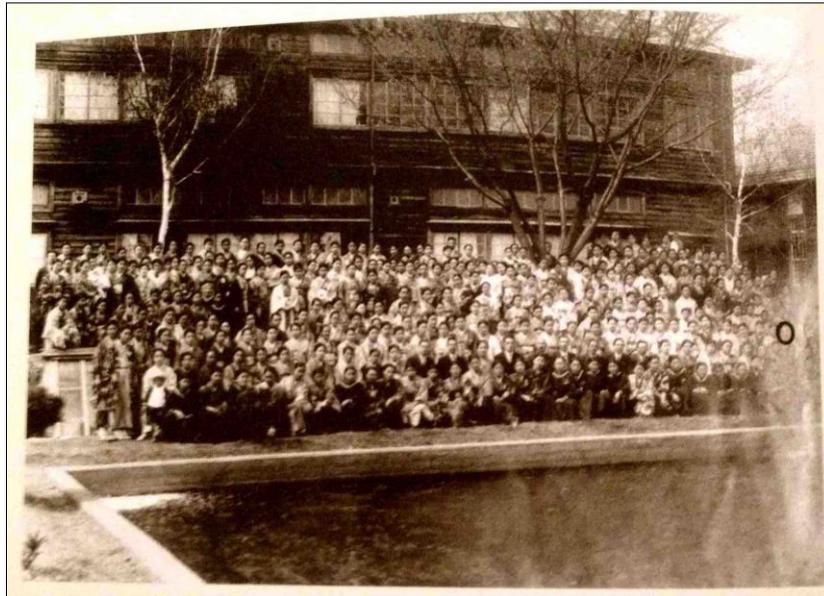
Parece obvio, entonces, por qué este órgano también lo guió en su escritura del libro indescifrable (redactado en “un idioma de su invención” [39]) que ha movido masas enteras de lectores interesados por transcribirlo: “Cuando la hermana le preguntó de qué trataba, el escritor dijo que era un bello ensayo sobre las relaciones entre la escritura y los defectos físicos. De cómo la literatura que de allí surge debe distanciarse de la realidad apelando al lenguaje, en este caso al no-lenguaje” (39). Creo que aquí podemos encontrar una clave para leer la novela: se hace explícita la necesidad de la literatura de buscar lenguajes alternativos para reflexionar en torno al cuerpo marcado, otro, defectuoso. Esto es justamente lo que realiza la novela a gran escala: recurrir a la fotografía como una forma de escapar de la narrativa, una manera de buscar un no-lenguaje que, sin embargo, diga algo sobre este cuerpo marcado⁹.

¿Qué dicen, entonces, los “documentos fotográficos sobre Shiki Nagaoka” respecto a su cuerpo? Es importante anotar, en primer lugar, que solo en tres de las casi cuarenta fotografías aparece la figura de Shiki. Esto contrasta claramente con el título que se les adjudica, ya que estos documentos “sobre” el personaje, en realidad, nos presentan muchos detalles insignificantes sobre su vida (la ropa, la vajilla o los zapatos que usaba en el día a día) o, incluso, detalles que casi no tienen nada que ver con él (una foto que muestra el reparto de una película que parece haberse inspirado en una de las novelas de Shiki, otra del barrio en el que se reúnen los Nagaokistas en París, etc.). Lo que llama incluso más la atención es que la nariz de Shiki nunca es mostrada en ninguna fotografía, puesto que los únicos tres retratos mantienen un sospechoso velo sobre el lugar en el que debería aparecer la nariz. Este velo se erige como un punto crucial para el análisis, puesto que, mientras que la narración, como hemos demostrado en las páginas anteriores, gira en torno a este cuerpo marcado, en el que se insiste una y otra vez, en las fotografías lo único que percibimos claramente es una ausencia.

La nariz, entonces, no es solo un lugar inaccesible para Shiki en su obstinado intento por acercarsele; resulta igualmente inobservable para el lector. En la primera de las fotos

⁹ En varias ocasiones, la novela ofrece claves interpretativas como reflexiones metaliterarias que se hace el propio Shiki. Otro ejemplo (además del que acaba de ser mencionado) sería el hecho de que su libro “Foto y palabra” constituye “lo más sólido de su trabajo” (29) o que en el momento de la postguerra nuestro escritor se dedique a “trazar una serie de proyectos con los que intentó entrelazar sus ideas acerca de los ideogramas, las palabras, la necesidad de traducir los textos de una lengua a otra para que se apreciara el verdadero carácter literario de las obras y su redescubrimiento de la fotografía” (28). Podríamos fácilmente sostener que la novela intenta ser una reflexión en torno a todos estos temas. Magdalena Perkowska desarrolla un poco más las teorías que podría presentar Shiki sobre la relación entre la narrativa y la fotografía, a pesar de que advierte que hay que tomar esta información con pinzas, puesto que nos encontramos ante un universo paródico (177-8).

donde se distingue a Shiki (50), este se encuentra entre sus compañeros de la quinta promoción de la escuela Lord Byron.



Fotografía 1. “Graduación de la quinta promoción de la escuela de lenguas extranjeras Lord Byron donde Nagaoka Shiki fue uno de los más destacados alumnos. Nótese el círculo.”

Esta fotografía, que parece sacada de un anuario escolar, muestra los rostros demasiado pequeños de una infinidad de niños y justamente la zona en la que se sitúa Shiki parece maltratada o sobreexpuesta a la luz. Para indicarnos que ahí debía encontrarse el personaje, se dibuja un círculo en esta zona, pero como no podemos distinguir nada, este círculo adquiere un tinte irónico con la leyenda que acompaña la foto: “Nótese el círculo” (50). Sobre esta leyenda, Perkowska afirma que “el texto [guía] al lector/espectador en el sentido barthesiano de llevarlo hacia ‘un sentido elegido con antelación’¹⁰ (1972b: 132) [...] Lo que vemos es una mancha gris, una presencia desdibujada, un vacío que podría ser Shiki Nagaoka o cualquier otra persona” (182). Toda la garantía está, entonces, colocada en el texto al pie de la foto; o bien confiamos en él cien por ciento o nos detenemos un momento a

¹⁰ En efecto, Barthes hace, en “El mensaje fotográfico” (1986) una reflexión en torno a las leyendas de las fotografías. Afirma tres observaciones importantes en relación a ellas: primero, que el texto comenta a la imagen y, por lo tanto, la dota de significación: “la imagen ya no ilustra a la palabra; es la palabra la que se convierte, estructuralmente, en parásito de la imagen” (21); segundo, que mientras más cercana sea la palabra a la imagen, menos parece connotarla, puesto que lo escrito se contagia de la supuesta objetividad pictórica; y, por último, que “es imposible que la palabra ‘duplique’ a la imagen”, pues se trata de registros completamente diferentes. Lo que ocurre, entonces, la mayoría de veces es que el texto o bien amplifica “un conjunto de connotaciones ya incluidas en la fotografía [...] [o] produce un significado enteramente nuevo que, en cierto modo, resulta proyectado de forma retroactiva sobre la imagen, hasta el punto de parecer denotado por ella” (23). Es esto último lo que está ocurriendo con las fotografías incluidas en *Shiki Nagaoka*.

preguntarnos por qué casualidad del destino tendría que estar solo aquella parte de la foto dañada.



Fotografía 2. “Fotografía de Nagaoka Shiki manipulada por su hermana, Etsuko, con el fin de evitar que el autor fuera considerado un personaje de ficción.”

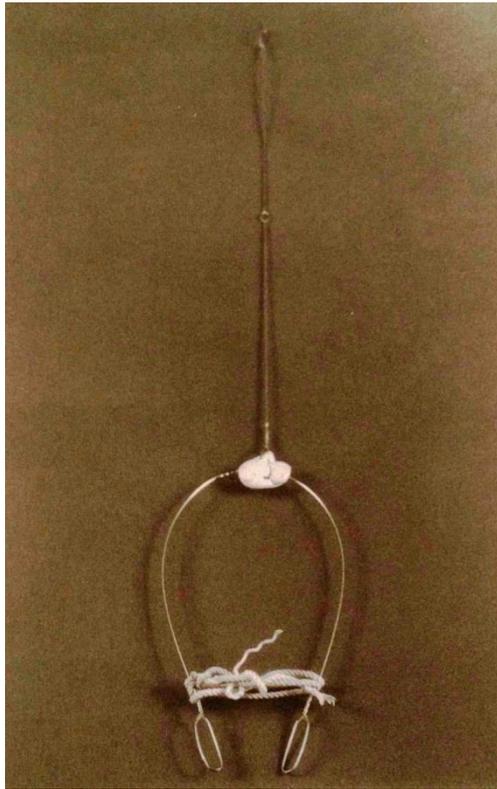
En la siguiente fotografía (54), Shiki aparece acompañado, pero su rostro, a comparación del de la otra persona, se presenta ensombrecido. En general, esta foto parece mal enfocada y maltratada, además de que fue tomada en un lugar que no logra distinguirse¹¹. Pero ni siquiera en el grande y nítido retrato del personaje (portada y pág. 70) puede verse realmente la nariz: la foto parece maltratada o raspada y la leyenda explica justamente que esto no se debe a una acción del tiempo (como podríamos pensar hasta ahora en las dos fotos anteriores), pues fue “manipulada por su hermana, Etsuko, con el fin de evitar que el autor fuera considerado un personaje de ficción” (70). Por ende, aquí se nota claramente que existe una voluntad explícita por ocultar la representación de la nariz de este personaje, lo cual contrasta abiertamente con una narración que se ocupa de insistir en ella constantemente.

¹¹ Volveremos sobre esta foto más adelante, cuando analicemos la perturbadora relación entre Shiki y su sirviente (pp. 22-27).

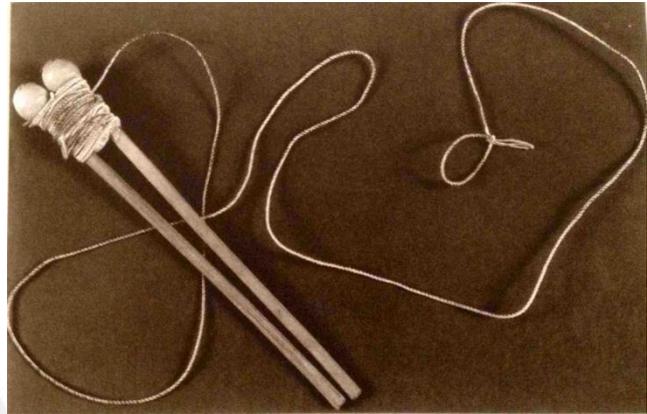
Pero, ¿es este un verdadero contraste? Lo que se intenta borrar, ocultar u oprimir mediante la tachadura, solo acaba resaltándose, ya que este lugar se señala como especialmente significativo (para alguien) por encima de los demás lugares del mundo y se lo demarca a través de la línea difusa de la tachadura. De esta forma, lo que pretende crear un vacío de significación solo termina por insistir en el referente inicial y revelarlo como importante, curioso, prohibido. Así, el hecho de que la nariz de Shiki nunca se materialice realmente frente a los ojos del lector es una nueva forma de señalarla. El retrato de Shiki, manipulado por su hermana, clarifica este punto: aquí la mancha blanca dibuja una forma extraña que parte desde el entrecejo hasta el borde de los orificios nasales y se extiende varios centímetros lejos de la cara. A pesar de que podemos fácilmente proyectar las dimensiones exageradas de la nariz si imaginamos que esta tachadura asume la forma del órgano original, la representación total y directa de este último resulta imposible, por lo que la nariz siempre será una proyección para el lector y terminará, también, por obsesionarlo de alguna manera.

Otra forma de bordear la nariz de Shiki con una línea punteada, es decir, de representarla mediante la ausencia, son las cinco fotos de los instrumentos¹². Cuatro de estas fotos giran en torno a un ritual específico (el de la reducción de la nariz, que Shiki comenzó a practicar en el monasterio) y se presentan una tras otra (58-61), mientras que la última se encuentra algo apartada (76). Tanto la imagen del “Cuenco que contenía el agua hervida necesaria para el tratamiento de la nariz”, como la del “Exprimidor de nariz”, el “Vaso preparado para recibir la grasa eliminada por medio del tratamiento” y el “Espejo que usó Nagaoka Shiki para apreciar los resultados experimentados en su nariz” se hacen pasar por pruebas que certifican la existencia de la nariz descomunal y de los rituales para tratarla (un tema que es presentado en la narración de forma muy cuidadosa, a través de testimonios de distintos personajes). Lo mismo sucede con el “Aparato que utilizaba Nagaoka Shiki para escribir sin ser molestado por su nariz”, a pesar de que la necesidad de este instrumento no se especifica en la narración.

¹² Nótese que se incluyen más fotos de los instrumentos para la nariz que retratos del propio Shiki. Nunca mejor expresada, entonces, la idea del propio escritor de que la nariz había sido la que había orientado su existencia (32).



Fotografía 3. “Aparato que utilizaba Nagaoka Shiki para escribir sin ser molestado por su nariz.”



Fotografía 4. “Exprimidor de nariz.”

Lo interesante es que las fotos presentan nítidos acercamientos a objetos que no llaman la atención por sí mismos (son objetos que bien podrían existir en la vida real), sino más bien en relación a la leyenda que les sucede, que nos exhorta a preguntarnos para qué podrían servir realmente. Además, como sugiere Perkowska, estos objetos parecen encontrarse exhibidos en el escaparate de algún museo o tienda de anticuario (2013: 182) y creo que esto se debe a la manera en que se encuentran expuestos en la fotografía (colocados contra un fondo negro, alejados de su referente original –si es que alguna vez lo tuvieron), puesto que, como dije, no muestran nada de extraño en sí mismos: son solo un conjunto de cuerdas, alambres y palos. De esta forma, el lector se ve enfrentado ante estos instrumentos que no sabe bien si calificar de reales o ficticios, pues parecen estar tendiéndole una broma con su aparente simplicidad. Es crucial remarcar, entonces, que estos objetos llevan la marca de la nariz impregnada a pesar de que no la muestren directamente, pues nos obligan nuevamente a imaginar sus proporciones, su forma, así como a pensar en la manera en que las herramientas podrían ser utilizadas.

Podemos pensar en esta forma de representación de la ausencia según lo que Massimo Recalcati (2006) denomina “la estética del vacío”, una de las tres relaciones entre el arte y lo real que se dejan dilucidar de los seminarios de Lacan¹³. Según esta estética, el arte solo puede “bordea[r] el vacío central de la Cosa” (2006: 12), es decir, organizar y circunscribir la incandescencia de aquello que no podemos nombrar. De esta manera, nos permite un cierto acercamiento a aquello innombrable (lo real) pero a la vez nos sirve de velo defensivo en un sentido nietzscheano (el velo apolíneo sobre el horror dionisiaco). Sin esta distancia necesaria de lo real (lacaniano) la obra de arte no sería posible. Esta estética resulta útil para acercarnos a la nariz de Shiki: ella estaría simbolizando el síntoma de un cuerpo deforme imposible de representar. Al insistir tanto en ella, tanto la narración como las fotos contribuyen a dibujar una aureola alrededor del cuerpo horrendo que nos permite vislumbrarlo sin horrorizarnos ni pensar que se trata de un montaje fotográfico (una foto ficticia).

Estas fotografías se concentran, entonces, en exhibir, mostrar el hueco constitutivo de la identidad de Shiki (su cuerpo marcado), pero no a través de la imagen sino del borrón, la mancha. La nariz de Shiki no solo es imposible de mostrar en la realidad (su grandeza excedería los límites de lo verosímil y no-ficcional, como acotaría la hermana), sino que es justamente irrepresentable tanto para la palabra como para la imagen.

Esto nos devuelve a un punto crucial: el propio protagonista reflexiona acerca de las conexiones entre la imagen y la palabra a partir de la relación que entabla con un personaje particular. La única persona a la que Shiki parece acercarse a lo largo de su vida, además de su hermana, es un sirviente deforme. No obstante, esta relación termina mal y la narración lo anuncia desde un comienzo: “Shiki sufrió en ese tiempo [antes de su entrada al monasterio] una decepción amorosa cuando el objeto amado, un joven sirviente gordo y deforme, lo humilló haciendo públicas sus proposiciones ante las autoridades de la comunidad” (14-15). Lo primero que salta a la vista es la ironía de esta oración, puesto que la palabra “objeto amado” sólo se separa por una coma de la oración relativa que explicita de qué tipo de sujeto estamos hablando: uno que se aleja mucho del ideal de belleza proporcionado y tradicional (“sirviente gordo y deforme”). Podríamos pensar que Shiki se siente atraído porque se

¹³ Recalcati hace mucho énfasis en que estos tres caminos explorados no son de ninguna manera tres teorías lacanianas sobre el arte, puesto que el psicoanalista no estuvo nunca interesado en proponer una estética de modo sistemático. Por lo mismo, es importante notar que estos caminos no se excluyen mutuamente según una lógica cronológica, sino que “implican tres paradigmas del goce” (J.A. Miller, citado por Recalcati 2006: 11) que se encuentran en una constante tensión (2006: 9-11).

identifica con él. Después de todo, este cuerpo deforme está, al igual que el suyo, signado como la otredad.

Pero es necesario prestar atención a las complejas relaciones de poder que se están tejiendo aquí. Si bien Shiki se sitúa en una posición de jerarquía sobre su sirviente, este último lo ha rechazado y humillado públicamente. Sin embargo, el final trágico de la historia de amor (el asesinato misterioso del sirviente y la sospecha de que el culpable podría ser Shiki) nos conduce a pensar que a fin de cuentas el sirviente siempre estuvo sometido al poder de su amo.

A pesar de que el relato no es explícito sobre su lugar espacio-temporal e intente constantemente desterritorializar la narración, me parece adecuado conectar la relación entre Shiki y su sirviente con la forma en que se establecían este tipo de relaciones en las sociedades decimonónicas¹⁴. Peter Stallybras y Allon White plantean que la servidumbre despertaba en la clase burguesa decimonónica el deseo sexual: “what is socially excluded or subordinated is symbolically central in the formation of desire” (1986: 152)¹⁵. Si bien Stallybrass y White se ocupan, sobre todo, del papel de la criada femenina en la construcción de este deseo, me parece que sus ideas son pertinentes para el análisis de nuestro sirviente. Aquí la relación homoerótica refuerza el carácter transgresor de este deseo prohibido, pues se trata del placer de encontrarse en el umbral inestable entre clases sociales disímiles. Además, hay que tener en cuenta que la posición de poder que ocupa el burgués sobre su sirviente puede desestabilizarse si pensamos en que este último demuestra la fuerza física (manual) de la cual carece el burgués por su condición de intelectual (1986: 156). Esto último se refuerza en Shiki, pues, como hemos visto, nos encontramos ante un sujeto sumamente inseguro con su propia apariencia y destreza física. Es importante entender, entonces, que este es un “deseo

¹⁴ Obviamente no pretendo hacer una lectura histórica, pues esto es algo que el texto claramente no permite. Simplemente me sirvo del análisis teórico para dilucidar las complejas relaciones de poder que se establecen entre Shiki y su sirviente.

¹⁵ Stallybrass y White profundizan esta idea al analizar cómo los sirvientes cumplen un papel simbólico fundamental como figuras que desplazan a los padres biológicos. Las criadas tenían mucho mayor contacto e intimidad con los niños: “Maids ‘fed, nappied, washed, dressed, potted, put to bed’, whilst the upper-middle-class parent rarely took ‘any active part in the physical care of toddlers or infants’” [Davidoff, citado por Stallybrass y White 1986: 155]. Esto resulta obvio si pensamos en que las mujeres burguesas no podían rebajarse a las actividades físicas que implicaran ensuciarse. Las madres parecían, más bien, imágenes distantes de autoridad y distinción, como demuestra el testimonio de una mujer inglesa de clase media: “To me she was the perfect mother. I would not have liked her to dose me, bathe me, comfort me or hold my head when I was sick. These intimate functions were performed by Nanny or by Annie our nurserymaid . . . I did not like Mother even to see me in the bath” (Citado en Davidoff, citado a su vez por Stallybrass y White 1986: 157). La vergüenza que esta niña puede sentir ante la posibilidad de que su madre la vea en la tina o el uso de las mayúsculas para nombrarla me parecen indicios suficientemente concluyentes del tipo de relación distante que se tejía entre padres e hijos en este momento histórico.

atravesado por contradicciones” (1986: 156), lo cual lo convierte en algo mucho más problemático que la simple obstinación ante un rechazo amoroso.

Este deseo paradójico redundaba en un rechazo rotundo por parte de los padres de Shiki, pues la denuncia del sirviente deviene en un escándalo mediático que mancha su reputación. Los padres deciden, entonces, quitarle el habla a su hijo para siempre. Lo que podría parecer una acción radical y exagerada, se vuelve más comprensible si se toma en cuenta la posición que ocupa la servidumbre dentro de la jerarquía de valores burgueses:

[...] within the symbolic discourse of the bourgeoisie, illness, disease, poverty, sexuality, blasphemy and the lower classes were inextricably connected. The control of the boundaries of the body (in breathing, eating, defecating) secured an identity which was constantly played out in terms of class difference. The pure child would grow up into the healthy parent only if he *exhaled* those ‘evil spirits’ which had already ‘contaminated’ him in the form of household servants. (Stallybrass y White 1986: 167)

Para encajar en el mundo burgués de sus padres, el niño debe, entonces, distanciarse lo más posible de la servidumbre (así como de las acciones grotescas del cuerpo, cubriéndolas con un velo de pudor), tarea en la que Shiki falla rotundamente. Es por eso que deberá ser expulsado de su tierra natal, ocupando un lugar aún más marginal y solitario que el que su nariz le había asignado desde el nacimiento.

Es importante, además, pensar que la relación entre Shiki y el sirviente está marcada desde un comienzo por la imagen. El interés por el sirviente es presentado en la narración justo después de enunciar su interés por la fotografía, como si existiera un lazo indesligable entre ambos¹⁶. A Shiki le gustaba tomarse fotos con el sirviente, lo cual se convierte, además, en otro acto condenable a la vista de los padres. Como explicaré más adelante, un retrato no era una simple fotografía, sino que representaba una pieza simbólica crucial para exhibir la propia imagen (y la esencia moral) en sociedad. Por tanto, queda claro que la transgresión de Shiki operaba también a este nivel, pues, sobre todo desde los ojos de los padres, retratarse con una persona de menor “categoría social” se traduce como una mancha indeleble en el status de un hombre de familia distinguida.

¹⁶ “Nagaoka Shiki pasó una temporada viviendo en un refugio antiaéreo, donde [...] se dedicó a trazar una serie de proyectos con los que intentó entrelazar sus ideas acerca de los ideogramas, las palabras, la necesidad de traducir los textos de una lengua a otra para que se apreciara el verdadero carácter literario de las obras, y su redescubrimiento de la fotografía. Sintió también en esos días cierta nostalgia por el recuerdo del sirviente que lo acusó ante las autoridades. Extrañó no tanto su presencia, sino la *imagen* que aparecía en las fotos que se tomaron juntos” (28-29).



Fotografía 5. “Nagaoka Shiki y el joven sirviente que lo denunció ante las autoridades del cantón”.

Es factible, entonces, que la familia haya colaborado en la desaparición de las fotografías en las que aparece Shiki acompañado del sirviente¹⁷. A pesar de que la narración nos indica que todos estos retratos han sido eliminados, al final del libro nos encontramos con una fotografía acompañada por la siguiente leyenda: “Nagaoka Shiki y el joven sirviente que lo denunció ante las autoridades del cantón” (54). Resulta crucial notar que esta es la foto más borrosa y oscura de toda la colección, lo cual la convierte también en una especie de “imagen deforme o deformada”, como los cuerpos de Shiki y su sirviente.

Esclarecer dónde se encuentran exactamente los personajes es imposible, pues el entorno parece un descampado al fondo del cual podría erigirse una construcción con un cartel vertical. Lo más interesante, sin duda, resulta esta explosión de luz en la parte inferior de la imagen, que representa una especie de magma deforme a los pies de los personajes y

¹⁷ La narración nos enuncia que ha sido el sirviente quien utilizó la fotografía como prueba del acoso ante las autoridades, pero también se sugiere que en esta acción ha participado la familia: “Se cree que la familia trató de borrar aquel pasaje de la vida del escritor. Si se recurre a las actas de la comisaría del cantón donde Nagaoka Shiki pasó su infancia y juventud, se verá que han sido arrancadas las páginas que dan fe de las fechas en que ocurrió aquel suceso” (15).

que podría tener la forma del mar cuando choca contra los peñascos. Considero que este estallido es una brillante manera de representar el ambivalente y tenso deseo de Shiki hacia su sirviente. Ambos parecen justamente surgir y erigirse de este torrente de lava incontrolable, lo cual signa su relación con una marca inconfundible de violencia. Está claro que el sirviente es la figura de la izquierda, ya que se le ve cargado de bultos y sometido por el gesto paternalista de Shiki (el brazo sobre su hombro). En el centro mismo de la foto, se encuentra, por lo tanto, el protagonista, cuya cara ensombrecida impide nuevamente que accedamos a las dimensiones de su nariz.

Resulta crucial pensar que este nexo aparentemente material entre un cuerpo que se siente diferente y otro cuerpo distinto con el que se identifica, en realidad está pasando por un filtro pictórico. Quizá no sea el sirviente mismo lo que Shiki desea, sino su imagen, la idea de que en él podrá encontrar una especie de reconocimiento, como parece cuando Shiki lo rememora, ya alejado del monasterio e insertado nuevamente en la vida mundana: “Sintió también en esos días cierta nostalgia por el recuerdo del sirviente que lo acusó ante las autoridades. Extrañó no tanto su presencia, sino la imagen que aparecía en las fotos que se tomaron juntos” (29). Por ello, es aún más interesante aproximarnos a las reflexiones más tardías del narrador:

Con respecto a las críticas a su defecto físico, todo el tiempo pareció sentirse culpable del tamaño de su nariz. Sólo escuchaba a aquellos para los que su nariz era un símbolo de mal augurio. Quizá por eso se enamoró de aquel joven sirviente, un muchacho gordo y deforme que tenía un gran lunar en la mejilla derecha. Tal vez por eso lo llevó una y otra vez a que se fotografiasen juntos, buscando confundir en una sola imagen su nariz defectuosa y aquel cuerpo repulsivo. (34)

Aquí se anuncia directamente el deseo de Shiki de lograr una plena fusión con el sirviente. La metáfora de la incorporación de ambos cuerpos resulta interesante si pensamos en la teoría bakhtiniana sobre el cuerpo grotesco. Mikhail Bakhtin (2005) afirma que la imaginería grotesca está basada en una limitación diferente entre el cuerpo y el mundo exterior que la de los géneros clásicos. Aquí lo que interesa son justamente los puntos de contacto (los orificios y las protuberancias del cuerpo) que permiten una comunicación entre ambas instancias y, de esta forma, un intercambio e interorientación que articula el principio y el final de la vida. Es por eso que se vuelve necesario analizar cuerpos grotescos (en plural), ya que: “if we consider the grotesque image in its extreme aspect, it never presents an individual body; the image consists of orifices and convexities that present another, newly conceived body. It is a point of transition in a life eternally renewed, the inexhaustible vessel of death and conception” (2005: 93).

Es como si Shiki deseara alcanzar una satisfacción en la amalgama de cuerpos deformes, una especie de ambiente festivo que se desprende de esta celebración gozosa del contacto entre el cuerpo y el mundo en la teoría carnavalesca. Pero, como analicé respecto a sus aproximaciones literarias al cuerpo deforme como objeto de conocimiento, aquí el sujeto también terminará fallando una y otra vez: o bien porque el sirviente no desea unirse a él o bien porque cualquier unión con otro cuerpo resulta inútil, imposible, fragmentaria. Entonces, a pesar de que Bakhtin declare que la nariz es uno de los órganos más grotescos de la cara (2005: 92), no estamos aquí ante un universo carnavalesco¹⁸. Todo lo contrario: la posibilidad de unión con otro cuerpo se frustra. Es más, como dije, al final se deja entrever la posibilidad de que Shiki haya asesinado al sirviente: como si el no poder soportar esta frustración constante, lo llevara a tomar acciones extremas.

En resumidas cuentas, he demostrado cómo la nariz descomunal de Shiki es, en la narración, un síntoma que lo diferencia de los demás y exhibe la problemática relación que este personaje entabla con su cuerpo. Las fotografías de Shiki, que supuestamente deberían presentarnos una imagen de esta nariz tan codiciada y contradictoria, lo que hacen es seguir desplazando la posibilidad de su representación, ya no solo para el personaje principal, sino

¹⁸ A pesar de la creciente popularidad del análisis bakhtiniano del carnaval, según Stallybrass y White, el concepto resulta demasiado utópico y nostálgico, pues propone que es a través de la inversión en la fiesta carnavalesca (como una forma de crítica festiva) que se logra fisurar la jerarquía entre la alta y la baja cultura. Como demuestran los autores, ya varias voces se han alzado para criticar esta visión optimista (por ejemplo, Terry Eagleton, Georges Balandier o Roger Sales), que parece olvidar que el carnaval como festividad medieval fue acogido orgánicamente dentro del sistema de poder (era una festividad legal) e incluso fue impulsado por las autoridades, de manera que su potencial revolucionario era mucho menor al idealizado por Bakhtin; el carnaval sirvió, en muchos casos, como un desfogue necesario de las clases subordinadas para que la estructura social jerárquica se mantenga en pie.

Lo que Stallybrass y White sí rescatan de Bakhtin es que postula estudiar la cultura a partir de un “high/low binarism” en el que ambos términos se implican mutuamente y, por tanto, se construyen y deconstruyen también mutuamente en el carnaval (1986: 16). Consideran, entonces, que, para que el carnaval bakhtiniano se vuelva fructífero para el análisis, es necesario insertarlo en un concepto mucho más amplio: “symbolic inversion and transgression” (1986: 18). Para ello, toman prestada la definición de Barbara Babcock (1978), que describe este concepto como “any act of expressive behavior which inverts, contradicts, abrogates, or in some fashion presents an alternative to commonly held cultural codes, values and norms be they linguistic, literary or artistic, religious, social and political” (citado por Stallybrass y White 1986: 17). Este cambio de perspectiva, además de llevarnos más allá del debate improductivo acerca de si el carnaval es o no revolucionario políticamente, nos revela que los rasgos estructurales del carnaval (su binomio alto/bajo) operan mucho más allá de los estrictos confines de la festividad popular y son, en realidad, intrínsecos a la “dialéctica de la clasificación social” (1986: 26). Esta dialéctica, según los autores, se construye en base a la interdependencia de cuatro “symbolic domains” (“psychic forms”, “human body”, “geographical space” y “the social order”), en todos los cuales existe un patrón recurrente de relación entre lo alto y lo bajo: “the ‘top’ attempts to reject and eliminate the ‘bottom’ for reasons of prestige and status, only to discover, not only that it is in some way frequently dependent upon that low-Other [...], but also that the top *includes* that low symbolically, as a primary eroticized constituent of its own fantasy life” (5). Esto quiere decir que la relación entre lo alto y lo bajo está atravesada por categorías mucho más complejas que las que había planteado Bakhtin en un inicio, pues se trata de una tensión ambivalente entre deseo y poder. Esto es lo que queda claro, como vimos, en la relación entre Shiki y su sirviente, lo que nos hace pensar que, si bien no es posible pensar en la novela de Bellatin como carnavalesca en el sentido en que lo diría Bakhtin, sí podría serlo según esta nueva categoría de la transgresión que proponen Stallybrass y White.

también para el lector. Así, nos vemos inmiscuidos en este despliegue obsesivo alrededor de la nariz como síntoma de un cuerpo marcado (la tachadura de las fotos solo nos devuelve a la insistencia desde un giro de tuerca) que nunca se nos entrega realmente. La nariz, entonces, no sólo “orienta” la “existencia” de Shiki (32), sino también toda la narración y, con ello, a los lectores, quienes esperamos en todo momento una representación íntegra del personaje y nunca accedemos a ella. A continuación, analizaré de qué manera esta promesa de totalidad va a ser minada desde el discurso mismo: cómo el narrador y las técnicas que despliega socavan la verosimilitud del libro para presentarnos un relato que reta a su lector a dudar sobre los supuestos “documentos fotográficos” y a preguntarse cuánto de ficticio alberga esta biografía y, en consecuencia, la biografía en general.

I.2 Estructura narrativa: una biografía desterritorializada

Como dijimos al comienzo de este capítulo, para esclarecer la forma en que se engarzan la narrativa y la fotografía en la novela, no solamente es trascendental analizar al detalle la figura del protagonista, sino también la manera en que se construye el relato mismo como una biografía fuera de lo común. A continuación nos concentraremos, por tanto, en analizar la estructura narrativa de esta supuesta biografía, haciendo especial énfasis en la figura poco convencional del narrador. Este biógrafo se involucra activamente con la historia que está relatando, si bien nunca queda claro cuál es la relación específica que entabla con Shiki. Lo interesante es que en un primer momento se nos presenta como un sujeto portador de verdad, capaz de articular una visión coherente acerca de la biografía de un personaje, lo cual va de la mano con un correlato pictórico crucial: la serie de “documentos fotográficos” que el lector encuentra al final del libro, que le confieren, a lo dicho por el narrador, un valor testimonial importante. No obstante, la promesa inicial del libro se irá resquebrajando a medida que se avance en la lectura y, antes de que el lector pueda percatarse, se encontrará, de pronto, ante una caída abismal en la inconsistencia y la duda. Esta incertidumbre irá apropiándose del lector a medida que intuya el juego irónico que Bellatin está desplegando mediante esta supuesta biografía, que no es más que la “biografía falsa de un escritor inventado, compuesta de una ‘reseña’ bio-bibliográfica y un documento fotográfico”, y cuyo blanco paródico es el “mito referencial, la inmediatez representacional atribuida tanto a ciertas convenciones narrativas como a la ‘realidad’ fotográfica” (Perkowska 2013: 166).

La primera aproximación que tiene cualquier lector a este libro pasa, sin duda, por el índice. No es usual encontrar este tipo de esquemas en un libro de ficción, pues este índice,

antes que detallar el contenido de diferentes capítulos, parece confundir al lector, en el sentido en que pretende hacer pasar la novela por un estudio crítico. Sus “dossieres” (“Algunas obras del autor”, “Algunas obras sobre el autor” y “Documentos fotográficos sobre Shiki Nagaoka”) apuntan justamente hacia esta dirección. Pero, sobre todo, la forma en que se ordena la narración también contribuye a dar la impresión de un estudio casi científico sobre la vida de este autor. Lo primero que se cuenta es el nacimiento del personaje y el último escenario que se describe es su tumba. Además, la narración es conducida por un hilo cronológico: primero se relata su juventud y sus incipientes acercamientos a la literatura, luego su decisión de incorporarse a un monasterio budista y lo que en este aconteció para que fuera expulsado, en seguida la manera en que logró reincorporarse a la vida mundana trabajando en un kiosko de fotografía y, finalmente, el robo a este establecimiento que le provocó la muerte. Esta sucesión temporal se ve, inclusive, remarcada por las construcciones sintácticas que imprimen intencionadamente un orden secuencial a la historia, como: “Al final de esta etapa [...]” (13), “Finalizada esta etapa [...]” (14), “En sus años finales [...]” (33), etc.

Otra forma de plasmar la ilusión del orden cronológico es el orden de las fotografías al final del libro. Las imágenes no se encuentran desperdigadas en una aleatoria sucesión, sino que se presentan también ordenadas bajo la forma de una narrativa que pretende contar la historia de la vida de Shiki. Por eso, la primera de ellas (49) es una fotografía de sus padres (los iniciadores de la vida, por así decirlo) y la última (80) muestra el parque en el que se encuentra ubicada su tumba. Entre estos dos extremos, vemos desfilar, en orden, fotos de su graduación escolar (50), los poemas que escribió en su juventud (50), el aspecto del templo budista (51) y algunos sucesos que en este ocurrieron (prior, bosque, fieles, canal), el documento que certifica su expulsión de este centro religioso (64) y algunos aspectos del último tramo de su vida (fotografía, libro, mapa). Podríamos afirmar, por tanto, que las fotos mismas también cuentan una historia, en tanto que se encuentran subsumidas bajo una narrativa mayor que las ordena y un discurso que las nombra mediante sus leyendas. En esta sección del análisis nos interesan, entonces, las fotos en su totalidad, en vista de que, propongo, pueden leerse como un álbum familiar y/o etnográfico.

La cuestión reside en lo siguiente: este álbum no se define ni como lo uno (familiar) ni como lo otro (etnográfico), sino como una rara mezcla de ambos. Para analizar la conjunción de estas imágenes, que parece remitir a un álbum de mediados del siglo S.XIX, resulta

importante pensar en los comienzos de este género¹⁹. Los álbumes fueron entendidos, antes que como simples objetos, más bien como un muestrario de relaciones sociales, como un espaciopreciado en el que se conservaban y lucían “los billetes sentimentales de la civilización” (observador norteamericano, citado por Deborah Poole 2000: 137); es decir, los retratos que se intercambiaban entre amigos como símbolo de prestigio (Poole 2000: 136-7).. Además, en este contexto, la fotografía cumplió un papel preponderante como instrumento de revelación de la “verdadera identidad” de los sujetos inmersos en un mundo de apariencias. Según Adolphe Disdéri, el fotógrafo debía atrapar lo que había “en el fondo del sujeto [...], en su apariencia íntima y profunda” y así hacer que hable “la propia alma” (citado por Poole 139)²⁰.

Sin embargo, las *cartes de visite* no solo sirvieron para recolectar retratos burgueses, sino que rápidamente se universalizaron como un formato útil para capturar paisajes, monumentos, objetos de arte, edificios públicos, celebridades, etc. De pronto se desató una fiebre contenedora, como si todo el mundo pudiera ser resguardado del tiempo mediante una fotografía que lo capture en un instante de su presente irrevocable.²¹ Esto es a lo que Susan Sontag se refiere cuando afirma que “las imágenes fotográficas menos parecen enunciados acerca del mundo que sus fragmentos, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o

¹⁹ En el momento en que Adolphe Eugène Disdéri patentó un nuevo formato de fotografía (1854) denominado “*cartes de visite*”, la recientemente inventada tecnología logró colarse totalmente entre las esferas de lo público y lo privado. El nuevo tamaño compacto de los retratos (de 18 x 24cm a 6 x 10cm: una reducción considerable en términos de portabilidad y precio) convirtió a las fotografías en un objeto barato y maniobrable que traía ventajas para todos los actores implícitos (consumidores, fotógrafos, comerciantes, etc). Como lo resume Deborah Poole: “para el lento negocio de la fotografía, las *cartes de visite* [...] marcaron el tránsito de los primeros años de la fotografía artesanal –cuando el propio concepto de la imagen fotográfica se mantenía atada al arte-, y su posterior desarrollo como tecnología industrial para la reproducción de imágenes visuales en tanto mercancías capitalistas” (2000: 135). Este último aspecto (la inserción de la fotografía en la lógica capitalista) es sumamente trascendental y su significado ha sido revalidado por los estudios de Walter Benjamin, que hacen especial énfasis en la importancia de la técnica de la fotografía como modo de producción de la imagen.

²⁰ La idea de que las fotografías pueden revelar la identidad “verdadera” de las personas, su esencia más prístina, se fundamenta en una pseudociencia muy popular para la época: la fisiognomía. Esta postulaba que era capaz de leer las posturas y los rasgos físicos de los individuos como “signos de las innatas cualidades morales o éticas” (Poole 2000: 138). En París, entre los años 1840 a 1850, la fisiognomía se había vuelto, literalmente, una obsesión, lo cual se traducía en la profusión editorial de manuales publicados al respecto. Con la llegada de las *cartes de visite*, la fisiognomía alcanzó su punto más álgido de popularidad, pues proporcionaba una método para estudiar estos rasgos de forma más detenida y comparativa.

Naturalmente, esto quería decir que, para el fotografiado, la posición en la cual se colocara para la inmortalidad también era un motivo de preocupación recurrente que iba mucho más allá de la postura física de la persona. La fotografía “era una imagen en la cual la persona esperaba trascender a su propio yo mundano y reafirmar la belleza moral y física que permanecería como evidencia de la esencia única e inmortal de su alma. Para tal individuo, el estudio fotográfico era algo más que un establecimiento comercial. En muchos aspectos era más bien un lugar ritualizado de autocontemplación” (Poole 2000: 137).

²¹ De allí los proyectos descomunales de Disdéri, quien propuso fotografiar todos los objetos del Louvre, construir un inventario para la Exposición Universal y el Palacio de la Industria y establecer, además, un departamento militar de fotografía (propuesta que el Estado aceptó en 1861) (Freund, referido por Poole 2000: 142).

adquirir” (2006: 17), pues “el resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza como una antología de imágenes” (2006: 15).

Esta fiebre se unió, entre 1860 y 1870, al interés de la literatura de viaje, propiciada por el colonialismo europeo, que empezó a fotografiar los “tipos humanos raros o exóticos” que estos exploradores encontraban en el Nuevo Mundo. Así surgieron los álbumes etnográficos, diferentes a los de retratos burgueses, en tanto que son imágenes desprovistas de nombres, cuyos modelos –negados de toda individualidad- se retratan asustados o desconfiados en oficios que ni siquiera son suyos. Este proyecto, en contraposición a las *cartes* burguesas, consiste en recolectar y clasificar todos los “tipos humanos” posibles para construir, mediante la intercambiabilidad de las imágenes (la repetición de poses, vestidos, iluminación y la falta de nombres) un “tipo americano” uniforme y homogéneo (Poole 2000: 147-50)²².

Las fotografías incluidas en *Shiki Nagaoka* se inclinan hacia uno u otro álbum de forma ambivalente: por un lado, se asemejan a las *cartes de visite* burguesas, pues exhiben algunos retratos con estructuras estéticas muy similares a los que se emplean en ellas; pero, por otro lado, la mayoría de imágenes da la impresión de un álbum etnográfico, en el sentido en que parece provenir de un lugar lejano y exótico que el lector desconoce por completo. Se utiliza la forma de la *carte de visite* burguesa, por ejemplo, en la imagen de los padres de Shiki (49), la primera foto con la que nos encontramos.

²² En estos álbumes, al contrario de lo que se podría pensar, los criterios de ordenamiento de las fotografías eran más estéticos que temáticos. Por lo tanto, era común que las fotos de la derecha e izquierda de ambas páginas del libro abierto tuvieran entre sí una correlación de balance y armonía (por ejemplo, si los personajes de la foto de la derecha miran hacia la derecha, los de la página izquierda lo harán hacia el lado contrario) (Poole 2000: 151). Esto denota un gran cuidado en la organización de estos álbumes, que claramente se ocupaban de los sujetos “exóticos” en términos de objetos de colección antes que de personas pertenecientes a una cultura diferente que deseaban conocer. En ese sentido, lo que fascinó a los constructores de estos álbumes etnográficos fue más “lo Baudrillard ha denominado ‘la pasión por el código... la fascinación ambivalente por una forma [que es la] lógica de la mercancía o sistema de intercambio’” (citado por Poole 174) que el genuino interés por entender culturas disímiles.



Fotografía 6. "Zenchi Fukuda y Zenchi Sachiko, padres de Nagaoka Shiki. Nótese la modernidad de costumbres, evidenciada en los guantes y lentes de Zenchi Fukuda y en el uso de lápiz labial de Zenchi Sachiko, lo que de algún modo demuestra su pertenencia a la clase aristocrática."

Aquí la postura rígida de ambos personajes hace recordar el complejo "andamiaje" de "pedestales, balaustradas y mesitas ovales" que ayudaba a los modelos a quedarse quietos en un momento en que la primitiva tecnología fotográfica aún necesitaba una larga exposición (de varios minutos) para lograr nitidez en sus resultados (Benjamin 2008: 35). Asimismo, la mirada penetrante tanto de la madre como del padre directamente hacia el ojo de la cámara nos hace pensar en la solemnidad de este ritual fotográfico:

El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir no fuera, sino dentro del instante; mientras posaban largamente crecían, por así decirlo, dentro de la imagen misma y se ponían por tanto en decisivo contraste con los fenómenos de una instantánea, la cual corresponde a un mundo entorno modificado en el que, como advierte certeramente Kracauer, de la mismísima fracción de segundo que dura la exposición depende 'que un deportista se haga tan famoso que los fotógrafos, por encargo de las revistas ilustradas, dispararán sobre él sus cámaras'. (Benjamin 2008: 31)

Está claro que los padres de Shiki no son atletas fotografiados espontáneamente al ganar una carrera, sino más bien dos distinguidos señores que se concentran en inocular su alma hacia el lente fotográfico, de manera que la imagen captada pudiera hacerle justicia a su elegancia y buen gusto. Nótese la pulcritud del terno y los guantes del señor Nagaoka, así

como el hermoso kimono y el peinado impecable de la madre de Shiki, especialmente elegidos para la ocasión.

Podríamos considerar también las fotos de los “fieles que se acercaban al monasterio para depositar sus votos a Nagaoka Shiki” (61) o la del “Reparto de la película *Tarde de otoño* del director Ozu Kenzō” (67) dentro de estos retratos burgueses, justamente por su solemnidad y rigidez (la de la postura de los fotografiados, así como la rigidez de la composición total de la foto). Es interesante, además, la oscuridad de ambas, como si estas personas formaran parte de una masa indistinguible a los ojos del lector.

No obstante, como dije, estas fotos también se erigen como un álbum etnográfico, pues el referente al que aluden (la cultura oriental/“japonesa”) es ajeno al lector a quien va dirigido el libro. Si pensamos en que la mayoría del público objetivo de Bellatin pertenece al lado occidental del planeta, queda claro que encontrarse con fotos que muestran un templo budista (51), una escultura reverencial (56), la ropa (69), el calzado y la vajilla (68) japoneses implica un enfrentamiento con algo desconocido. En ese sentido, el primer impulso del lector sería leer estas fotos como pruebas antropológicas, en vista de que justamente se las califica como “documentos” que parecerían certificar la existencia de todo lo que ha ocurrido en la ficción que acabamos de leer. Pero, antes de caer en esta trampa, se vuelve crucial recordar la manera en que Bellatin manipula, en muchas de sus novelas, los referentes japoneses, chinos, judíos o rusos para distanciar a sus lectores de su lugar seguro, para desestabilizarlos y jugar con sus estereotipos sobre estas culturas tan “exóticas”.

Diana Palaversich apunta que la “desterritorialización” es un recurso usual en nuestro escritor y que podría tener varios objetivos. Por un lado, provoca en el lector un efecto de “estrangement brechtiano”, es decir, lo aleja de los referentes a los que se encuentra acostumbrado para adentrarlo en un universo ficticio desdibujado y ajeno. Por el otro, juega con su falta de conocimiento de la cultura oriental y lo deja creer en la ilusión de que esta es la información de la que carece para comprender cabalmente un sentido que se le escapa (2003: 28). En palabras de Perkowska, para quien esta desterritorialización cumple, además, una función cuestionadora del vínculo entre la literatura y la nación (tan característico a la literatura latinoamericana): “El ‘allí’ japonés (o chino, o judío-austríaco) hechiza y desconcentra a la vez, porque el lector acostumbrado a las referencias a su propia cultura, por un lado, no puede trazar una frontera clara entre los datos auténticos y los falsos y, por el otro, no sabe si no entiende porque no hay nada que entender o porque el entendimiento completo se le escapa debido a la ignorancia cultural” (2013: 173).

Así, por ejemplo, en *El jardín de la señora Murakami* (2001), se introducen notas a pie de página que, en un primer momento, parecen explicar los conceptos foráneos, pero que, en realidad, presentan definiciones fantasiosas e irónicas que sin lugar a duda son inventadas²³. Esto también sucede con los supuestos “monogatarutsis” (12) que escribiera Shiki en su época de juventud siguiendo la técnica “sampo” (12), palabras artificiosas que no son más que significantes vacíos pero cuyo eco podría muy bien resonar como verdadero para un lector ignorante del idioma. El propio Bellatin ha declarado que sus novelas no son ni tratan de ser nunca un minucioso estudio de las culturas representadas: “Trato de nunca hacer trabajo de investigación para hacer determinado texto. En mis lecturas tengo diversas cosas japonesas y en virtud de esas lecturas es que puedo escribir algo así. Pero los términos que utilizo son inventados, juego con verdad-mentira. [...] Todo en el libro es parte de la ficción, no hay investigación previa. Lo mismo es en mis otros libros: hacer pasar la verdad como si fuera mentira y viceversa” (citado en Rebecca Riger Tsurumi 2012: 131-132).

En esta misma línea, en la novela que nos ocupa, Bellatin juega con las fotografías de los textos que Shiki supuestamente escribió o de los artículos publicados sobre él en los diarios de la época. Nótese que este es el único caso de fotografías cuyo referente es literalmente un texto y no un objeto cualquiera. Esto las hace aún más interesantes al análisis.



Fotografía 7. “Inserción en el diario local donde se da cuenta del repudio familiar hacia Nagaoka Shiki por abrazar la vida religiosa.”

²³ Por ejemplo, la palabra “*obi*” se define como “Cinturón cuyas medidas suelen tomarse de las figuras de las diosas en la religión sintoísta” (10); “*kabuki*”, como “Forma teatral donde todos los actores son hombres. Nunca hay sincronía entre los parlamentos y las acciones representadas” (14); y “*saikoku*” requiere esta larga entrada explicativa: “En realidad, una *saikoku*, tal como se entendía este oficio en el periodo imperial. Sus funciones estaban a medio camino entre sirvienta, ama de llaves, doncella o dama de compañía. Las *saikokus* desempeñaban todas estas funciones y al mismo tiempo ninguna” (15).

Como estos papeles presentan ideogramas japoneses, el autor puede colocar cualquier referente textual siempre y cuando lo acompañe de una leyenda que supuestamente lo traduzca al español. Sin embargo, estas leyendas terminan siendo nuevamente engañosas, como nota Catalina Quesada Gómez, quien se dio el trabajo de averiguar qué decían estos textos en realidad:

No hay ninguna relación entre los documentos presentados y los pies de foto, al menos en los extractos de periódicos. Así, la supuesta nota que daría cuenta del repudio familiar hacia Shiki Nagaoka, versa realmente sobre la expansión en la filial japonesa de una empresa internacional de un sistema de intranet con el cual los empleados podrán compartir utilizar informaciones útiles para su trabajo, acumuladas en dicha base de datos; el presunto comentario sobre el Tratado de la lengua vigilada es un editorial del diario que se hace eco del retraso informático de Japón en los 90 y de las posibilidades para superar dicho retraso. (2011: 303)

Lo mismo sucede, según Perkowska, con otro ejemplo: el libro que sostiene la nieta de la hermana de Shiki (72), que no se titularía *Diario póstumo*, como afirma la leyenda, sino *Archivos privados de la Guerra del Pacífico* (una obra de varios tomos escrita por Yoshikawa Eiji).

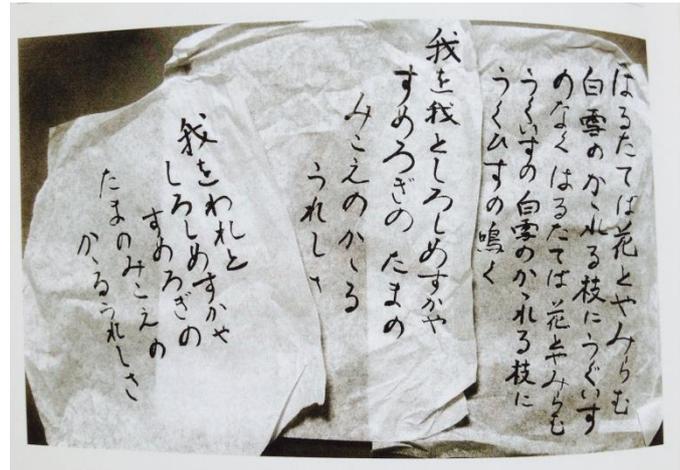
Por lo tanto, resulta crucial prestar atención a estos desfases, pues “es justamente en el espacio entre el componente visual de las fotografías y el verbal de los pies de foto donde la explosión paródica se manifiesta con una fuerza particular” (Perkowska 2013: 186). Esta forma de presentar los textos japoneses podría interpretarse, asimismo, como una parodia de los discursos fotográficos clasificadores que hemos expuesto anteriormente. Al parecer, entonces, este álbum etnográfico se burla por momentos de la pretensión taxonómica de los ejemplares originales, en los que, como vimos, los colonizadores europeos desplegaban sus estereotipos orientalistas²⁴ para clasificar a los “tipos humanos” orientales.

Resulta, por lo demás, interesante que se presenten tantas fotografías de ideogramas japoneses (ocho en una serie de treinta y nueve), a los que solo podemos acceder a través de leyendas completamente inventadas. Es como si estos trazados o su posibilidad de presentarse como puro significante -al cual puede adscribirse cualquier significado- ejercieran algún tipo de fascinación en Bellatin.

²⁴ Para una definición del término, ver el clásico *Orientalism* de Edward Said (1978).



Fotografía 8. “Comentario aparecido en el diario de circulación nacional *Tomonomashimpo* sobre el libro *Tratado de la lengua vigilada*”.



Fotografía 9. “Monogatarutsis de juventud”.

Otra forma en que se manifiesta el recurso de desterritorialización en las fotografías es la ambigüedad e imprecisión de varias de ellas, lo cual contrasta nuevamente con los pies de foto, puesto que estos intentan fijar su sentido de manera casi obsesiva. Mientras que en cualquier biografía convencional, las fotos suelen mostrar lugares precisos y determinados, las imágenes presentadas al final de nuestra novela revelan paisajes no identificables porque podrían provenir de cualquier lugar (Perkowska 2013: 181). Por ejemplo, la foto del “Canal que cruza el monasterio budista de Ike-no-wo” (61) muestra simplemente una superficie acuática que no tiene nada de característico y podría situarse en cualquier parte del mundo. La supuesta “península de Ikeno” (72) presenta también un paisaje rocoso y empinado que ni siquiera tendría por qué pertenecer a la península japonesa, mientras que el “Bosque alrededor del monasterio que corrió peligro de ser incendiado” (55) solo muestra una serie de árboles y construcciones de paja que tampoco tienen nada de singular.

El orden cronológico de las fotografías que habíamos mencionado en un comienzo (que va de la imagen de los padres a la de la tumba), se ve atravesado, entonces, por un lado, por las coordenadas del álbum burgués y del álbum etnográfico (o la parodia del mismo), y, por el otro, por la desterritorialización de las imágenes, lo cual desestructura la secuencia aparentemente sencilla y lineal. Estas fotos abren líneas de fuga y preguntas urgentes al lector, pues el hilo narrativo que las hilvana en un conjunto coherente parece ser mucho más

débil de lo que creíamos. Para entender mejor la dimensión de esta estructura que engloba el libro en general, nos acercaremos ahora al narrador, el biógrafo de esta historia, y analizaremos sus caretas de autoridad en conjunción con las fotografías como “documentos”, es decir, como evidencias que certifican la existencia del referente.

Cuando consideramos la estructura total de *Shiki Nagaoka*, se hace inevitable pensar en un cuento tan clásico como “Pierre Menard, autor del Quijote”²⁵, en el cual Borges también construye todo un andamiaje alrededor de un autor: la lista completa de sus obras (de la a- a la s), el nombramiento de algunos críticos importantes que conocen el proyecto de Menard (como la baronesa de Bacourt o la condesa de Bagnoregio), la acotación de algunos malentendidos de la crítica (como el de Madame Henri Bachelier), su propio aporte crítico a la discusión analizando una parte de su obra. Sin embargo, es importante notar la diferencia de la voz narrativa: mientras que el narrador de Borges se presenta como un sujeto de enunciación humilde, que usa constantemente la *captatio benevolentia* para legitimar su saber²⁶; el narrador de *Shiki Nagaoka* hace todo lo contrario: se erige como el único sujeto portador de la verdad. Así, por ejemplo, en una nota a pie de página, Borges declara: “tuve también el propósito secundario de bosquejar la imagen de Pierre Menard. Pero ¿cómo atreverme a competir con las páginas áureas que me dicen prepara la baronesa de Bacourt o con el lápiz delicado y puntual de Carolus Hourcade?” (1984: 42, las cursivas son mías) Digamos que el narrador al que nos vemos enfrentados peca de soberbio y se atreve justamente a bosquejar la imagen total del autor ficticio.

El narrador se presenta como un gran investigador de la vida de Shiki. Él desea dejar en claro que conoce el contexto histórico y social que rodea a Shiki, lo cual le permitiría entender a este escritor a cabalidad y ser, por ello, una voz autorizada de interpretación: “[...] analizando en detalle *la verdadera* estructura de las relaciones sociales entre la clase aristócrata de ese entonces, se puede entender [...]” (34) o “Cuando Nagaoka Shiki nació era todavía reciente la nueva política liberal de comercio [...]” (12) o “En esos años era común que muchos de los jóvenes se suicidaran por ese motivo. Solo después de la guerra, la casta aristocracia permitió que sus descendientes decidieran libremente su destino” (18). Asimismo, en vista de que Shiki es un escritor, esta voz narrativa se encarga de dejar en claro

²⁵ Varios críticos (tanto Palaversich 2003 y 2005, como Salinas Escobar 2006, Valencia 2001 y Perkowska 2013) han señalado la relación entre esta novela y los juegos borgianos que construyen biografías paródicas y apócrifas, sobre todo los cuentos sobre todo los cuentos “Pierre Menard”, “examen de la obra de Herbert Quain”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “La biblioteca de Babel”.

²⁶ Dice, por ejemplo, que le consta ser muy fácil “recusar su pobre autoridad” (1984: 444). Además, presenta todo su texto como una humilde “nota” que pretende justificar un “dislate” (1984: 446): que la obra inconclusa de Pierre Menard consta de algunos capítulos del Quijote.

que ha revisado y estudiado al detalle los libros publicados, de manera que lo cita constantemente: “En su ensayo *Tratado de la lengua vigilada*, aparecido tardíamente el año de 1962 en Fuguya Press, afirma que [...]” (13). Estas referencias tan específicas a editoriales y fechas de publicación y la soltura con la que se maneja el narrador al analizar las posibles relaciones entre Shiki y otros escritores latinoamericanos o japoneses (Arguedas, Rulfo o Tanizaki Junichiro), lo acercaría hacia la figura de un crítico literario. Esto queda plasmado, igualmente, en el estilo ensayístico, expositivo y reflexivo que a veces deja entrever: “Cuando el renombrado cineasta Ozu Kenzō preparaba la filmación de su famosa película *Tarde de otoño*, recurrió a la estética del libro [de Shiki] para recrear, según sus propias palabras, el alma de una ciudad. [...] Realmente hay que apreciar con mucho detenimiento la película para determinar cuáles son los elementos a los cuales se refiere el director” (28). En resumen, como describe Perkowska:

Este investigador parece bien informado y profesional: su relato evidencia una intensa búsqueda de testigos, informaciones, fuentes y documentos; su postura narrativa es distanciada, lo que indica que busca precisión y objetividad, características que se articulan también en un lenguaje exacto y desapasionado. Cita entrevistas, nombres, títulos, opiniones, datos; hace referencias a personas reales (Akutagawa Ryonosuke, Tanizaki Junichiro, Juan Rulfo, José María Arguedas, Pablo Soler Frost), produciendo así el efecto de realidad, porque todo nombre propio tiene un poder de citación que refuerza la credibilidad referencial (Certeau 1975: 112). (2013: 171)

De esta forma, el narrador no solamente quiere demostrar que maneja a cabalidad los textos escritos por Shiki, sino también los registros específicos en que se documentan algunos sucesos de la vida del mismo. Por ejemplo: “Si se recurre a las actas de la comisaría del cantón donde Nagaoka Shiki pasó su infancia y juventud, se verá que [...]” (15) o también “Lamentablemente esas fotos también han desaparecido. Solo se conservan en el archivo del estudio algunas placas [...]” (15-16). Esto lo acercaría a una especie de voz periodística-investigadora que concuerda perfectamente con el alegato a los “documentos fotográficos” que se enumeran en el índice.

Sin embargo, este narrador no es tan objetivo ni unidimensional como podría parecer en una primera aproximación. Si miramos el texto con más detenimiento, nos percatamos de que utiliza una serie de recursos para minar su propia autoridad. Por ejemplo, como muy acuciosamente ha anotado Palaversich, el narrador constantemente utiliza expresiones que relativizan lo contado, pero las mezcla cuidadosamente con algunas que confirman su veracidad, como puede verse en el siguiente fragmento:

Pero la hermana *parece* no haber tomado en cuenta ni las pesquisas de Nagaoka Shiki con respecto a las lenguas aprendidas, ni el estudio que realizó de las literaturas

ancestrales. *Se puede pensar* que estos dos elementos, mezclados con la discusión aún no acallada sobre la conveniencia o no de abrirse a Occidente, lo llevarán a un callejón sin salida. *Tal vez* en aquellas circunstancias la reclusión religiosa *fuese* la única escapatoria. La hermana *no parece* haber pensado tampoco en el incipiente interés que en los años previos a su reclusión Nagaoka Shiki mostró por la fotografía. *Se sabe* además, aunque la hermana hiciera todo lo posible por ocultarlo, que Nagaoka Shiki sufrió en ese tiempo una decepción amorosa [...] *Se cree* que la familia trató de borrar aquel pasaje de la vida del escritor [...] *Se dice* también [...]. (14-5, las cursivas son mías)

Ante esta especie de doble discurso, que a la vez confirma y niega lo dicho, el lector no encuentra un punto fijo en el cual anclarse, sentirse seguro. Además, es importante señalar que, si bien este investigador trata de dar la impresión de ser muy cuidadoso, lo cierto es que mezcla datos inventados con nombres reales, aprovechando su condición de guía en un universo desterritorializado para el lector, como comentamos anteriormente. Así, por ejemplo, nos informa acerca de la publicación del libro de la hermana de Shiki *Shiki Nagaoka: el escritor pegado a una nariz*, que supuestamente es una “clara alusión” a Cyrano de Bergerac (22)²⁷, cuando nuestra tradición española nos lleva a pensar más bien en Quevedo. Por otro lado, se nos presenta una supuesta carta que Rulfo le escribió a José María Arguedas contándole acerca de la importancia del trabajo de Shiki y en la que le confiesa la necesidad de la fotografía para alcanzar una novela totalizante “que amarrará definitivamente su pensamiento” (30). A pesar de que es conocida la fascinación de Rulfo por la fotografía –y por lo tanto lo contado resulta muy verosímil–, está claro que esta carta nunca existió. “Resulta entonces que, en medio de datos bio-bibliográficos, informaciones históricas y argumentos críticos, se desata un vaivén de citas y alusiones literarias que des-significan [la] trama referencial y minan su presunta autenticidad” (Perkowska 2013: 175). La profusión de citas no es, entonces, sino un recurso más que enmascara a este narrador-periodista-crítico literario.

Por último, es común encontrar contradicciones y cabos sueltos en este texto, que el narrador nunca aclara. Por ejemplo, este afirma que todas las fotografías de Shiki y su sirviente fueron destruidas, pero, como hemos visto, una de ellas aparece en el apéndice final. Además, encontramos ciertas incongruencias con algunas fechas, como, por ejemplo, la carta que Rulfo le escribiera a Arguedas en 1952 sobre un trabajo de Shiki que fue traducido al inglés recién un año más tarde (y al castellano en 1960). Asimismo, al final del relato, nos vemos ante una serie de interrogantes que no sabríamos bien cómo contestar: ¿qué pasó

²⁷ Perkowska explica que se trata de un personaje de Edmond Rostand, que “sufría de una auto-estima baja a causa de su nariz muy larga” (2013:175).

realmente con el sirviente? ¿Es cierto que Shiki y su hermana planeaban asesinarlo o es esta solo una teoría descabellada? ¿Por qué razón deciden los padres desheredar a Shiki realmente? ¿Se trata de la entrada de su hijo al monasterio, su relación con el sirviente deforme o es que simplemente desean deshacerse de su hijo a toda costa²⁸? ¿Quién es este misterioso escritor mexicano que, desde su estudio en Tepoztlán, logra por fin descifrar el libro indescifrable?

Creo que estos cabos que el narrador va soltando a lo largo de la historia y que nunca termina de amarrar en un todo coherente apuntan a lo que Diana Palaversich ha llamado el “impulso anti-detectivesco” de los textos postmodernos (2003: 30). Ella explica que las novelas realistas encierran en su núcleo una historia detectivesca, en la que el narrador y el lector deben trabajar de manera conjunta para ir reconstruyendo las evidencias fragmentadas en una historia coherente, de manera que el pacto implícito de lectura se reduce a la búsqueda de sentido. Todo lo contrario sucede en las novelas de Bellatin, en las cuales “lo que importa no es tanto lo que ocurre sino cómo se presenta y manipula la materia narrada que nunca lleva a un ‘desciframiento’ final” (2003: 25). Sin embargo, como el escritor mexicano sabe que los lectores occidentales no podemos evitar buscarle una coherencia a los textos que tenemos entre manos, introduce ciertas “trampas textuales que prometen el desciframiento del sentido” (31) pero que, vale decir, siempre difieren la entrega de la clave final.

En resumen, he intentado presentar en la segunda parte de este capítulo las estrategias narrativas con las que Bellatin construye la parodia de una biografía. Un narrador que se presenta como una voz portadora de sentido, pero que, si se mira más de cerca, está lleno de agujeros. Unas fotos que se muestran como documentos para certificar la existencia de lo narrado, pero que, en realidad, están completamente desdibujadas, son ambiguas e imprecisas, reforzando, de esta forma, el efecto de extrañamiento que produce la desterritorialización de toda la novela. Creo que después de esta exposición podemos retomar la idea del comienzo de este capítulo que ahora queda mucho más clara: esta novela se construye como una tensión entre, por un lado, la búsqueda de una representación de la totalidad (la representación de una identidad o una presencia plena), que es la primera

²⁸ Como señala Palaversich, es muy común que los personajes bellatinescos presenten una relación muy tensa con sus padres: “La falta de lazos emotivos es también la característica sobresaliente de toda relación padres-hijos que se da en la narrativa de Bellatin. Sobre esta relación el autor insiste obsesivamente asegurándose de que siempre se tratará de una relación problemática carente de amor y afecto que en muchos casos terminará con la muerte de los hijos a manos de sus padres [...]. Bellatin de esta manera rompe la única relación emotiva supuestamente no condicional entre los seres humanos, la relación padres-hijos, y pinta un universo sombrío en el cual el amor, la pasión y la compasión son cualidades no existentes” (2003: 35).

impresión que se ofrece al lector, y, por el otro, la parodia de los discursos que pretenden representar esta totalidad, es decir, la forma biográfica y las fotografías que la documentan.



Capítulo II. Un espectro recorre *Demerol: sin fecha de caducidad*

El presente capítulo analizará el enigmático objeto que constituye *Demerol: sin fecha de caducidad/ El baño de Frida Kahlo* (2008). Propondré que se trata de un libro-objeto, en el que se presta especial atención al cuidado estético del objeto y su forma exterior de presentación. En él, la separación entre las fotografías y el texto parece mucho más tajante que en *Shiki Nagaoka*, pues pertenecen a autores distintos que parecen tener proyectos estéticos diferentes: la novela es de Mario Bellatin, las fotos, de Graciela Iturbide. Por ello, he decidido analizar por separado ambas secciones del libro. Sin embargo, ambas partes parecen compartir un referente común: el personaje protagonista de la narración se llama Frida Kahlo, mientras que los objetos que aparecen en las fotografías afirman haber pertenecido a la misma pintora mexicana. No obstante, la complejidad de este libro reside justamente en su perpetuo juego con los referentes, porque ni el texto ni las imágenes construyen una representación verdaderamente mimética de Frida Kahlo. Lo que sí logran es un proyecto común fundado en la representación de imágenes espectrales: las fotografías no nos muestran a la pintora, pero nos señalan la huella de su cuerpo a través de los objetos que le daban forma; mientras que la narración misma, inestable y difusa, no se estructura como un relato convencional, sino como una serie de reflexiones de un personaje que le habla al lector después de muerto. En lo que sigue, explicaré, en suma, por qué podría afirmarse que existe un espectro que recorre este problemático libro-objeto en su totalidad.

II.1 *Demerol* como libro-objeto

Cuando nos acercamos a este libro nos parece aproximarnos a un objeto distinto al libro convencional. La tapa dura, el color claro de su portada -que contrasta con la oscuridad de la tela negra que lo envuelve en las esquinas y en el lomo-, dan la impresión de que tenemos entre manos algo más que un libro común y corriente que podríamos encontrar en una biblioteca cualquiera. Es como si este objeto tuviera un plus que no esperábamos, algo que nos llama desde su exterior. Y, en efecto, este libro quiere llamar la atención sobre sí mismo. Quiere que el lector lo vea y se pregunte qué podría contener esta especie de álbum fotográfico. Quiere que, al tomarlo, tenga la sensación de sujetar una fotografía, un “fragmento o miniatura de realidad” que cualquiera puede sostener en sus manos (Sontag 2006: 17).

Ahora bien, las definiciones sobre el “libro-objeto” varían considerablemente. Hacia 1930, Georges Hugnier pensó en este término en relación a “La Caja Verde” (o “La mariée

mise au un par ses celibataires même”) de Duchamp, una caja que contenía noventa y cuatro artículos, entre textos, dibujos y fotografías. Como afirma Riva Castleman (1994), esto sirvió de inspiración para múltiples obras surrealistas, pues:

La Caja Verde es simultáneamente el modelo para los así llamados libros-objetos (aquellos trabajos del último cuarto del S.XX que incluyen textos en contenedores no tradicionales) y el más valioso prototipo del libro de artista, como vino a ser identificado luego de los años cincuenta. [...] los libros de artista son eso, la obra del artista cuyo imaginario, más que estar sometido al texto, lo supera por traducirlo en un lenguaje que tiene más significados que las propias palabras. (Castelman citado en Vilà s/f 87)

Me parece que lo interesante, más allá de las discusiones sobre qué llegaría a calificarse “libro de artista” y qué “libro-objeto” (u otras distinciones que por el momento encuentro poco fructíferas) es la superación del texto por otro elemento ajeno a él, la necesidad de recurrir a un lenguaje diferente a la escritura para apelar al lector. En este caso se utiliza el lenguaje sensorial. En palabras de Antònia Vilà, “aunque [un libro de artista] conserva la apariencia de libro tradicional, modifica la forma del volumen, el material, el formato y el religado. En él se subraya una cualidad importante del libro: su tactilidad. Lo táctil tiene más importancia que el contenido verbal [...]. El conjunto del libro como objeto constituye su mensaje” (88). Encuentro significativo señalar que esta necesidad de relacionar al lector con un lenguaje sensorial (además del simbólico-lingüístico) convierte a *Demerol* en la obra experimental más radical sobre la relación entre literatura, fotografía y diseño. En otras palabras, a pesar de que *Shiki Nagaoka* también vincula la fotografía y la narrativa desde un proyecto que resulta central para la lectura de la novela, este proyecto no se ve reflejado en el diseño y la apariencia material del libro, como sí sucede en el caso de *Demerol*.

Por eso no creo aventurado afirmar que se trata de uno de los libros en los que Bellatin ha prestado más atención al cuidado estético del objeto, a la forma de presentación del texto, antes que a la escritura misma. Entre los detalles editoriales de la primera página, podemos descubrir incluso que fue un producto construido a partir de la colaboración entre una editorial y dos galerías, una mexicana (la galería López Quiroga) y la otra americana (Rosegallery). Por si fuera poco, la editorial que, de hecho, se encarga del texto en cuestión (RM) se concentra en libros de arte, y su página web afirma que se trata de una de las más reconocidas en Latinoamérica por especializarse en este tipo de producciones²⁹. Podríamos

²⁹ La editorial se describe a sí misma de la siguiente manera en su página web: “Orientada principalmente hacia la fotografía, el arte contemporáneo y los tesoros o “rarezas” de la literatura, RM se ha caracterizado por el esmerado cuidado que pone en cada una de sus publicaciones, no sólo en lo que al contenido se refiere, sino

pensar que todo esto nos da al menos una pista del diferente peso que podría tener la fotografía en el caso del segundo libro de Bellatin que analizaré a continuación.

Otra característica que llama la atención de inmediato es la doble autoría del libro. Este ha sido “escrito”, así, entre comillas, por Mario Bellatin y Graciela Iturbide³⁰ -lo que no sucedía en *Shiki Nagaoka*, donde la autoría de las fotos era, de algún modo, vedada. Pero la coautoría de *Demerol* no es del todo convencional. No aparece señalada en la portada, sino que se trata como si fueran dos libros independientes que han sido pegados entre sí. Si se toma el libro por un lado, parece que se llamara *Demerol: sin fecha de caducidad*, una novela corta escrita por Mario Bellatin, pues se la abre y se encuentra un texto de unas treinta páginas. Sin embargo, si se da la vuelta al libro, nos encontramos con *El baño de Frida Kahlo*, una serie de fotografías tomadas por Graciela Iturbide que aparecen desnudas de texto, sin ninguna leyenda que guíe su lectura (leyendas que sí son necesarias e influyen de manera determinante la lectura de las imágenes en *Shiki Nagaoka*, como vimos en el capítulo anterior) más que una cita final de la propia Frida Kahlo. Lo interesante es que el objeto ha sido construido de tal manera, que siempre que se le dé vuelta, se podrá leer cualquiera de los textos de izquierda a derecha, de forma que si se lo ve desde un plano aéreo es como si la mitad del libro estuviera al revés³¹. En el medio, las páginas escritas y las fotos (impresas en papel fotográfico, de manera que se sienten distinto a las de la novela cuando se pasan los dedos por ellas) se encuentran separadas por un par de papeles negros, que también aparecen al comienzo, como enmarcando el conjunto del libro. Ambos lados tienen la misma cantidad de páginas, con lo cual se remarca, mucho más que en *Shiki Nagaoka*, la igualdad de condiciones en la que se encuentran la fotografía y la narrativa en este objeto. La primera impresión que nos da el libro es, entonces, la de una total equidad con respecto a la relevancia que asumen el texto y las imágenes.

Por último, creo también interesante pensar en el diseño de ambas carátulas. Se trata del mismo formato: una fotografía en el medio, el título con una parte remarcada en negritas un tanto más arriba, enmarcado entre dos líneas paralelas y negras, el nombre del autor sobre

también en el diseño y la tipografía, la meditada selección de los papeles y materiales, la supervisión a detalle de la producción” (Editorial RM 2015). También se jacta de ser la editorial autorizada de publicar la obra tanto literaria como fotográfica de Juan Rulfo.

³⁰ Además, cosa curiosa, según la página editorial, el texto ha sido traducido por Christopher van Ginhoven. Claro está, uno se pregunta de qué idioma ha sido traducido si la lengua materna de Bellatin y todas sus novelas están escritas originalmente en español. Solo puedo suponer que se trata de un guiño absurdo del autor para complicar aún más los procesos de autoría.

³¹ Esto resulta en una doble paginación: una para la narrativa y otra para las fotos, lo que complica la forma de citación de la novela. He decidido que, para evitar la confusión, me referiré a la paginación de la narrativa con números arábigos y a la de la fotografía con números romanos (a pesar de que esta diferencia no se establece en el texto mismo).

todo lo anterior en letras rojas y centrado y, por último, debajo, el nombre de la editorial RM de forma muy limpia, casi como una firma. Lo más sugerente de la portada me parece el juego que se hace entre el título y la fotografía impresa. Esta imagen es lo primero que llama la atención del lector (se encuentra en el centro, está en blanco y negro y resaltada por el fondo gris claro, además de que se muestra como si fuera presentada en un álbum fotográfico; pues, como dijimos más arriba, esto es lo que parece el libro en su totalidad). La foto que le corresponde al lado de Bellatin es la de una caja de Demerol y, en el caso de Iturbide, se puede ver el interior de un baño. Queda claro que aquí se intenta jugar con la doble referencialidad que el texto y la imagen pueden construir al remarcar el mismo mensaje desde lenguajes disímiles. ¿Por qué se vuelve pertinente o necesario expresar la misma idea por un lado a través del código lingüístico y por otro a través de la fotografía? ¿No basta acaso con colocar el retrato de un frasco de Demerol para que el lector comprenda el mensaje? ¿Hace falta remarcar esta imagen mediante una leyenda que la exprese por la escritura también? Esta sutileza aparentemente lúdica enfrenta al lector desde el exterior del objeto a las complejas relaciones que se van a ir trazando entre ambos lenguajes en este particular libro-objeto.

II.2 El baño maquillado por Graciela Iturbide

En vista de la doble autoría del libro y la autonomía que parecen guardar las fotos respecto de la narrativa en este proyecto, para acercarme a él, a diferencia de *Shiki Nagaoka*, se vuelve necesario detenerme a especificar la procedencia de las fotos. Estas forman parte de un proyecto distinto, que Graciela Iturbide realizó de forma independiente de Bellatin y que presentó como una muestra titulada “El baño de Frida Kahlo” en varias exposiciones temporales desde el 2007³², mientras que la publicación conjunta data del 2008. Las imágenes retratan diversos utensilios que le pertenecieron a Frida Kahlo en la vida real y que se encontraban guardados en el museo “La Casa Azul”, situado en la vivienda de Coyoacán en la que la pintora nació y murió.

Iturbide declara que cuando se la invitó a fotografiar los objetos personales de Frida Kahlo, fue ella misma quien decidió ordenarlos o “reinterpretarlos” (según sus propias

³² Hasta donde he podido rastrear, la fotografías se han presentado en las siguientes exposiciones: (1) El baño de Frida. Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México (2007), (2) *Frida Kahlo, Public Image, Private Life*. National Museum of Women in the Arts, Washington, Estados Unidos (2007), (3) Frida's bathroom. Villazor. Fueddu E Gestu Theater, Cerdeña, Italia (2007), (4) *Frida's bathroom*. Galería López Quiroga, Ciudad de México (2009), (5) *El baño de Frida*. Fototeca del Estado Juan C. Méndez, Puebla, Mexico (2010), (6) *El baño de Frida*. Museo Frida Kahlo, Ciudad de México (2012) y (7) El Baño de Frida, CAF, La Paz, Bolivia (2013).

palabras) en el baño de la casa, un recinto que había permanecido cerrado al público por medio siglo hasta el momento³³: “jugué con todos los objetos que acomodé a mi manera por la luz y para aislarlos de lo otro” (La Jornada 2009). Para tomar estas fotos, ella tuvo, entonces, primero, que armar un ambiente propicio a ellas, construir un escenario que contenga los objetos. Por lo tanto, estas fotos no son espontáneas, sino más bien una puesta en escena de una determinada forma de interpretar la vida y el trabajo de Frida Kahlo. Al respecto, resulta interesante tomar en consideración la opinión crítica de Pierre Bordieu acerca de lo influyente que puede ser todo registro fotográfico en la realidad que intenta capturar:

la fotografía es un sistema convencional que expresa el espacio según las leyes de la perspectiva (habría que decir, de una perspectiva) y los volúmenes y los colores por medio de degradados del negro y del blanco. Si la fotografía es considerada un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos usos sociales considerados ‘realistas’ y ‘objetivos’. (citado por Dubois 1994: 37)

La fotografía, según Bordieu, no es, entonces, una mera reproducción o captura de la realidad, como se habría pensado en un comienzo (inicios del siglo XIX), sino un acto artístico que, en la medida en que intenta alcanzar una imagen suya, influye en ella y la construye permanentemente según el punto de vista del artista, moldeándola, además, a la perspectiva de las dos dimensiones que requiere el soporte del papel. Es por eso que Phillippe Dubois argumenta que, a partir del giro estructuralista, que le niega a la fotografía la posibilidad de ser simple y llanamente un “espejo transparente del mundo”, empiezan a desarrollarse diversas opiniones que

van todas en el sentido de un desplazamiento de esta capacidad de verdad, de su anclaje en la realidad hacia un anclaje en el mensaje mismo: por el trabajo (la codificación) que implica, sobre todo en el plano artístico, la foto se va a convertir en reveladora de la *verdad interior* (no empírica). *Es en el artificio mismo que la foto se volverá verdadera* y alcanzará su propia realidad interna. La ficción alcanza e incluso supera la realidad. (1994: 40)

Para ilustrar este punto, Dubois hace referencia al análisis de Susan Sontag sobre la fotógrafa estadounidense Diane Arbus, quien, en lugar de tomarle fotos a sus modelos en momentos de total espontaneidad (tratando de captarlos en algún instante de su realidad empírica, por así decirlo), les pide deliberadamente que posen de cierta manera. Es, entonces,

³³ Por órdenes de Diego Rivera, el baño de Frida Kahlo debía permanecer cerrado al menos quince años después de la muerte de la pintora (1954). Sin embargo, este lapso se extendió durante cinco décadas y Graciela Iturbide fue la primera invitada a fotografiar los interiores (Lampo 2013: 33). Fue invitada en el 2005 a tomar fotografías a color para el libro *El ropero de Frida* y, luego, le pidió permiso a los directores del Museo (Carlos Phillips Olmedo e Hilda Trujillo) para fotografiar en blanco y negro los objetos encontrados en el baño (La jornada 2009).

a través de la pose, el código y el artefacto que los fotografiados alcanzan su “verdad auténtica” (1994: 40)³⁴.

Por lo tanto, de la misma forma que Diane Arbus le pide a sus modelos monstruosos que se sitúen en cierta posición y miren directamente a la cámara, Graciela Iturbide le pide, por así decirlo, a los objetos de Frida Kahlo, que se coloquen de cierta forma frente a la cámara; es más, arma un escenario en función del significado que quiere atribuirles. Esta artificialidad no disminuye el valor de la foto, sino todo lo contrario: le confiere un valor agregado al sumarle capas de interpretación a la realidad que el lector podrá decodificar mientras admira las fotos. Cuando Iturbide decide que es el baño el lugar más propicio para exhibir estos objetos, naturalmente está impregnándolos de cierta aura particular, sobre todo si tenemos en cuenta que, como ya mencioné líneas arriba, este espacio había estado clausurado para el público hasta el momento. El baño privado representa, probablemente, el espacio más cerrado de cualquier casa; por lo general, cercano al dormitorio, nos encontramos ante un ámbito que inspira cierto pudor, al que no cualquiera puede ingresar. Un recinto sagrado lleno de los objetos más personales del dueño de casa, pues constituye el lugar en el que el sujeto se enfrenta consigo mismo a solas para el cuidado o contemplación del cuerpo. Al colgar los corsés de Frida Kahlo de los ganchos de este baño o mostrarnos una tortuga disecada en medio de la tina de la pintora, Iturbide altera/arregla/maquilla la realidad para adaptarla a su proyecto artístico. Se trata, entonces, de “alcanzar un más allá de la verdad en la artificialidad misma de la representación” (Dubois 1994: 42).

No obstante, a pesar de este artificio (o quizá justamente gracias a él) hay algo en estas fotografías que nos interpela profundamente y que tiene que ver con el hecho de que nosotros, como lectores, asumimos que los objetos mostrados pertenecieron real y fácticamente a Frida Kahlo. Esta es una suposición que se nos vuelve obvia gracias al título de la sección del libro, con el cual se remarca que el baño que estamos visitando es, en efecto, el mismo en el que la artista usó todos estos objetos en la vida real. Entonces, a pesar de que cada foto no esté individualmente acompañada de un texto que la explique o la titule (como sí

³⁴ En *Sobre la fotografía* (2006), Susan Sontag analiza en extenso el particular proyecto de Diane Arbus: “Lejos de espiar a monstruos y parias para sorprenderlos desprevenidos, la fotógrafa ha llegado a conocerlos, a tranquilizarlos, persuadiéndolos de que posaran tan sosegada y rígidamente como cualquier notable victoriano para un retrato de estudio de Julia Margaret Cameron. Buena parte del misterio de las fotografías de Arbus reside en lo que insinúan sobre los sentimientos de los modelos después de que accedieron a ser fotografiados. ¿Se ven a sí mismos, se pregunta el espectador, así? ¿Se dan cuenta de cuán grotescos son? [...] Arbus quería que sus modelos estuvieran tan plenamente alertas como fuera posible, conscientes de la acción en que participaran. En vez de intentar halagarlos para que adoptaran una posición natural o típica, los incita a lucir desmañados, o sea, a posar. (Por lo tanto, la revelación de la personalidad se identifica con lo extraño, raro, torcido.) De pie o sentados con rigidez los hace parecer imágenes de sí mismos” (Sontag 2006: 58-61).

sucedía en *Shiki Nagaoka*), “El baño de Frida Kahlo” es una frase crucial para el conjunto de fotografías, pues funciona como una gran leyenda que acompaña y guía la lectura, de manera que uno la rememora cada vez que pasa la página y encuentra una nueva fotografía. Al final de la serie, además, encontramos la siguiente famosa cita de Kahlo: “Cada (tic-tac) es un segundo de la vida que pasa, huye, y no se repite. Y hay en ella tanta intensidad, tanto interés, que el problema es sólo saberla vivir. Que cada uno lo resuelva como pueda” (XLVI). Estas palabras funcionan también como una marca que ancla las fotografías con el referente de la pintora, pues están firmadas por ella. Es importante que se encuentren al final porque operan como un punto de cierre para la narración fotográfica. Por lo tanto, si bien las fotos individualmente no vienen acompañadas de palabras, sí se enmarcan en ellas: tienen un título que las preside y una cita que las suspende e introduce dentro del espacio de la escritura.

También es importante notar algo más: no se está mostrando cualquier objeto de Kahlo, sino solo los elementos personales que tienen alguna relación con su cuerpo y con la serie de enfermedades que padeció a lo largo de su vida. En otras palabras, las fotos se conectan con un saber cultural compartido que se ha vuelto casi un lugar común: el del dolor y la enfermedad en Frida Kahlo³⁵. Se trata, entonces, de piezas que nos hablan directamente de su cuerpo: es como si la pintora pasara a través de ellos como una presencia fantasmal. ¿Cómo funciona exactamente este mecanismo de referencia entre los objetos y el cuerpo de Kahlo? ¿Qué relación guardan estas fotos con el texto de Bellatin y por qué se sitúan de una forma tangencial a él? ¿Cuál es la relevancia del sumo cuidado de esta edición que presenta estos lenguajes como las dos caras de un libro-objeto? ¿Cuál es el proyecto común de Bellatin e Iturbide?

³⁵ Marta Zarzycka (2006) se queja de la banalización de la imagen de Frida Kahlo que se ha convertido hoy en día, en una marca, una imagen puramente destinada al consumo: “Today, more than 50 years after Kahlo’s death, we are witnessing the second wave of Kahlo’s spectacular recognition. She combines the status of an extremely well-marketed artist with that of an international pop idol, a fashion phenomenon inspiring Jean-Paul Gaultier or Moschino, a brand name used in a Volvo commercial, and, last but not least, feminism’s favourite role-model” (73). Esta “Fridamanía”, “Fridolatría”, “Fridaphilia” o “Frida-fiebre” alcanzó su punto más alto en los noventas, pero se renovó en el 2005, gracias a las exposiciones revisadas de su obra que se hicieron en Londres (73).

Según Zarzycka, una de las grandes paradojas de este culto a Kahlo, es que su dolor —el núcleo de su trabajo— ha sido convertido por el público en el epítome del “charm and glamour” (73). Sobre todo para el ojo occidental, Frida Kahlo es, a pesar de su discapacidad física, una imagen de carisma, exotismo y sensualidad. La pregunta que se hace Zarzycka es, entonces, cómo el dolor se volvió tan atractivo en el caso de Kahlo (73-4). Llega a la conclusión de que este ha sido más revisado en torno a su biografía que en relación a la manera en que el arte de Kahlo negocia la propia experiencia con la exteriorización o forma estética. Lo segundo es lo que analiza el artículo de Zarzycka en extenso: “I want to stress that the concept of pain interests me here not as a metaphor or symbol but as an intersection of lived experience and (un)representability. Kahlo’s art is an example of how, in the case of bodily crisis, representation has become an effective mode of tracing back the relationship between pain and the female body” (74).

El siguiente capítulo tratará de responder a estas preguntas partiendo de la hipótesis de que, a pesar de su tajante separación editorial, el libro conceptualmente puede pensarse como una unidad. Por un lado, nos encontramos con una narración en la que un personaje llamado frida kahlo (con minúsculas) aparece proyectado en una pantalla “bastante anciana, como si hubiera seguido viviendo después de su muerte” (7) y le habla a los asistentes de una conferencia, quienes pueden escucharla y verla contar las acciones que hizo después del final de su vida (11). Sin embargo, lo más interesante del texto es que la misma condición de existencia del personaje parece contagiar a la narración de una falta de asidero y volverla tan inestable y difusa como los juegos entre la pantalla y la conferencia, la vida y la muerte. El texto no se estructura como un relato convencional, sino más bien como la serie de reflexiones de este personaje espectral. Se trata de pasajes encadenados que reaparecen constantemente en diferentes textos de Bellatin, reformulados de acuerdo a su forma de entender la literatura como un constante ejercicio de reescritura, antes que la creación de un relato novelado que entretenga al lector. Por ello, el texto que analizo parece remitir a la huella de un texto pasado, como si los fragmentos relatados fueran en sí mismos espectros de otros textos en la compleja red intertextual que Bellatin construye como proyecto narrativo.

Por otro lado, las fotografías de instrumentos personales de Frida Kahlo (ahora sí con mayúsculas³⁶) no nos muestran a la pintora, pero nos la señalan de otra manera: nos dejan ver la experiencia de su cuerpo a través de los objetos que lo formaban, lo materializaban (literalmente, los corsés le daban forma). De esta manera, rememoran y complejizan el noema de la fotografía anunciado por Roland Barthes en su canónico ensayo *La cámara lúcida*: “Esto ha sido” (121); es decir, el desfase generado en el observador de cualquier fotografía entre el presente y el pasado de un objeto o referente que innegablemente existe en la realidad y ha tenido que ser colocado ante el lente para que la foto se lleve a cabo (120-121). Es por eso que Barthes llama al referente fotográfico un “Spectrum”³⁷, lo cual apunta a señalar el carácter fantasmal, mortuorio que deja el referente en toda fotografía. Tanto las fotos como la novela dibujan, por lo tanto, fantasmas: las fotografías de Iturbide proyectan el cuerpo ausente de Kahlo; el personaje de Bellatin contagia a la narración de inestabilidad para volverla un juego de simulacros. En suma, analizaré de qué maneras se despliega un espectro

³⁶ Hago la distinción para referirme a la pintora real que vivió entre 1907 y 1954 en México. El personaje ficticio de Bellatin, en cambio, aparece siempre en minúsculas en *Demerol* y en esta tesis.

³⁷ Barthes define el “Spectrum” como: “Y aquél o aquello que es fotografiado es el banco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación de ‘espectáculo’ y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (36).

(¿el de Frida Kahlo? ¿o frida kahlo?) que parece recorrer las páginas del libro en su totalidad a medida que se avanza en él, ya sea del derecho o del revés, o de la imagen a la escritura.

II.3 Un cuerpo espectral evocado por los objetos

En *La cámara lúcida* (1989), la búsqueda de una esencia de la fotografía, de lo específico de este lenguaje³⁸ (27) desde las primeras páginas está ligado estrechamente al referente: “Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca podrá repetirse existencialmente” (28-9). Por lo tanto, una foto “jamás se distingue de su referente” (30), lo cual no quiere decir que no se pueda diferenciar de lo que Barthes llama el “significante fotográfico” (podríamos decir, los filtros que la máquina indefectiblemente imprime en la imagen por su sola condición de existencia), pero él afirma que distinguirlos requiere un acto reflexivo posterior del observador. No es el primer impulso que tenemos cuando nos acercamos a una foto. Entonces, en la discusión sobre si la foto representa la realidad o si es pura construcción, hay que aceptar que tendemos a tomarla (como primer impulso, si queremos) por representación de esta realidad, en un sentido mimético. Exige un esfuerzo suplementario pensarla como construcción y desprender sus capas de interpretación: “una foto siempre es invisible: no es ella a quien vemos” (32).

Es por ello que Barthes propone que la relación entre la foto y su referente es la de un objeto laminado:

Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como [...] estas parejas de peces (los tiburones, creo, según dice Michelet) que navegan juntos, como unidos por un coito eterno. La Fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminados de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos: el cristal y el paisaje, y por qué no: el Bien y el Mal, el deseo y su objeto: dualidades que podemos concebir, pero no percibir. (31)

³⁸ Me parece importante anotar que este ensayo es bastante personal y constantemente se esfuerza por mostrarse como una visión subjetiva e íntima de la fotografía. En ningún sentido se presenta como un discurso totalizador sobre la fotografía que pretende alcanzar su esencia; todo lo contrario. Barthes declara que tomará como “punto de partida para [su] investigación apenas algunas fotos, aquellas de las que estaba seguro existían *para mí*. Nada que tuviese que ver con un corpus: solo algunos cuerpos” (1989: 34) que contengan al “objeto deseado, el cuerpo querido” (1989: 33), como “la foto del Invernadero”, la imagen en la cual cree descubrir una verdad acerca de su madre. Él explica que esta inquietud ha surgido como respuesta al darse cuenta de que la fotografía se ha estudiado o bien como objeto sociológico, histórico (por ejemplo, la foto como rito familiar, los álbumes) o bien se han analizado en ella los métodos más mecánicos que están detrás del funcionamiento de la misma (las reglas de composición del paisaje fotográfico, por ejemplo) (1989: 32). Sin embargo, el punto de partida de Barthes es el siguiente: “frente a ciertas fotos yo deseaba ser salvaje, inculto” (1989: 33).

Un mismo objeto, entonces, tan inseparable, tan ansioso por mantenerse junto como animales en pleno instinto reproductor. Lo curioso del ejemplo es que Barthes llama a esta ansia una “inmovilidad amorosa o fúnebre”, con lo cual queda claro que quiere enfatizar la pulsión de muerte alrededor de este coito. Como mencioné anteriormente, en su misma definición de referente, Barthes explica que decidió nombrarlo “Spectrum”, pues esta palabra “le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (36). Además, más adelante declara que uno, cuando es fotografiado, no es propiamente sujeto ni objeto, “sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro. El fotógrafo lo sabe perfectamente, y él mismo tiene miedo [...] de esta muerte en la cual su gesto va a embalsamarme” (42). Lo relevante para esta investigación es preguntarnos si esta transformación sucede para Barthes solamente en los retratos personales. ¿Solo los sujetos pueden morir? ¿Acaso los objetos no pueden también ser embalsamados?

Durante la mayor parte de su ensayo, se asume que Barthes está hablando de retratos cuando analiza la fotografía, pues casi todas las fotos incluidas en el libro, a las que el filósofo hace referencia y analiza, incluyen justamente personas –salvo la foto *Alhambra* de Charles Clifford, en la que aparece el frontis de una casa (75), y la de Niepce titulada *La mesa puesta* (136)³⁹. No me parece que esto quiera decir automáticamente que lo que plantea Barthes no se aplique a las fotos de objetos, pero sí creo importante notar que su teoría fue pensada desde el retrato, proyectando un cuerpo humano en algún rincón de la imagen. Por eso, cuando él habla del efecto mortuorio que tiene el recuerdo del referente en la imagen, se refiere al rastro reconocible de su vida en el papel⁴⁰.

³⁹ Creo que esto tiene que ver con lo que mencioné en la nota anterior (38): este ensayo pretende ser una reflexión personal ante una inquietud que Barthes siente con cierto tipo de fotos. Da la casualidad de que estas son justamente fotos en las que aparecen personas –y puede discutirse ampliamente sobre este tema en otra investigación. Pero no me parece tampoco que descarte la opción de que sus reflexiones sean aplicables a las fotos de objetos, pues en un momento las menciona explícitamente: “vale más decir que el rasgo inimitable de la Fotografía (su noema) es el hecho de que alguien haya visto el referente (incluso si se trata de objetos) en carne y hueso, o incluso en persona” (el énfasis es mío, 124). De aquí podemos desprender que Barthes, en realidad, no distingue entre la “carne y hueso” de un objeto, es decir, “su vida objetual”, por así decirlo, y la de una persona para fines del ensayo en cuestión.

⁴⁰ En relación a esta idea, es interesante revisar la reflexión de Barthes sobre las fotografías de cadáveres. Él dice que estas imágenes resultan tan impactantes puesto que producen un choque entre dos tipos de realidades: lo que está muerto físicamente y lo que está vivo “para siempre” en la imagen: “si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, *en tanto que cadáver*: es la imagen viviente de una cosa muerta. Pues la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior, eterno; pero deportando ese real hacia el pasado (‘esto ha sido’), la foto sugiere que este está ya muerto” (124). Las fotos de los muertos se vuelven aún más tétricas porque es como si el muerto fuera devuelto a la vida e inmortalizado a través de la imagen.

Sin embargo, podemos trasladar esta idea a las imágenes de Iturbide presentes en *Demerol*. Si bien casi todas muestran objetos inanimados (corsés, muletas, un afiche de Stalin, lavativas, una bolsa de agua, una bata manchada, un afiche de la vida intra-uterina, una pierna ortopédica, una ventana con candado), estos tienen una relación tan directa con el cuerpo de Frida Kahlo que podríamos decir que contienen en sí mismos dos referentes: (1) el objeto existente en la realidad y que fue colocado frente al lente para tomar la fotografía (lo que Barthes llama “referente necesariamente real”) y (2) el referente evocado por este objeto, el cuerpo de la artista mexicana que usó los objetos durante toda su vida. Esto lo sabemos, como ya mencioné, gracias a dos elementos: el título de las fotos y nuestra memoria cultural compartida acerca del papel central del sufrimiento corporal a lo largo de toda la vida de Kahlo.

Ahora bien, para entender mejor esta última idea, es decir, la forma en que el lector proyecta el cuerpo de Frida Kahlo a través de sus objetos personales, encuentro relevante tomar en cuenta la noción de metonimia⁴¹. ¿Qué es ella, propiamente? En términos muy simples: la sustitución de un término por otro; esto es, un recurso retórico en el que se desplaza el nombre de una cosa por el nombre de uno de sus atributos (Cuddon 1992). A pesar de su sencillez, creo que para los alcances de esta investigación basta esta definición, pues lo principal es averiguar cómo opera la metonimia en las fotos de Iturbide⁴². Propongo, entonces, que, en este caso, los objetos personales fotografiados se encuentran colocados en un sentido metonímico y refieren a otra cosa: evocan el cuerpo ausente de un sujeto y construyen una imagen particular de este cuerpo.

A pesar de que el cuerpo real de Frida Kahlo no se muestre en ninguna de las fotografías, cuando el lector observa las imágenes de Iturbide, en realidad, imagina o proyecta, a partir de ellas, la materialidad de la figura de la pintora. Mientras va pasando las

⁴¹ Tomo esta idea del análisis que hace Margarita Saona (2014) sobre las imágenes de Domingo Giribaldi de la exposición fotográfica “Si no vuelvo, búsqüenme en Putis”, una serie de fotografías de los restos exhumados en una fosa común en Putis en 2008. Saona afirma que estas fotografías son una forma de arte que intenta lidiar con el trauma producido por el Conflicto Armado Interno Peruano (1980-2000) a través de una conexión empática con el observador. La idea principal es que esta conexión se da a través de un elemento de simbolización metonímico, y que podemos interpretar como una sensación de pérdida: “the representation of the belongings of the disappeared use [...] the image of the object as a cue to refer to something else: the body of the person that is no more and the injustice of their disappearance” (80). Entonces, lo que despierta en el espectador la sensación de empatía al ver la foto de un pequeño sombrero, es el hecho de que este evoca a un niño: se canjea metonímicamente por la persona que lo usó y funciona como una señal memorística no solo para la persona que lo usó, sino –sobre todo– para la pérdida, para la ausencia del cuerpo de esta persona (82).

⁴² Obviamente, estoy presentando una definición elemental. Para una complejización del término y de sus diferentes significados a lo largo de la historia de la literatura, recomiendo la entrada sobre metonimia en *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1993. Para una especificidad del recurso metonímico en comparación al de la metáfora o la sinécdoque, puede consultarse también el libro de Michel Le Guern (1973) *La metáfora y la metonimia*.

páginas, se dibuja cada vez mejor esta imagen, como si cada fotografía colaborara a trazar un pedazo diferente de ella. Sin embargo, como veremos a continuación, esta proyección estará confeccionada de retazos y no pretende necesariamente construir una figura global de la pintora, sino más bien acercarse de puntillas a una particular forma de su experiencia histórica. Además, en esta misma línea, lo interesante del ejercicio es que se trata justamente de lo privado y personal de estos objetos lo que los hace más propicios a bosquejar la figura de Kahlo. Los objetos vacíos, pero sucios y desteñidos, que dejan en claro que alguien los ha usado y ha dejado en ellos su sudor, su olor, su distintivo personal, permiten proyectar más rápidamente o de forma más inmediata la figura de un cuerpo humano porque denotan que un organismo ha pasado literalmente por ellos: los ha marcado. Estas marcas de uso se dejan traslucir claramente en las fotografías de Iturbide y son, probablemente, lo que más quema de ellas. En otras palabras, es lo que más perturba al observador, lo que lo desencaja.

Por otro lado, la mayor parte de los elementos presentados giran en torno a la medicina. Podría parecer entonces que nos encontramos ante un cuerpo enfermo o doliente que ha necesitado la medicina para mantenerse en pie o simplemente vivo. Sin embargo, lo ominoso de las fotografías es que los objetos médicos resultan más bien amenazantes. Parecen objetos de tortura: corsés, lavativas, muletas, una pierna ortopédica, una bata manchada. Contienen, por lo tanto, una violencia intrínseca relacionada con la constricción que se puede ejercer sobre el cuerpo humano para moldearlo según ciertos estándares relacionados a la normatividad y productividad⁴³. Estos estándares implican una especial relación entre el médico (y el discurso que este encarna) y el sujeto que (se) define como enfermo. En *El nacimiento de la clínica* (2003), Foucault estudia justamente este lenguaje médico, formado a partir de fines del siglo XVIII, antes de los grandes descubrimientos del siglo XIX (13), como un discurso históricamente construido sobre el eje de la razón, que se

⁴³ Al respecto, Michel Foucault ha reflexionado ampliamente en varias de sus obras (como *Vigilar y castigar* o, sobre todo, los tres tomos de *Historia de la sexualidad*) acerca de la forma en que las sociedades modernas, sobre todo a partir de fines del S.XVIII, construyen cuerpos y los moldean a partir de ideales de productividad y rendimiento económico. Esto se logra a partir de una compleja red de discursos de poder en los que se combinan el registro metafísico-anatómico (filosófico, podríamos decir) y el técnico-político (que es el que más nos interesa, debido a su conexión con la medicina): “The great book of Man-the-Machine was written simultaneously on two registers: the anatomico-metaphysical register, of which Descartes wrote the first pages and which the physicians and philosophers continued, and the technico-political register, which was constituted by a whole set of regulations and by empirical and calculated methods relating to the army, the school and the hospitals, for controlling and correcting the operations of the body. These two registers are quite distinct, since it was a question, on the one hand, of submission and use, and, on the other, of functioning and explanation: there was a useful body and an intelligible body. And yet there are points of overlap from one to the other” (2005, 102-3).

opone radicalmente al lenguaje anterior, más bien metafórico⁴⁴. Este nuevo lenguaje “ha abierto la posibilidad de una *experiencia clínica*” (8) y marca un corte en la forma de entender la enfermedad y la relación entre el médico y el sujeto enfermo, pues reorganiza “los elementos que constituyen el fenómeno patológico: una gramática de los signos ha sustituido a una botánica de los síntomas” (14). En ese sentido, lo que le interesa ahora al médico es descifrar el devenir de la enfermedad, y percibe al sujeto no como un “cuerpo concreto” (24), sino más bien como “intervalos de naturaleza, lagunas y distancias, donde aparecen como en un negativo ‘los signos que diferencian una enfermedad de otra, la verdadera de la falsa’” (Frier citado por Foucault 24). Por ello, “Para conocer la verdad del hecho patológico, el médico debe abstraerse del enfermo [...] Paradójicamente, el paciente es un hecho exterior en relación a aquello por lo cual sufre; la lectura del médico no debe tomarlo en consideración sino tomarlo entre paréntesis” (23), pues presta más atención a sus síntomas particulares e individuales (disgregados) que al conjunto de su cuerpo. El médico estudia, entonces, al enfermo como un individuo aislado, “libre de las estructuras médicas colectivas, libre de toda mirada de grupo y de la experiencia misma de hospital” (34), lo cual repercute en una mirada muy distinta sobre el sujeto: “Médico y enfermo están implicados en una proximidad cada vez mayor, y vinculados; el médico por una mirada que acecha, apoya cada vez más y penetra” (34). Esta mirada puede reconocerse claramente en las fotografías de Iturbide. Pero, como veremos a continuación, lo más interesante de ellas resulta la dicotomía entre la constricción que impone la medicina y las marcas que deja el cuerpo humano en los objetos: es aquella la que crea una interesante tensión que escarapela al espectador.

En la primera imagen con la que nos encontramos (VII) aparece la mayor cantidad de objetos que luego serán fotografiados en detalle en las páginas siguientes: corsés de distintos tipos, andaderas, muletas, un afiche de Stalin con el brazo levantado, todos acumulados dentro de una tina. Verlos todos juntos causa una gran impresión, pues interpela directamente al observador a preguntarse qué tipo de cuerpo podría soportar todos estos instrumentos a lo largo de su vida. El afiche resulta un elemento sugestivo de contraste, pues ensancha la distancia entre el cuerpo solemne, altivo y militar –que reafirma sus creencias mediante la

⁴⁴ Foucault comienza su análisis comparando los lenguajes de dos médicos, uno de fines del siglo XVIII (Pomme), y otro de comienzos del XIX (Bayle). Mientras que el primero describe a las membranas como “pergaminos empapados”, el segundo “ve, extendidas sobre las envolturas del cerebro películas de clara de huevo” (2003: 3). A pesar de que ambos lenguajes sigan siendo metafóricos, hay una diferencia fundamental en ellos y no existe entre ambos tanta distancia temporal (ni siquiera cien años). Su cambio de enfoque indica una variación esencial en la forma de entender el lenguaje médico: “cada palabra de Bayle, en su precisión cualitativa, guía nuestra mirada en un mundo de constante visibilidad, mientras que en el texto anterior [de Pomme] nos habla el lenguaje, sin apoyo perceptivo, de los fantasmas” (2003: 2).

postura de su cuerpo con el brazo levantado-, y el cuerpo desarmado que imaginamos a partir de los objetos⁴⁵.



Fotografía 10. (VII)

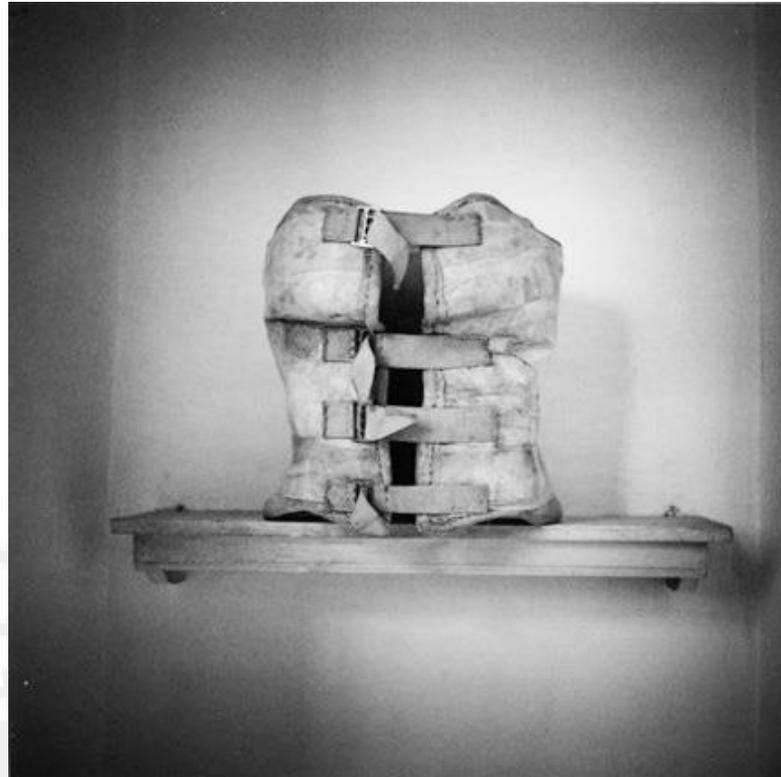
Dentro de estos objetos, me interesa concentrarme sobre todo en los corsés⁴⁶ que Kahlo utilizó a partir del accidente en tranvía que a los dieciocho años casi terminó con su vida (Meljem-Moctezuma, Burgos-Martínez 2013: 140)⁴⁷. En principio, para ella el corsé es un aparato utilizado por la medicina para estabilizar una columna demasiado endeble, que no logra sostenerse por sí sola. Pero aquí se vislumbra más claramente esta dicotomía entre la medicina que se presenta como medio de salvación para el sujeto, pero que, en realidad, solo termina por constreñir y homogeneizarlo. El corsé simboliza culturalmente el intento más

⁴⁵ Si bien parece obvio que todos los demás objetos fotografiados pertenecieron a Kahlo, la relación con este afiche en primera instancia no resulta tan clara. No obstante, recordemos la cercanía entre la pintora y la Revolución Rusa: Kahlo acogió en su casa a Trotsky durante su exilio político. Por otro lado, en términos simbólicos, es interesante la relación entre la disciplina médica, ejercida hacia el cuerpo, y la disciplina militar. En última instancia, como expliqué en la nota anterior sobre Foucault, ambos tipos de disciplina apuntan a desplegar sobre el cuerpo humano parecidos mecanismos de constricción para construir un cuerpo ideal.

⁴⁶ No analizaré todas las fotografías de corsés, pues creo que sería excesivo, sino solo algunas que me permitirán explicar mi hipótesis sobre la dicotomía que estos objetos exhiben en las fotografías.

⁴⁷ Menciono el accidente no porque me interese remarcar hechos particulares de la vida de la pintora, sino porque pienso que son hitos de la memoria cultural que resuenan en la imaginación del lector en el momento en que este observa las fotografías. Esto vale también para otros momentos de la vida de Kahlo que son mencionados aquí, y se relaciona con lo que expliqué en la nota 36 sobre la forma en que el dolor de la pintora se ha banalizado hasta tal punto de convertirse en mero objeto de consumo. Para una definición de memoria cultural véase Halbwachs, Maurice (1992). *On collective memory*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

desesperado por moldear un cuerpo que se exhibe como diferente e insertarlo dentro de los cánones de belleza establecidos por la sociedad⁴⁸. A través de un sistema de correas se ejerce tal presión sobre el torso de la mujer que se pretende cambiarlo por completo, moldearlo al gusto de quien atente la posición de poder. Es, literalmente, un instrumento de tortura.



Fotografía 11. (IX)

En esta fotografía (IX), podemos observar este lado del objeto muy de cerca. Lo que resalta son las cuatro grandes correas de cuero que denotan firmeza. Además, la hebilla metálica que brilla en la correa superior exhibe la dureza del procedimiento en toda su intensidad. Por último, la suciedad del objeto indica que ha sido manoseado en numerosas ocasiones, es decir, remarca el hecho de ser un objeto cotidiano, que ha sido habitado por alguien que ha dejado sus marcas personales impregnadas (el sudor, las huellas digitales). Incluso parece que cierta parte ha sido remachada o cosida nuevamente, pues presenta una irregularidad a la altura del tercer cinturón.

⁴⁸ Incluso, como analiza Wendy Dasler (2001) en su artículo sobre las construcciones culturales sobre las mujeres escritoras del siglo XIX, en esta época se creía que los corsés podían moldear no solo el cuerpo de las mujeres sino también su moral: “Wearing a corset shoves the chest out, pulls the abdomen in. Thus, in a nineteenth-century corset, a woman's moral zone is “thrown into prominence” while her appetites would be kept well under control (211). Si bien Kahlo no vivió en el siglo XIX, el objeto cultural del corsé sí conlleva en sí mismo un fuerte remanente de estas connotaciones.

No obstante, la forma simétrica del instrumento y su parecido con el cuerpo femenino, de alguna manera suavizan la impresión de las connotaciones tan terribles que este objeto puede cargar consigo. Al respecto, Iturbide ha declarado que, para ella, los corsés de Frida fueron los objetos que más le llamaron la atención, pues, a pesar del dolor que exhibían, parecían ser “como muy estéticos” (Iturbide 2012).



Fotografía 12. (XV)

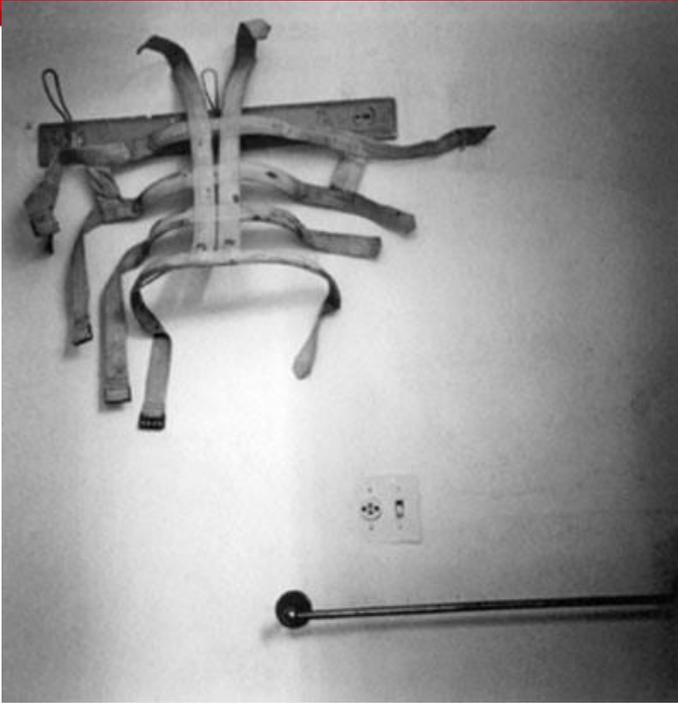
Esto queda mucho más claro si nos acercamos a la siguiente fotografía (XV). Las correas se han alargado, dibujando una línea mucho más fina y curva del contorno, es decir, más estilizada. Esto, a su vez, ha permitido crear conductos de aire mucho mayores, los cuales alivian la sensación de constricción antes experimentada.

Sin embargo, el hecho de que el objeto esté colgado de la pared puede atraer nuevamente connotaciones amenazantes, ya que parece acrecentar la idea de quietud y detención, por lo que podríamos imaginarnos a una persona colgada de estos cinturones en posición de martirio pero también de exhibición; como si la persona fuera un objeto más, solo una prolongación de las correas. Esta sensación se ve acrecentada por la puesta en escena de la fotografía, que simula el interior de un museo, sobre todo por el reflector que ilumina el corsé desde arriba y deja traslucir una textura especial en la pared. Además, hay un elemento que llama por sobre todo la atención en esta foto; podríamos decir que se trata del *punctum*,

un “detalle que me atrae o me lastima” (Barthes 1989: 76), “ese azar que en [una fotografía] me despunta” (Barthes 1989: 59)⁴⁹. En este caso se trataría de la liga blanca que une dos correas del lado izquierdo del objeto. Aparentemente desligada del corsé, como un elemento añadido posteriormente, me parece que esta cinta señala la tensión que el mismo corsé carga consigo: como si, a pesar de la estilización y del aire entre sus piezas, hubiera un núcleo duro de sujeción que jamás podrá ser disipado. Nuevamente, este detalle no parece pertenecer a la forma original del corsé, sino provenir de un uso excesivo del instrumento; parece ser una marca impregnada en él debido al contacto excesivo con el cuerpo humano y al rastro que este cuerpo puede haber dejado en el objeto.

Una tercera fotografía exhibe otro perfil del corsé (XXIX), pues lo presenta colocado en un viejo y destartado colgador de prendas (le falta el tercer gancho). La sensación de descuido es acrecentada por el ángulo en que se tomó la foto, algo ladeada, con ciertos elementos en el encuadre que no cumplen una función muy específica en la composición, como si no necesitaran estar ahí (un enchufe y un colgador de toallas).

⁴⁹ Otro de los ejes fundamentales del análisis de Barthes en *La cámara lúcida* es su distinción entre el *studium* y el *punctum*. Mientras que el primero es definido como “la extensión de un campo” (1989: 57) de estudio, y se trata de una forma de aproximarnos a la fotografía que toma más en consideración la información cultural de la que proviene el fotógrafo, el *punctum* es un detalle azaroso que divide esta enorme extensión y sale al encuentro del espectador justamente como un flechazo que irrumpe en medio de su campo de visión (1989:58). Por eso el *studium* puede gustar solo como “un deseo a medias, un querer a medias” (1989: 60); todo lo contrario del *punctum*, que se entiende como un “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte” (1989: 59). El ejemplo más claro que introduce Barthes me parece la diferencia entre la fotografía pornográfica y la erótica: si la primera no nos llama la atención es porque se encuentra “enteramente constituida por la presentación de una sola cosa, el sexo: jamás un objeto secundario, intempestivo, que aparezca tapando a medias, retrasando o distrayendo” (1989: 78), lo que sí sucede con la segunda, que es justamente esta foto pornográfica, pero “alterada, fisurada” (1989:78).



Fotografía 13. (XXIX)



Fotografía 14. (XXXIV)

Lo más interesante es que aquí las correas aparecen sueltas y que esto no nos deja una sensación de libertad –como si esta no fuera posible en el universo de representación de estas fotografías–, sino todo lo contrario. La silueta del corsé simula la forma de unas costillas humanas, por lo que su soltura nos induce a imaginarnos un cuerpo aplastado, deforme, casi líquido o en estado de descomposición. Quizá un cuerpo constreñido que se ha rendido y ha dejado de resistir. La misma sensación se produce con el corsé colgado en la ducha (XXXIV), ante el cual se dibuja más claramente la silueta humana, pues las correas sueltas simulan brazos y piernas descolgados en una posición de sacrificio inminente. Esta imagen se refuerza por la disposición de las correas posteriores entrecruzadas, como si el corsé fuera una enorme cruz con la que carga el sujeto. Además, las manchas al pie de la tina parecen de sangre y dan la impresión de que algún ser vivo las ha dejado ahí. El ángulo de la foto, una vez más, induce estas percepciones, al presentarse como una cámara oculta que echa un vistazo prohibido y accidental en este recinto privado y sagrado.

Sobre esta dicotomía entre el control (la sujeción) del sujeto y su sacrificio mediante el corsé, es interesante revisar lo apuntado por Arthur Frank (2005) respecto a la falta de control que sienten los individuos enfermos respecto a su propio cuerpo. Él afirma que una enfermedad se trata en última instancia siempre de la pérdida de la propia predictibilidad y todo lo que ello podría ocasionar: incontinencia, falta de aliento o de memoria, temblores o convulsiones y demás “fallas” del cuerpo enfermo (319). Por lo tanto, “Illness is about learning to live with lost control” (319). Esto definitivamente tiene que ver con el rol que la

sociedad le asigna a los cuerpos disciplinados y adultos después de la infancia y que asume podrán mantener a lo largo de su vida:

Contingency is the body's condition of being subject to forces that cannot be controlled. The infantile body is contingent: burping, spitting, and defecating according to its own internal needs and rhythms. Society expects nothing more, and infants are afforded some period to acquire control. When adult bodies lose control, they are expected to attempt to regain it if possible, and if not then at least to conceal the loss as effectively as possible. (2005: 319)

En ese sentido, el control se encarna simbólicamente en estos instrumentos fotografiados (en especial, el corsé, pero también la pierna ortopédica, las muletas, incluso las lavativas o el frasco de demerol) con los que, como observadores, nos imaginamos al sujeto ausente (Kahlo) desesperadamente tratando de recuperar dominio sobre su propio cuerpo. Todas estas medidas e instrumentos de la medicina, guardadas en lo más recóndito de un baño privado, como si se tratara de un secreto culposo –objetos demasiado íntimos para que su esposo aceptara abrir el baño y exhibirlos con los demás pinceles y tocadores de la artista-, nos hablan de una característica determinante de su experiencia del mundo: su forma incompleta de sentirse en él y su desesperado intento de completarse⁵⁰.

Respecto a esta última sensación de incompletitud, quizá la fotografía más iluminadora sea la de la pierna ortopédica (XXXVII). Curiosamente, esta es la única en la cual uno de los objetos se sitúa fuera del baño de la artista, rompiendo, de alguna forma, el pacto que se ha hecho con el lector al comienzo del libro (con el título). La decisión de situar la pierna fuera del recinto de la casa le da a la foto un aire dicotómico y ominoso: por un lado, se encuentra cubierta por el juego de luz y sombra que dejan las ramas de los árboles en la pared y por las pequeñas flores blancas esparcidas en el piso. Esto, junto con los dibujos al pie del zapato y las campanillas que cuelgan al lado izquierdo, le da un aire de inocencia al objeto, como si se tratara de la bota de una niña que ha salido a jugar al parque. Sin embargo, por otro lado, el centro de la foto atrae la mirada rápidamente hacia el agujero negro a la altura de la rodilla y las planchas que lo preceden y anteceden (nuevamente cubiertas de correas y clavos amenazantes), recordando al observador la rigidez de este objeto ortopédico que se ha impuesto sobre el cuerpo del sujeto.

⁵⁰ Esto se relaciona justamente a lo que afirmamos al comienzo de esta sección (pág. 52) acerca de cómo cada fotografía colabora a trazar un pedazo distinto de Kahlo pero no proyecta una imagen coherente y global de ella, sino precisamente esta forma muy particular de su experiencia histórica.



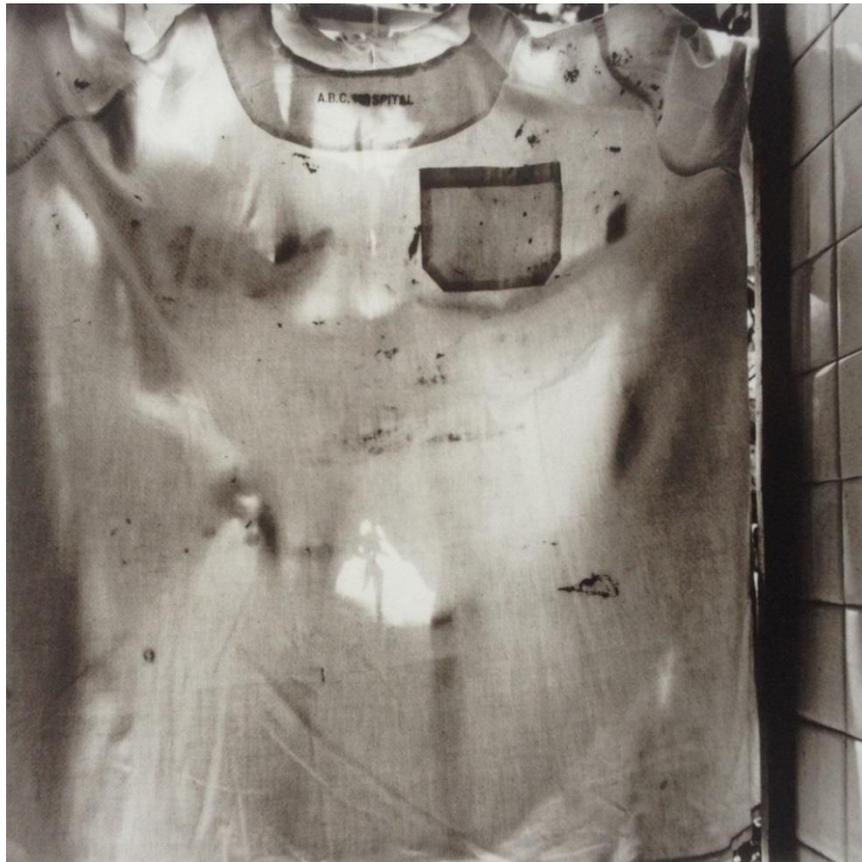
Fotografía 15. (XXXVII)

Queda claro, además, que la silueta humana se dibuja de forma más evidente en este objeto que en los corsés. El artefacto se mantiene erguido y apoyado contra la pared para simular que se trata de una pierna viva. Pero esta proyección se interrumpe, como dijimos, a la altura de la rodilla, recordando al lector que toda representación de este cuerpo espectral será incompleta. Por lo tanto, solo accederemos a esta representación a través de las fotografías de los instrumentos médicos, rígidos y constrictores, que han quedado marcados por el sujeto que pasó por ellos.

En ese sentido, la enfermedad de este sujeto va impregnando todos los elementos que ha usado alguna vez, de manera que hasta la bata de la artista aparece como un objeto perturbador. En una de las dos fotografías en que se la muestra (XIII) se la sitúa a contraluz y de forma tal que tapa casi toda la toma, la abarca por completo y da al espectador una sensación de agobio particular. La bata presenta una etiqueta de un hospital a la altura del cuello (“A.B.C. Hospital”) y se muestra llena de pequeñas manchas de pintura oscura, por lo que podemos observar nuevamente la dicotomía de un objeto aséptico que ha sido utilizado, manoseado y marcado por un cuerpo en su uso cotidiano. Este cuerpo ha logrado incluso dejar constancia de su sangre en la tela, como declara Iturbide⁵¹ (Conaculta 2012). Gracias a

⁵¹ Al parecer, la fotógrafa se desdice de esta afirmación en algunas entrevistas (La Jornada 2009), con lo cual no queda muy claro finalmente si lo que tenemos al frente son manchas de sangre mezcladas con las de pintura. Sin

la técnica de contraluz, la suciedad que la bata mostraba por sí misma, se ve acrecentada por las siluetas de las rejas que se encuentran en la ventana, lo cual nos deja una sensación ominosa, como si la bata fuera a cobrar vida en cualquier momento. Además, en el medio de la foto, se puede observar un espacio de luz que deja entrever un hilo sombreado en el centro. Este hilo toma la forma de un nudo, por lo que, si imaginamos que estamos observando los interiores del cuerpo que habitó esta bata (como si la vista nos permitiera una especie de radiografía), parece como si este cuerpo se encontrara trabado, sujetado por dentro.



Fotografía 16. (XIII)

Por último, encuentro importante hacer un breve comentario acerca de las fotos que parecen apartarse de la serie de objetos médicos, pero que, no obstante, siguen apuntando a imaginar este cuerpo ausente en el mismo sentido que los objetos anteriormente mencionados. Me refiero a la imagen de las plumas (XXI) y la tortuga (XXVII). Estas dos fotografías muestran animales disecados y no queda muy clara cuál es la relación que han tenido con la artista⁵², pero metafóricamente llevan al lector a pensar en puentes entre estos

embargo, más allá de lo que la mancha contiene fácticamente, me parece interesante que esta idea sea evocada por la fotografía.

⁵² Al parecer, Iturbide no es muy precisa al referirse a ellos en sus entrevistas, pues casi no los menciona (a diferencia de los corsés, de los que reflexiona todo el tiempo), de manera que solo he encontrado una muy parca

cuerpos muertos y el que se va dibujando a través de los instrumentos de tortura/control antes analizados. La fragilidad de las plumas envueltas y encerradas en sí mismas en una posición casi fetal proyecta la sensación de encierro en un cuerpo quebradizo e indefenso que se ve sometido a múltiples procesos de desmembración y reacomodación. La tortuga milenaria parece querer salirse del recuadro fotográfico para interpelar directamente al lector con su presencia mortuoria. Si recordamos, entonces, la pregunta que nos hicimos al comienzo de esta sección a partir de la propuesta barthesiana acerca de si los objetos fotografiados podían –al igual que los retratos de sujetos– embalsamarse (en el sentido de remarcar su espectralidad en relación al referente), después del análisis en detalle de estas fotografías, habría que contestar que sí: todos estos objetos son, en efecto, embalsamados en un gesto contundente que los coloca en estas páginas en un sentido metonímico para permitir que el espectro del cuerpo doliente, enfermo y fragmentario de Frida Kahlo pase a través de ellos directamente hacia la narración.



Fotografía 17. (XXI)



Fotografía 18. (XXVII)

referencia a ellos en un artículo periodístico: “Asimismo, fotografió una tortuga y unas aves embalsamadas” (La Jornada 2009).

II.4 *Demerol*: un despliegue fantasmático de huellas

Al comienzo de este capítulo, expliqué que esta narración no se estructuraba como un relato convencional, en el sentido en que no presentaba un conflicto que se resolvía luego de una serie de vicisitudes por las cuales transcurría el protagonista. Más bien es un texto complejo al que resulta difícil aproximarse, pues se estructura mediante la yuxtaposición de escenas que relatan extrañas anécdotas de la vida de una artista. Parodiando el comienzo de cualquier cuento de hadas, la novela se abre con una incitación a la duda y una clásica muestra del método bellatinesco para desterritorializar la narración que analizamos en detalle⁵³ en *Shiki Nagaoka*: “Cierta vez se organizó una conferencia donde se presentó un profesor que portaba un singular aparato didáctico” (8, las cursivas son mías). Este profesor, descrito como un personaje que “parecía ser alguien magnífico” (8), aunque no sabemos exactamente por qué, traerá consigo un artefacto especial, un instrumento que sirve para mostrar “una especie de película de la realidad” (8), con lo cual tampoco nos queda claro cuál es su verdadera función. A través de la pantalla del aparato, aparece un segundo personaje denominado frida kahlo (como dije, con minúsculas), que relatará algunas anécdotas de su vida a lo largo de las páginas siguientes. A pesar de que nunca accedemos directamente a la voz de este personaje (sus anécdotas nos son relatadas por un narrador omnisciente, que se detiene a explicarlas o brindar razones que llevaron a kahlo a realizar tales actos), en una primera aproximación, cada una de estas anécdotas parece querer decir algo sobre el personaje o sobre la forma en que entiende su relación con la creación artística. Podríamos afirmar que el relato toma nuevamente la forma de una biografía, pero altamente problemática.

Ahora bien, es importante detenerse a examinar quién es realmente el personaje con el que nos enfrenta el relato. Si bien vimos que las fotografías de Iturbide se anclan en el referente de la pintora mexicana y en la memoria cultural compartida acerca de su particular relación entre el cuerpo y el dolor, el texto de Bellatin parece alejar al lector por completo de este referente y conservar el nombre de frida kahlo solo como un cascarón vacío para evocar otra cosa. Esta frida no nos va a contar sobre sus *propias* pinturas ni sobre sus corsés. Por el contrario, las obras que se anuncian de la autoría de kahlo son *Damas chinas*, *Salón de Belleza* y *El jardín de la señora murakami* (8), así como *La escuela del dolor humano de Sechuán* (10), *Perros héroes* (16) y *La jornada de la mona y el paciente* (29). Todos estos títulos coinciden con títulos de novelas de Mario Bellatin, que el lector probablemente

⁵³ Ver página 33 del capítulo 1.

conoce. De esta forma, la primera aproximación que el lector tenía a la novela, desterritorializada y poco realista (un personaje habla después de muerto a través de un extraño aparato que ha llevado un bizarro profesor a una rara conferencia), cambia completamente: los lectores se conectan con la memoria de los libros del propio Bellatin y tienen el impulso de anclar el relato, situarlo espacial y temporalmente.

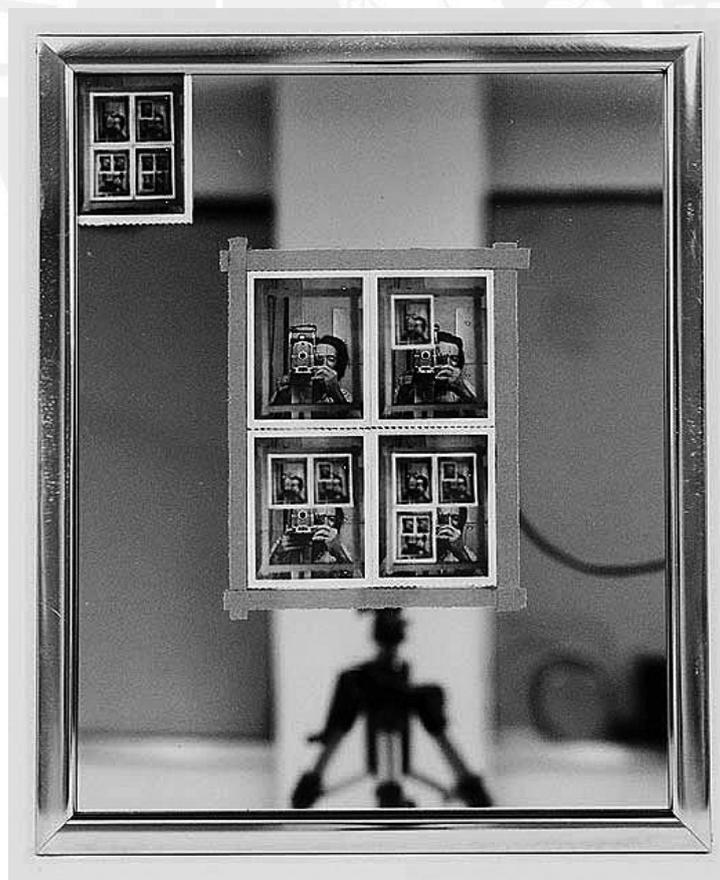
Sin embargo, la relación entre ambos referentes de kahlo (y por lo tanto, ambas partes del libro) no es tan fácil de entender como la de una tajante separación, pues el texto sí incluirá algunas descripciones de las fotografías de Iturbide, como si estas fueran proyectadas dentro de la conferencia: “De pronto, la pantalla comenzó a mostrar imágenes, fragmentos, de la vida de la artista frida kahlo [...] En determinado momento, siempre a través de la pantalla, se vio la imagen del jerarca ruso joseph stalin, colocada detrás de dos recipientes de peltre para realizar lavativas, y de una caja muy antigua de demerol” (7-8). El texto, entonces, por un lado, quiere que el lector se sienta un asistente más de esta conferencia, un espectador que escucha el relato de kahlo y sus confesiones, y ve las imágenes de su casa y sus objetos (que remiten a la otra parte del libro); pero, por el otro, quiere que se desentienda del referente cultural de la pintora e imagine a un personaje distinto, esta vez basado en un complejo juego de ficción y realidad. Se va trazando, por lo tanto, una distancia difusa, que por momentos se acorta y por momentos se hace más intensa, entre las fotos y las palabras. Esta distancia es la que tensa la cuerda del referente evocado.

Foucault ya había observado cómo, incluso la representación clásica (en el sentido de mimética), puede problematizar el proceso de la representación y su relación con el referente. En su análisis del cuadro *Las meninas*⁵⁴, el filósofo muestra, cómo, entre otras cosas, este es un estudio de los elementos de la representación y un cuestionamiento de lo que la sostiene (1968: 25). Por lo tanto, más importante que el motivo mismo del cuadro (la escena cortesana), es cómo se está exhibiendo el espacio en el que se presenta este motivo: esta exhibición, a través del complejo juego de espejos, miradas, gestos y motivos, es una elaboración sobre la condición misma de la representación en la pintura. Este proceso horada el fundamento de la mera semejanza con el referente de la pintura: ya no hay un lugar

⁵⁴ En el primer capítulo de *Las palabras y las cosas*, Foucault hace un minucioso análisis del cuadro *Las Meninas*: de las miradas que lo componen y los elementos que lo estructuran. Su conclusión es la siguiente: “Quizá haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre. En efecto, intenta representar todos sus elementos, con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visibles, los gestos que la hacen nacer. Pero allí, en esta dispersión que aquella recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta —de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo —que es el mismo— ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación” (1968: 25).

privilegiado de representación, pues, al señalarla deliberadamente, desaparece la relación inocente con el referente. Bellatin, como Velázquez, investiga las herramientas que constituyen la representación -esta vez en la escritura-, pero radicaliza el gesto en el sentido en que su experimento no ya es clásico (mimético). Por lo tanto, en su caso, la cuestión de la semejanza se encuentra desbordada, pues su relación con el referente es de entrada mucho más inestable que en la representación clásica. Por ello, logra señalar el vacío del referente de maneras mucho más problemáticas para el lector.

En ese sentido, propongo que la reflexión que sugiere este texto de Bellatin se aproxima más a la obra del artista canadiense Michael Snow, titulada *Authorization* (1969). Esta fotografía, resulta, como sostiene Phillipe Dubois, antes que una imagen, toda una instalación: se presenta como un autorretrato y, a la vez, pone en evidencia el proceso de construcción de la fotografía (12). La obra muestra un espejo –con las mismas proporciones de una fotografía polaroid– sobre el cual se han pegado cinco fotos polaroid en blanco y negro, una en lo alto y a la izquierda; las otras cuatro, en el exacto centro, formando un rectángulo que se enmarca por cinta adhesiva (y que simula, a su vez, la forma de una polaroid)



Fotografía 19. Michael Snow. *Authorization* (1969).

Lo interesante es que las fotos se leen en una progresión cronológica –que comienza dentro del recuadro y termina en aquella que ha sido desplazada al exterior– y muestran el proceso de captura de Snow frente al espejo. Por lo tanto, estas imágenes “son el registro de una serie previamente ordenada de acontecimientos que se producen en el espejo, *en su lugar mismo* [...] *las cinco polaroids nos restituyen la historia de la obra al mismo tiempo que la crean. Son a la vez el acto mismo y su memoria*” (Dubois 12-3), pues están “pegadas sobre el espejo por el cual han sido producidas y al que ellas representan” (Dubois 16). En ese sentido, proponen una reflexión interesante sobre el mismo acto de la representación fotográfica:

Se ve bien lo que hay en juego en este dispositivo: un asunto de tiempo y de registro, un asunto de sujeto y de máscara [...] Hay dos imágenes y dos temporalidades. Está el espejo, que ofrece una representación siempre en directo, que remite siempre únicamente al aquí y ahora en curso [...] Y está la foto, siempre en diferido, que remite siempre a una anterioridad, la cual ha sido detenida, fijada, en su tiempo y su lugar [...] El autorretrato funcionará a partir de la tensión entre estos dos universos. (14)

Entre estas dos temporalidades, es decir, entre el tiempo del ahora y el tiempo de la fotografía, nos aproximamos como observadores al sujeto que se autorretrata. Entonces, como este sujeto intenta alcanzarse en una especie de pasado imposible, no llega a mostrarse plenamente nunca: aparece constantemente diferido. Esto es claro en el retrato, pues con cada fotografía que Snow añade al espejo, se hace más difícil reconocer al fotógrafo⁵⁵:

He aquí al sujeto, él mismo presente en el instante efímero y fugaz del reflejo, helo aquí poco a poco sepultado bajo su propia reproducción, devorado, borrado, un poco más en cada mira, en cada toma, por la representación petrificada de instantes por él siempre superados. Pues cuanto más intente inscribir su relación consigo mismo, recuperar su retraso, más se hundirá, más se borrará, más desaparecerá bajo el papel de los clicks, como un cuerpo momificado cubierto lentamente por las vendas” (Dubois 14)

Incluso, podríamos añadir, la representación final de este sujeto –borrado por completo por su propia obra– se coloca fuera del recuadro señalado por la cinta adhesiva; es decir, como una imposibilidad total, desplazada del eje central, casi como un resto desechable.

Una problematización muy similar del proceso de representación nos propone *Demerol*, si tomamos en cuenta que Frida Kahlo no es más que una figuración autoficcional de

⁵⁵ Esto se logra no solo con la colocación de la foto justo al frente del rostro de Snow, sino también a través de un borrado progresivo de la definición de las imágenes. Con cada fotografía que se añade al espejo, se desenfoca la cámara, de manera que al final “en lugar de tener infinitamente multiplicada la imagen completa de su rostro, en lugar de su efigie, sólo puede verse un polvo de partículas argentícas. [...] La momia ha sido reducida a cenizas. Disolución total del sujeto *por* y *en* el acto fotográfico mismo” (Dubois 15)

Mario Bellatin. Este personaje, en realidad, parece una máscara que el autor asume para hablar de sus propias experiencias a través del código autoficcional. Entiendo aquí el género autoficcional como la noción propuesta por Serge Doubrovsky (1988) para distinguir a las autobiografías convencionales de los nuevos relatos que refieren a la propia vida, pero que también presentan una reflexión autoconsciente del narrador/autor sobre el proceso de representación y ficcionalización que implicó escribir el texto (Donoso s/f: 99)⁵⁶. En otras palabras, me refiero a la forma en que Bellatin problematiza los pactos de lectura convencionales de la ficción al insertarse a sí mismo y a su vida en sus novelas, en una época en la que muchos de sus lectores están más que convencidos de la “muerte del autor”⁵⁷. Por ello, *Demerol*, como *Authorization*, es una forma de autorrepresentación que reflexiona sobre su propia construcción: en este texto se transgreden a la vez los géneros de (auto)biografía y novela, y se confunde la realidad y la ficción en un perpetuo juego de inestabilidades que muestra y a la vez borrona las huellas del autor.

El intento de insertarse a sí mismo en la ficción —como figura autorial, pero sobre todo como figura corporal— es un experimento con el cual Bellatin ha jugado mucho a lo largo de su proyecto narrativo. Haciendo referencia a un libro titulado *Yo soy el autor de este libro*, en el que el mexicano pretendía colocar una foto de sí mismo en cada una de las páginas, de manera que el lector tuviera que ver su retrato mientras leyera el relato⁵⁸, Catalina Quesada Gómez explica:

Bellatin juega a imaginarse disuelto en la escritura en su más pura materialidad, concibiendo páginas que, como el pasaporte, lleven una marca de agua con la

⁵⁶ Ángeles Donoso no estaría de acuerdo en afirmar que Bellatin escribe autoficciones, pues sostiene que el término es insuficiente para retratar la complejidad de los pactos que se establecen entre el narrador y el lector (s/f: 99). Ella analiza las tres autobiografías de *El Gran Vidrio* (2007) para llegar a la conclusión de que la mentira, el ocultamiento y el secreto están íntimamente ligados a su forma de autorrepresentarse: “Bellatin [...] sugiere que el único modo de relatar la propia vida es inscribiendo el gesto autobiográfico en el discurso como imposibilidad. La inscripción de la imposibilidad aparece siempre de una u otra manera enunciada en los relatos, ya sea en la falsa identificación, en la enunciación de la mentira, en distintas formas de denegación o en la articulación siempre fragmentada del discurso” (102-3). Me parece que su análisis es muy agudo y pertinente para el libro que analiza, pero que, en el caso de *Demerol*, en el cual no se reconocen mecanismos tan complejos de denegación de la información, sí se aplicaría el término de autoficción antes explicado.

⁵⁷ Para una mayor discusión de los términos de autobiografía y autoficción, véase: Leonor Arfuch: *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002 o Ángel Loureiro (coord.). *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos Anthropos 29. Barcelona: Anthropos, 1991.

⁵⁸ “[...] cuando ya llegué al punto de darme cuenta de que mientras más hacía era más autor, escribí un libro que se llamaba *Yo soy el autor de este libro*. Mi foto salió en todas las páginas. Algunos dirían que es una especie de trabajo egocéntrico desenfrenado y yo decía: “Bueno, a ver si así, ya, desaparezo”. Si es que siendo traductor, siendo biógrafo, siendo historiador, no logro desaparecer, a ver si así desaparezo. Tenemos un grupo con unos amigos con quienes hacemos libros objeto y yo hice ese libro en el que está el texto y la foto metida en el texto; la idea es colocar las fotos de tal modo que no tengan separación de diseño con el texto. Entonces tienes que leer y leerme la cara también, no ilustraba sino que estaban en el renglón, casi como signos de puntuación” (Azaretto 2009).

fotografía del autor [...] Reverso del tatuaje y de la escritura corporal, la experiencia bellatinesca propone estampar una representación del autor en la página, algo que vaya más allá del tradicional yo autorial, para disolverse físicamente en el texto y desaparecer desleído. (2011: 312)

Incluso podríamos afirmar que el cuerpo de Bellatin aparece por doquier en sus textos, enmascarado o no en sus ficciones: “su cuerpo —fotográfica y textualmente— está en absoluta presencia, se interpone. El autor posa para cada uno de sus textos; en algunos ocupa el espacio ficcional (evocado) de sus narradores/personajes [...] en otros sólo presenta su cuerpo animalizado, fragmentado, en falta [...] En todo caso, se ubica visiblemente entre el lector y el texto” (Guerrero 2009: 76).

Existe, por lo tanto, una pretensión por estar siempre ahí, pero como materia disuelta y poco asible, un tanto ingravida —como la fotografía constantemente desplazada de Snow. Esto se conecta, además, con las imágenes de Iturbide que acabamos de analizar. De la misma manera en que Iturbide señala el cuerpo ausente de Frida Kahlo, Bellatin se señala a sí mismo insistentemente, pero como una presencia espectral, desdibujada, en sus ficciones. En *Demerol*, como dije, esto resulta obvio desde el inicio del relato, al aparecer los títulos de las novelas de Bellatin como si fueran pinturas de Kahlo. Más adelante, cuando se explique que estas supuestas pinturas se han teatralizado (un proceso que, en efecto, ocurrió con *Salón de belleza* y *Perros héroes*, las novelas), se darán algunos datos de los argumentos de estas obras que, en efecto, coinciden con ellas, como por ejemplo el hecho de que existe un peluquero con un “mal físico, [una] enfermedad” (11) en *Salón de belleza* o que *Perros héroes* fue pintada a partir de la experiencia de Kahlo de haber conocido a un hombre inmóvil, parálítico, dueño de una raza de perros con una habilidad canina prodigiosa, que vive con un enfermero “algo subido de peso” y los entrena mediante sonidos emitidos únicamente por la garganta (17). Notamos, entonces, que no solo se trata de nombrar los títulos de las novelas de Bellatin, sino de realizar un complejo entramado entre sus personajes para construir un mundo que se desborda de los límites del libro en cuestión y se ramifica hacia otras novelas. Volveremos sobre esta idea más adelante.

Me interesa resaltar, por el momento, que el juego va más allá de la ficción, pues se incluyen anécdotas que también encontramos en varias entrevistas del propio Bellatin. Me refiero concretamente al “congreso de dobles de artistas” que Frida afirma haber llevado a cabo:

Se le ocurrió la posibilidad de organizar un congreso de artistas donde los artistas no estuvieran presentes, sino personas que los representaran. Un evento que fuera al mismo tiempo, como lo sabemos, una acción plástica. Trasladaría al lugar del evento

solo las ideas de estos creadores, no las obras ni su presencia física, para constatar lo que podría ocurrir con sus creaciones una vez que estuvieran liberadas de sus autores. (14)

Esto naturalmente resuena al congreso de dobles que el propio Bellatin organizó en París en 2003 “como una obra de teatro, la obra de teatro que siempre quise hacer” (Azaretto 2007). En él, Bellatin promocionó a cuatro escritores mexicanos bastante reconocidos (Margo Glantz, Sergio Pitol, José Agustín y Salvador Elizondo), pero los que realmente asistieron fueron actores que asumían el papel de dobles y eran previamente entrenados por estos artistas con textos sobre sus ideas. El experimento duró un mes y fue creciendo en complejidad⁵⁹. Lo queda claro en ambos congresos es que se trata de incidir en la problemática relación que puede establecerse con el autor, un tema recurrente en la obra de Bellatin.

Otra forma de insertarse y difuminar los límites entre Frida Kahlo y su propia representación es la reflexión en torno a la pierna cercenada del personaje. Se nos dice que este “empezó a extrañar[la] algunos años después de su muerte” (23) y se describe lo que podría fácilmente ser la fotografía de Iturbide que analizamos en la sección anterior: “Se vio luego una pierna ortopédica apoyada en una pared” (23). Lo interesante es entonces que en este momento se retoma la conexión con el referente de la pintora, pero que su experiencia específica del dolor va a ser retratada como se desarrolla en otras novelas o reflexiones la experiencia física del propio Bellatin en relación a la falta de su brazo derecho: “En cierto momento [Kahlo] descubrió que le hacía falta una suerte de artificialidad capaz de suplir el vacío de su cuerpo. Algo que hiciera evidente la falta” (24). Ante esta necesidad, ella decide no recurrir a la ortopedia, pues este mecanismo “por lo general, en lugar de resaltar lo artificial, [...] buscaba esconderlo” (24). Por ello, decide recurrir a un artista, para que le construya una pierna completamente artificial, “repleta de piedras de fantasía” (24) y demás piezas por el estilo, que cumplan una función práctica y estética al mismo tiempo (25). Podríamos decir, entonces, que como el objeto ortopédico falla en su intento por suplir la falta (llenarla) mediante la semejanza artificial con la pierna humana, la única solución que se presenta a la angustia del sujeto sería dejar de ocultar la falta y, en cambio, empezar a mostrarla en toda su profundidad. El elemento que quiso ocultar su carácter artificial, asemejándose lo más posible a la pierna ausente, ahora se transforma en el objeto más

⁵⁹ Bellatin confeccionó una publicación de la experiencia: *Narradores mexicanos en París* (2003) en la que se documenta el proceso. Lamentablemente, no he tenido acceso al material, pero, según Guerrero (2009), el libro contiene cuatro series fotográficas en las que aparece cada escritor con su doble.

artificial que existe (por ello las piedras preciosas falsas); un objeto que con su grito brillante anuncia a todas luces la falta constitutiva del sujeto.

Cuando Frida se da cuenta de la fuerza de su nueva pierna, decide justamente utilizarla como un *statement* político para “hacer del accidente, de la ausencia de la pierna, un hecho comunitario. Que aquella característica dejara de pertenecerle sólo a ella para convertirse en una práctica que involucrase al resto. Kahlo imaginaba una acción que hiciera del vacío de su pierna faltante una suerte de jardín público” (25). La dimensión política de la acción estriba en que enfrenta a las personas comunes a un núcleo duro reprimido que tratamos de ocultar y que emerge en los mínimos gestos de repulsión cuando vemos un cuerpo “incompleto”: me refiero a la fragmentariedad constitutiva de la subjetividad. Pero sobre todo, tomo en cuenta la teoría lacaniana del estadio del espejo⁶⁰, a partir de la cual Lennard Davis plantea que el ser humano es arrojado al mundo con la sensación de encarnar una serie de miembros inconexos que solo serán integrados en una imagen coherente y unificada cuando esta se nos imponga desde un afuera (el espejo y el señalamiento de “tú eres ese”). De esta forma, según Davis, los sujetos fragmentarios se nos presentan como entes ominosos que amenazan nuestro precario equilibrio, pues nos recuerdan ese estadio previo al orden. La única manera de protegernos ante esta amenaza es situarlos como un “otro”, ajeno y repugnante, mientras que dividimos la realidad en oposiciones binarias del tipo “completo/incompleto”, “capacitado/discapacitado” que solo pueden cubrir precariamente la insistente señal que nos recuerda que no somos tan completos y coherentes como quisiéramos (2005: 169).

Si pensamos en el deseo de Frida Kahlo de hacer “del vacío de su pierna faltante una suerte de jardín público”, es curioso que, en el 2010, Bellatin haya realizado una acción que

⁶⁰ En “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” (2009), Lacan afirma que un hecho determinante para la formación de la personalidad es el momento en que el bebé (entre los seis y dieciocho meses) se reconoce a sí mismo en un espejo (99). Este, al verse, juega con su imagen a través de su cuerpo, y mediante este juego, va descubriendo las distintas posibilidades de relacionarse con el mundo que lo rodea – y consigo mismo (99). Esta situación señalaría, por lo tanto, el período que Lacan denomina “estadio del espejo”, un momento previo al lenguaje y previo a la socialización (100). Lo más importante de esta imagen que asume el sujeto (a la que Lacan referirá con el término “*imago*”) es que será para él una especie de referente (“*yo-ideal*”) por medio del cual pretenderá “resolver en cuanto *yo [je]* su discordancia con respecto a su propia realidad” (100). En otras palabras, será una imagen que le servirá para relacionarse con el mundo de una forma distinta, más amable o más coherente, a como lo experimenta sensorialmente (un cúmulo de discordancias). En efecto, según Lacan, nacemos con una “prematuración específica”, que atraviesa nuestra relación con la naturaleza y la altera por “una Discordancia primordial” que se revela por “los signos de malestar y la coordinación motriz de los meses neonatales” (102). Por lo tanto, si uno tiene esta sensación al ser arrojado al mundo, queda claro que la experiencia que se tenga de este ente ajeno para el cual no estamos preparados será amenazante y poco grata. Entonces, el sujeto hace de la imagen en el espejo una especie de referente de totalidad a partir del cual construirá su identidad: “el *estadio del espejo* es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto [...] maquina las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad –y hasta la armadura por fin asumida de una identidad alienante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental” (101-3).

se titula: “Me gusta ese jardín que es tuyo, no deje que sus hijos lo destruyan”. Fue una exposición de treinta prótesis diseñadas específicamente para el brazo de Bellatin, por los escultores Aldo Chaparro y Gabriela León. Estas prótesis podían adoptar las formas más extrañas (garfios amenazantes, hojas de árboles e incluso piernas de mujer) y venían acompañadas de textos sobre insectos y flores de jardín. La imagen del jardín público se construye, entonces, tanto en la ficción como en la performance, como la de un lugar comunitario y compartido: “estaba representado en [frida] lo que les pertenecía a todos. No había, para los ojos de kahlo, ni una sola persona que llevara realmente sus piernas mientras a ella le faltara la suya” (26).

En resumidas cuentas, es crucial entender la exploración de esculturas de prótesis de Mario Bellatin como parte de un proyecto performático en el que el autor sigue inscribiendo su propio cuerpo como “espacio cultural” (Guerrero 2009: 78) dentro y fuera de la ficción: “El escritor expone su cuerpo haciéndolo, a la vez, una huella de sus textos y viceversa. [...] La malformación congénita no se normaliza con una prótesis cosmética [...] el cuerpo se interviene y desafía las normas usuales de la materia. La visibilidad es incuestionable. La resta que comúnmente implica falta y es proclive a restablecer completitud, se torna ahora en suma, se hace exceso” (Guerrero 2009: 77). Esta forma de hacerse visible como cuerpo faltante e incompleto, tanto dentro como fuera de la ficción, resulta perturbadora a todas luces para los demás sujetos que asocian la completitud con la normatividad.

La relación con la artificialidad resulta por lo demás especialmente sugerente pues se conecta con lo que apuntamos al comienzo de este capítulo sobre la forma en que Iturbide arma un escenario para los objetos de Kahlo para maquillar la realidad, alterarla y adaptarla a su proyecto artístico. De esta forma, tanto la frida kahlo del relato, como el propio Bellatin en su exploración performática de los garfios, e Iturbide cuando coloca los instrumentos de la pintora de cierta manera frente al lente fotográfico, coinciden en querer “alcanzar un más allá de la verdad en la artificialidad misma de la representación” (Dubois 1994: 42). Esto se resume justamente en los puentes que hemos trazado con el proyecto de Snow. El intento por señalar constantemente lo artificial atraviesa este libro de principio a fin.

He explicado, entonces, que a través de la máscara de frida kahlo, podemos reconocer, desdibujadas, varias de las huellas de Bellatin. Pero existe una marca suya por excelencia que se nos presenta al comienzo de la novela. Si la miramos con detenimiento, nos daremos cuenta de que es desde la propia enunciación del discurso de kahlo que resuena la voz de Bellatin:

Frida kahlo comenzó en ese momento a hablar. Dijo haber detectado, casi desde los orígenes de su oficio, una inquietud constante por pintar sin pintar. Es decir, por resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias. Quizá por eso la artista de sus primeras obras [...] buscó muchas veces realizarlas sin necesidad de utilizar la pintura en el sentido tradicional, sino como un simple ejercicio para ejercer, de manera un tanto vacía, el mecanismo de la creación. Por ese motivo, [...] se dedicó durante algún tiempo al trabajo de transcripción. (8)

Esta forma de entender la creación recuerda la famosa entrevista en la que Bellatin declaró que lo que más quería era “escribir sin escribir” y, por lo tanto, decidió “ser un traductor” (Azaretto 2009). Es una idea que se repite en varias de sus obras, como por ejemplo, *Underwood portátil modelo 1915*, otra autobiografía/autoficción en la cual cuenta una anécdota muy parecida a la relatada por kahlo: “desde mi infancia, he estado empeñado en permanecer sentado durante varias horas seguidas frente a una máquina de escribir [...] En ese tiempo comencé a pensar que se perfilaba en mí un auténtico mecanógrafo. [...] En ciertas ocasiones, me descubrí utilizándola para copiar páginas enteras del directorio telefónico o fragmentos de los libros de mis escritores preferidos” (2005: 504).

Juan Pablo Cuartas ha analizado con detenimiento qué significa esta compleja poética de “escribir sin escribir”, concentrándose, sobre todo, en la primera etapa de producción de Bellatin⁶¹, y pienso que su reflexión se aplica a la novela que analizo. Cuartas explica que:

Bellatin retoma escrituras anteriores, este es un aspecto clave de su escritura, pero debemos insistir en su reverso, que es una dimensión que escapa estructuralmente a una perspectiva textual: el carácter objetual que adquieren esas escrituras en el mismo sentido que un manuscrito lo tiene para un genecista. Este carácter ‘objetual’ de la escritura a la que se retorna emerge con ese mismo retorno; es decir, en un movimiento que ya supera la simple dialéctica de lecto-escritura, Bellatin retorna sobre su escritura convirtiéndola en objeto a revivir. Esto mismo es ‘escribir sin escribir’ (2009: 5).

En otras palabras, Bellatin vuelve siempre sobre sus propios textos, convirtiendo los libros terminados en manuscritos moldeables y líquidos. De esta forma, el autor reescribe sus propias novelas, las recomienza, les abre nuevas posibilidades. Es por ello que se hace tan difícil establecer una genealogía de su obra (Cuartas 2009: 7), como dijimos en la introducción: esta, de cierta manera, es imposible, pues el escritor mismo mina la posibilidad de diferenciar totalmente una obra de la otra al reproducir escenas, personajes y elementos de una obra a la otra. Esta dificultad se ve acrecentada, además, por la publicación en editoriales

⁶¹ En realidad, él realiza un análisis genético de *Efecto invernadero*, segunda novela publicada por Bellatin, con la cual, afirma Cuartas, se instaura la firma Bellatin en el sentido derrideano de la palabra.

de baja circulación⁶² o incluso de textos online, como, por ejemplo, el caso de el “Libro-fantasma de *El libro uruguayo de los muertos*” (s/f)⁶³. Las fronteras entre las obras se van diluyendo y lo que el lector capta cuando abre cualquiera de ellas es un complejo entramado de resonancias. En palabras de Jorge Panesi: “[...] en la ficción de Bellatin, toda hermenéutica, toda explicación está allí para participar de un juego de *mise en abyme* que interpone a la pretendida sagacidad relacional del lector un espejo autorreferente interminable, inseguro e inabarcable. Porque cualquier elemento de una ficción, en el universo de Mario Bellatin, parece estar allí para eventualmente generar otra ficción” (2005: 3)⁶⁴.

Justamente esto es lo que sucede con la novela que se presenta ante nosotros. *Demerol* es un conjunto de retazos que relatan anécdotas que son contadas en muchas otras novelas. En otras palabras, estos fragmentos son huellas que remiten a otros fragmentos en un ejercicio fantasmal de lectura. Un relato muy parecido al tratamiento de la pierna artificial se da en *Lo raro es ser un escritor raro* (19-20) y también en *Biografía ilustrada de Mishima* (45-6). En esta última novela se presenta una explicación de la conferencia y la pantalla que proyecta la realidad (10). En *Underwood portátil modelo 1915* se muestra la misma experiencia de teatralización de *Perros héroes*, casi con las mismas palabras (513-4). Y podríamos seguir nombrando muchos ejemplos de la constante traducción que hace Bellatin de sus propias palabras⁶⁵ si no existiera un texto que es, casi literalmente, la exacta

⁶² Bellatin también ha explorado los avatares del circuito de publicación y desafiado al mercado editorial en su proyecto *Los cien mil libros de Mario Bellatin*. Como explica Graciela Goldchluck, estos son “cien títulos publicados en pequeño formato de los que se imprimen mil ejemplares, cada uno numerado con un sello y con la huella digital del autor. Estos libros irán llenando contenedores-dispensadores ubicados en la casa que el escritor habita en colonia Juárez, México, y materializan —según declaraciones del autor— la medida del tiempo que le queda por vivir. Se los puede conseguir en el parque México los días que se anuncian en Facebook o Twitter o en las presentaciones de los muchos lugares a los que es invitado Bellatin” (2013).

⁶³ Al final de este extraño libro, que, como dijimos en la introducción (nota 3), se conseguía enviando un correo electrónico especificado en la versión impresa, Bellatin indica: “Pienso como libros-fantasma aquellos que aparecen en forma paralela a la edición original. Bastante simples. Sin tapas, engrapados, en cuya portada contengan sólo la información del libro original como una manera de vincular las dos instancias: la del libro publicado y la de su presencia inmaterial. Sería la primera editorial, creo, que en lugar de aprisionar la información, convirtiéndola en un coto cerrado, serviría como verdadero vehículo de aceleración y distribución real de las ideas. (s/f: 17)

⁶⁴ También en la misma línea ha afirmado Diana Palaversich: “En el núcleo de este proyecto se encuentra el deseo de construir un universo ficticio absurdo y hermético, aunque absolutamente coherente, un mundo regido por lógica propia y, por lo tanto, capaz de sostenerse a sí mismo y de generar discursos nuevos que, como si fueran piezas de un mosaico, encajan perfectamente dentro de su corpus entero” (2005: 11).

⁶⁵ Podría seguir nombrando más ejemplos, pero encuentro importante notar que la intención del texto no consiste en reconstruir una genealogía exacta de referencias. Como lo resume muy bien Cuartas cuando distingue entre un lector geneticista (no es nuestro caso) y un lector cualquiera que se aproxima a una novela de Bellatin: “El trabajo de Bellatin sobre el lugar donde habrá lector no consiste en generar una complicidad *snob* con alguien conocedor de todas las novelas del escritor, alguien fiel en última instancia a la *Letra*. Antes bien, cada novela recomienza esa novela en la que Bellatin hace pacto con un lector siempre nuevo, alguien cuya fidelidad es en última instancia una fidelidad de *Espíritu*”. (2009: 52)

reproducción de *Demerol*. En “Conocí a Aldo Chaparro”⁶⁶, el narrador explica que conoció a este artista en un gabinete del MOMA, pero que no lo vio en persona, sino que

Lo estaba presentando un curador, quien portaba un extraño aparato –aseguró que de su invención- donde se podía apreciar la imagen del artista Aldo Chaparro hablando sobre ciertos aspectos de su trabajo. El curador que presentaba la ponencia me dio la impresión de tratarse de alguien magnífico. Como adelanté, se presentó en la reunión llevando un singular aparato didáctico. Era un artefacto premunido de una pantalla, por la cual se mostraba una especie de película de la realidad. En un inicio se apreció en ella una imagen realmente desconcertante (Bellatin 2015).

Lo desconcertante es que este personaje parece un fantasma, y lo que cuenta sigue la misma estructura que el relato de Kahlo: cuenta que le gustaba ejercer el mecanismo de la transcripción, relata la puesta en escena de *Salón de belleza*, el congreso de dobles de artistas, la puesta en escena de *Perros héroes*, el extrañar su cuerpo y la posterior construcción de uno repleto de piedras de fantasía.

Podemos concluir, entonces, que el valor del texto no está en la originalidad. Tampoco está en su capacidad de atrapar al lector con una historia de suspenso, ni en la densidad psicológica de su personaje. El valor está en el complejo entramado de huellas que construye: huellas de sí mismo, en un gesto autoficcional que cuestiona la posibilidad de representarse; huellas de sus personajes más famosos (el peluquero de *Salón de belleza*, el hombre inmóvil de *Perros héroes*), en la construcción de una red infinita de referencias; huellas de textos pasados (y futuros, podríamos añadir), en el desplazamiento constante de la copia por la copia (y nunca por el original). El conjunto, antes que una biografía lógica en la que se concatenan una serie de eventos para dar un sentido final y crear la ilusión de la representación de un sujeto, parece más bien un entramado de parches fantasmáticos que frustra de entrada cualquier expectativa de coherencia y teleología. En ese sentido, se relaciona directamente con las fotos de Iturbide que analizamos en la sección anterior: estas, a través de los objetos de la pintora, no pretenden lograr una representación total y unívoca de la vida de Frida Kahlo, sino evocar un cuerpo espectral y, a través de él, una particular forma de su experiencia histórica relacionada al dolor. Es por ello que sugerí al comienzo del capítulo que ambas partes del libro se concatenaban en más de un sentido: ambas apuntan a dibujar la representación de una vida y a problematizarla radicalmente.

⁶⁶ Solo he encontrado este relato en internet. Hasta donde he podido averiguar, no ha sido publicado, lo cual remite a la constante dispersión de la escritura de Bellatin, como expliqué en la página anterior. Por otro lado, Aldo Chaparro es un artista que, como Frida Kahlo, efectivamente, existe: un escultor peruano que radica actualmente en México. Se relaciona con Bellatin, además, porque fue quien le diseñó varias de las prótesis artificiales para su brazo (Neyra 2005).

Para entender claramente esta idea en relación a Bellatin, hay que tener en cuenta que los mundos narrativos contruidos por este escritor son siempre “absurdos en cuento a la (i)lógica que los gobierna” (Palaversich 2005: 11) y “prácticamente imposibles de relatar” (Palaversich 2005: 11). Estas características, como expliqué en la introducción, se intensifican en la última etapa de su producción, a la que pertenece esta novela. Resulta mucho más adecuado, antes que hablar de novelas cerradas, con un conflicto y un personaje principal, referirnos a exploraciones bellatinescas de la escritura, acorde a su propia poética de “escribir sin escribir”. Catalina Quesada Gómez ha comparado esta forma de narrativa a la de Severo Sarduy, y ha concluido que podemos utilizar la noción de “travestismo literario” para referirnos a Bellatin, pues esta “vertebra” buena parte de su obra (308). Este concepto, que significa “transformismo, como la mutancia o la metamorfosis”, se aplica, por un lado a los personajes, que claramente pueden cambiar de forma y género a su gusto⁶⁷, pero sobre todo al texto mismo, pues es el discurso el que realmente se traviste a partir del juego bellatinesco de realidades y pactos de lectura:

La historia y las motivaciones de los personajes tienen tan poca importancia que en absoluto debe partir de ahí el intento de fijar sentido alguno. Porque junto al travestismo, la metamorfosis —con la variante de la mutancia— será utilizada por Bellatin para minar uno de los principios sobre los que se basa el realismo literario: el de la construcción de personajes que remitirían al mundo exterior, cuya trayectoria debe ser lo más coherente posible y en los que el final se explica por lo que antecede, pues sus acciones se rigen por el principio de causalidad; personajes, además, que darían cuenta de la presunta unicidad del ser. (Quesada Gómez 2011: 309)

Es esta entonces la forma en que Bellatin deconstruye uno de los principios estructurales sobre los que se erige la literatura realista -y, podríamos añadir también, la (auto)biografía-: impide de entrada la posibilidad de una representación coherente que evoque un referente claro. Esto es justamente lo que sucede en *Demerol: sin fecha de caducidad*. No tenemos un personaje coherente ni unívoco que guíe la historia, sino más bien el espectro de un personaje que nos habla después de muerto (pero a través del cual está dialogando en realidad el autor en un código autoficcional); cuya narración no contiene ningún eje conflictual, sino que da la impresión de que podría seguir extendiéndose infinitamente en un desplazamiento perpetuo de sentido. No hay nada en la narración que explique por qué kahlo relata precisamente estas ocho anécdotas de su vida, y la rememoración de estos hechos no parece afectar al personaje. Casi al final de la historia nos

⁶⁷ Como en *Jacobo el mutante* o en *El pasante de notario Murasaki Shikibu*, en la cual Margo Glantz pasa a ser una escritora japonesa del S.X, por poner algunos ejemplos.

quedamos con la sensación de no saber cuál es el propósito de la aparición en la pantalla de kahlo y cuál es el sentido de su relato.

Pero como si esto no fuera suficiente, Bellatin da un paso más allá y desarma todo lo construido en el último párrafo del texto. El profesor que se presenta ante los conferencistas desmiente por completo a kahlo (“el maestro dijo que, pese a las cosas que afirmaba en la pantalla, Frida Kahlo no supo nunca qué significaba crear sin crear” [33]) y se destruye la creencia en todo lo anunciado: “Como es lógico, el aparato didáctico ideado por el profesor nunca existió. Tampoco la conferencia ofrecida en honor a Frida Kahlo. El profesor, del que se duda también su existencia, dijo que la figura de la artista debía encontrarse situada siempre más allá de cualquier artilugio” (34). Este último paso implica adentrarse por completo en una lógica alternativa no solo a la que esperaríamos de cualquier relato convencional, sino también a la que el propio texto nos ha prometido en un inicio. Los referentes que se han establecido en la ficción (el profesor, la pantalla, la propia Kahlo) y a los cuales nos hemos acostumbrado como lectores después de las treinta páginas del relato, son de pronto revelados como falsos. Lo que se propuso como existente se muestra como mentiroso, vacío y, en última instancia, inexistente. Este gesto en extremo radical que remata el texto remata también la sensación del lector, que creía ya no poder esperar más inestabilidad, pero que se ve sorprendido al final de este texto completamente desequilibrante. ¿Con qué podemos quedarnos luego del despliegue fantasmático de huellas que abre este texto y que al final se borran incluso a sí mismas? Resta adentrarse en la incertidumbre, o buscar en las fotografías del otro lado del libro alguna respuesta ante este vacío que el fantasma que recorre *Demerol* ha dejado inevitablemente en cualquier lector.

Conclusiones

En la introducción de esta investigación comencé planteando una serie de interrogantes acerca de los cuestionamientos que suscitaba una foto-novela, en vista de que la primera impresión que cualquiera tiene de la fotografía es que ella dice la verdad, mientras que un relato puede esconderse en los reverses del discurso. Después del análisis minucioso de las novelas aquí examinadas, pienso que estas preguntas pueden ser respondidas en relación al proyecto que Bellatin inaugura en sus propias foto-novelas.

Tanto *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* como *Demerol: sin fecha de caducidad/El baño de Frida Kahlo* utilizan la fotografía y la narrativa para jugar con la figura de la biografía y desestabilizar, desde adentro y por medio de sus propios dispositivos, el discurso que promete una representación total. Sin embargo, la diferencia fundamental reside en que *Shiki Nagaoka* asume la forma de una promesa que se va resquebrajando a medida que el lector avanza entre sus páginas, pues uno se percata de que la supuesta biografía minuciosamente documentada no es más que un juego irónico; el narrador que se había presentado como un sujeto capaz de articular la verdad no puede o no quiere hacerlo, y las imágenes ordenadas cronológicamente, simulando un álbum familiar, se ven atravesadas por la desterritorialización y la parodia del álbum etnográfico. En cambio, *Demerol* no juega nunca con las promesas, sino que parte de entrada de una imposibilidad: representar a un espectro en la narración, a un cuerpo inexistente en las fotografías. Por ello, este último libro lleva la exploración del proceso de representación un paso más allá, pues el juego con este vacío le permite a Bellatin insertarse a sí mismo como figura autorial en un complejo entramado autoficcional que radicaliza la investigación de las posibilidades de la biografía propuestas en *Shiki Nagaoka*.

Lo que sí tienen en común ambas obras es que son representaciones que se organizan en torno al cuerpo –y en torno a uno muy particular: un cuerpo que se encuentra en los márgenes de la normalidad, ya sea porque se percibe como grotesco o como enfermo. Este punto resulta fundamental en ambas, pues las fotografías giran en torno a la (im)posibilidad de mostrar este cuerpo anómalo. En *Shiki Nagaoka*, la relación entre el personaje y su cuerpo marcado es una tensión que atraviesa su propia vida, obsesionándolo constantemente, y que se mantiene como una columna vertebral a lo largo de la narración, obsesionando de esta forma también al lector, que, cuando llega por fin a las fotografías, solo desea encontrarse finalmente con la nariz que ha sido enfatizada de manera tan insistente a lo largo del relato. Sin embargo, como he mostrado, las fotos perpetúan las ansias del lector y siguen

desplazando la posibilidad de su representación, pues la nariz de Shiki es a propósito o bien borroneada o bien tachada. En *Demerol*, las fotografías también giran en torno a un cuerpo irregular, en el sentido en que este se ve constreñido por el lenguaje de la clínica y la lucha que el sujeto enfermo entabla con este poder que lo somete. Estas imágenes tampoco llegan a mostrar nunca al cuerpo físico de Frida Kahlo, sino que apuntan a señalar su referente en un sentido metonímico. A pesar de que aquí no haya ninguna tachadura evidente (sino más bien un espectro que las atraviesa desde el comienzo), la insistencia en la figura corporal sigue siendo igual de inminente.

Creo que esta inminencia se explica por los elementos en común que tienen ambas fotografías para dibujar al cuerpo anómalo: los instrumentos. Tanto *Shiki* como *Demerol* presentan objetos para imaginar las proporciones de un cuerpo que parece salirse de control, permanecer en los márgenes (en el caso de *Shiki*, los instrumentos para la nariz; en *Demerol*, los objetos de la medicina). Por lo tanto, estos instrumentos resultan, en última instancia, los elementos fundamentales del análisis, pues es, en ambos casos, mediante la representación de estos artefactos que se intenta una representación del cuerpo marginal. Por ello, si volvemos a la idea de Dubois acerca de la forma en que la fotografía no es un mero espejo de la realidad, sino más bien implica un ejercicio de construcción y deconstrucción de la misma, queda claro, entonces, por qué es “en el artificio mismo que la foto se volverá verdadera y alcanzará su propia realidad interna” (1994: 40). Los instrumentos son el artificio para lograr una representación del cuerpo anómalo, aunque esta sea desdibujada y parcial. Asimismo, la exploración de los discursos alrededor de la biografía es el artificio para lograr una representación del sujeto. Esta también se presenta, entonces, como fragmentaria e inestable, pues, como expliqué en relación a *Shiki Nagaoka*, la historia se organiza literalmente en fragmentos y el narrador utiliza una serie de recursos para minar su propia autoridad en un impulso “anti-detectivesco” (Palaversich 2003: 30), de manera que al finalizar el relato quedan una serie de cabos sueltos imposibles de amarrar; mientras que *Demerol* se estructura como un complejo entramado de huellas (autoficcionales, de los personajes de obras y de textos pasados) que no pretende nunca un diseño coherente, sino que frustra cualquier expectativa de coherencia y teleología.

En resumidas cuentas, a pesar de que estos libros no representan una totalidad, sí representan sujetos marcados por su cuerpo. Solo que lo hacen a partir de la deconstrucción de los pactos que se establecen con el realismo, tanto en la fotografía como en la narrativa. Por ello, podríamos concluir que estas foto-novelas no solo plantean preguntas alrededor de la certeza o verosimilitud de sus referentes, sino que, a través del despliegue de sus artificios,

inauguran interrogantes acerca de la posibilidad de construir nuevas formas de representación. Después de todo, la experiencia que tenemos al finalizar estas novelas no es una de total decepción con respecto a la posibilidad de una representación total imposible, sino más bien de la de juegos, inestabilidades y caminos que se abren y transgreden los límites de lo posible.



Bibliografía

- Arfuch, Leonor
2002 *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Loureiro, Ángel (coord.).
1991 *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Estudios e investigación documental. Suplementos Anthropos 29. Barcelona: Anthropos.
- Azaretto, Julia
2009 “Es que eso es la escritura: El copista, el que escribe, el que escribe y no importa qué.” Entrevista a Mario Bellatin. En *La clé des langues*. Consulta: 4 de octubre de 2015
<<http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/entrevista-a-mario-bellatin-68252.kjsp>>
- Bakhtin, Mijail
2005 “The grotesque image of the body and its sources”. FRASER Mariam y Monica GRECO (eds.). *The Body: A Reader*. New York: Routledge. 92-99.
- Barthes, Roland
1989 *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Traducción de Joaquim Sala Sanabuja. Barcelona: Paidós.
1986 “El mensaje fotográfico”. En *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós. 11-27.
- Bellatin, Mario
1992 *Efecto invernadero*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
2001a *El jardín de la señora Murakami*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
2001b *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
2002 *Jacobo el mutante*. México D.F.: Alfaguara.
2003 *Perros héroes*. Lima: Matalamanga.
2005 *Underwood portátil. Modelo 1915*. Lima: Sarita Cartonera Ediciones.
2007 *El Gran Vidrio: Tres autobiografías*. Barcelona: Anagrama.
2008a *Condición de las flores*. Buenos Aires: Entropía.
2008b *Demerol: sin fecha de caducidad/El baño de Frida Kahlo*. México D.F.: Editorial RM.
2009a *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
2009b *Biografía ilustrada de Mishima*. Buenos Aires: Entropía.
2012 *El libro uruguayo de los muertos: pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*. México D.F.: Editorial Sexto Piso.
s/f “Libro-fantasma de *El libro uruguayo de los muertos*”. Versión virtual. Sexto Piso.
2015 “Conocí a Aldo Chaparro”. Versión virtual. Consulta: 5 de octubre de 2015.
<http://aldochaparro.com/wp-content/uploads/2014/05/010_Conoci_a_Aldo_Chaparro.pdf>

- Benjamin, Walter
2008 “Pequeña historia de la fotografía”. En *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos. 21-53
- Borges, Jorge Luis
1984 “Pierre Menard, autor del Quijote”. En *Ficciones*. Buenos Aires: Oveja Negra.
- Conaculta
2012 “Arte sonoro y fotografía se mezclan en la exposición El Baño de Frida”. *Conaculta*. Consulta: 5 de octubre de 2015
<<http://www.conaculta.gob.mx/noticias/artes-plasticas-y-fotografia/19891-arte-sonoro-y-fotografia-se-mezclan-en-la-exposicion-el-bano-de-frida.html>>
- Cuartas, Juan Pablo
2013 “Los comienzos de Mario Bellatin: Tiempo y consistencia en Efecto invernadero”. Tesis de grado. Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Licenciado en Letras. Consulta: 5 de octubre de 2015
<<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1044/te.1044.pdf>>
- Cuddon, J.A.
1992 *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Tercera edición. Londres: Penguin
- Dasler, Wendy
2001 “Cultural Rhetorics of Women's Corsets”. *Rhetoric Review*, Vol. 20, No. 3/4: 203-233
- Donoso, Ángeles
s/f “‘Yo soy Mario Bellatin y soy de ficción’ o el paradójico borde de lo autobiográfico *El Gran Vidrio* (2007)”. *Chasqui*. Consulta: 5 de octubre de 2015
<http://faculty.bmcc.cuny.edu/faculty/upload/Donoso_Chasqui.pdf>
- Dubois, Philippe
1994 *El acto fotográfico: de la Representación a la Recepción*. Traducción de Graziella Baravalle. Barcelona: Paidós.
- Editorial RM
2015 “Quienes somos”. Consulta: 5 de octubre de 2015
<<http://www.ub.edu/imarte/investigaciones/estudios-teoricos/antonia-vila/1-el-libro-los-libros/>>
- Foucault, Michel
1966 *El nacimiento de la clínica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
1968 *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo Veintiuno.
2005 “The Political Investment of the Body”. En FRASER Mariam y Monica GRECO (eds.). *The Body: A Reader*. New York: Routledge. 100-105.

- Frank, Arthur
2005 “The Body’s Problem Whit Illness”. En FRASER Mariam y Monica GRECO (eds.). *The Body: A Reader*. New York: Routledge. 318-324 .
- Goldchuck, Graciela
2013 “El realismo minimalista de Mario Bellatin: Lecciones y proposiciones”. En *Coloquio de los perros*. Consulta 3 de setiembre de 2015
< <http://web-archive-net.com/page/1796581/2013-04-02/http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/begra.html>>
2015 Conversación privada. Agosto de 2015.
- Guerrero, Javier
2009 “El experimento ‘Mario Bellatin’. Cuerpo enfermo y anomalía en el tránsito material del sexo”. *Estudios*, Vol 17, Núm 33: 63-96.
- Halbwachs, Maurice
1992 *On collective memory*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Iturbide, Graciela
2012 “‘El baño de Frida Kahlo’: entrevista con la fotógrafa Graciela Iturbide”. En *Youtube* . Consulta: 5 de octubre de 2015
< <https://www.youtube.com/watch?v=Cyeo7yGFUNo>>
- Lacan, Jacques
2009 “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. En *Escritos I*. México: Siglo XXI. 99-105.
- Lennard, Davis
2005 “Visualizing the disabled body: The classical nude and the fragmented torso”. FRASER Mariam y Monica GRECO (eds.). *The Body: A Reader*. New York: Routledge. 167-181.
- Lemus, Rafael
2007 “La jornada de la mona y el paciente, de Mario Bellatin”. En *Letraslibres*. Consulta: 4 de octubre de 2015
<<http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-jornada-de-la-mona-y-el-paciente-de-mario-bellatin>>
- La Jornada
2009 “Graciela Iturbide interpreta los objetos del dolor hallados en el baño de Frida”. En *La Jornada*. Cultura. Consulta: 5 de octubre de 2015
< <http://www.jornada.unam.mx/2009/05/05/cultura/a07n1cul>>
- Lampo, Cecilia
2013 “Graciela Iturbide”. Consulta: 5 de octubre de 2015
<http://embamex.sre.gob.mx/bolivia/images/pdf/graciela_iturbide.pdf>
- Le Guern, Michel
1973 *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra.

- Meljem-Moctezuma, José y Leonor Burgos-Martínez
2013 “Influencia de la relación médico-paciente en la vida de Frida Kahlo”. *Revista CONAMED*, Vol 18, Núm 3: 139-143.
- Merleau-Ponty, Maurice
1975 *Fenomenología de la percepción*. Traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Ediciones Península.
- Palaversich, Diana
2003 “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin”. *Chasqui: Revista de Literatura latinoamericana*, Vol 32, Núm 1: 25-39.
2005 “Prólogo”. En *Obra reunida: Mario Bellatin*. México D.F.: Alfaguara. 11-23.
- Perkowska, Magdalena
2013 *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana.
- Poole, Deborah
2000 *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics
1993 “Metonymy”. En *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton New Jersey: Princeton University Press.
- Quesada Gómez, Catalina
2011 “Mutatis Mutandis: de Severo Sarduy a Mario Bellatin”. *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18 (primavera-otoño): 297-320.
- Recalcati, Massimo
2006 “Las tres estéticas de Lacán”. RECALCATI, Massimo, Hélène BROUSSE, Gérard WAJCMAN, Vilma COCCOZ, Xavier GINER PONCE y Rose-Paule VINCIGUERRA (eds.). *Las tres estéticas de Lacán: arte y psicoanálisis*. Traducción de Leonor Fefer. Buenos Aires: Del Cifrado.
- Stallybrass, Peter & White, Allon
1986 *The Politics and Poetics of Transgression*. Cambridge: University Press Cambridge.
- Saona, Margarita
2014 “Plain Things and Names”. En *Memory Matters in Transitional Peru*. Chicago: Palgrave Macmillan. 75-93
- Sontag, Susan
2006 *Sobre la fotografía*. Traducción de Aurelio Major. México D.F.: Alfaguara.

- Vilà, Antonia
s/f “El libro. Los libros”. Imarte. Grupo de investigación, arte, ciencia y tecnología. Consulta: 5 de octubre de 2015.
<<http://www.ub.edu/imarte/investigaciones/estudios-teoricos/antonia-vila/1-el-libro-los-libros/>>
- White, Hayden
2003 “El texto histórico como artefacto literario”. En *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona, Buenos Aires, México D.F: Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona. 107-139.
- Zamora, Federico
s/f “El lecho literario de Mario Bellatin: Disección del vacío”. En *El coloquio de los perros*. Consulta: 4 de octubre de 2015.
<<http://web-archive-net.com/page/1796581/2013-04-02/http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/befed.html>>
- Zarzycka, Marta
2006 “‘Now I live in a painful planet’: Frida Kahlo revisited”. *Third Text*, Vol. 20, Núm 1: 73–84.

