

MARIO BELLATIN CREADOR DE TERATOLOGÍAS

Álvaro Martín Navarro
almanavar@yahoo.com
navarroa@kansaigaidai.ac.jp

*Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo.
Cuando miras largo tiempo a un abismo,
también éste mira dentro de ti.
Nietzsche. Más allá del bien y el mal. P. 146*

I. PATRIMONIOS OCCIDENTALES DE NARICES

Las visiones derivadas de las diferencias entre oriente y occidente han sido expresadas y mostradas de diversas maneras por medio de estudios, artículos y productos culturales, así como esfuerzos por mostrar algunos elementos “comunes” de ambas esferas. A veces las diferencias, situaciones, o paradojas, que no pueden ser explicadas, son las que retan nuestro entendimiento, porque además de llevarnos a otros territorios, lo ininteligible comienza a preguntar a las normas, a los poderes, a la cultura, a nuestros órdenes y categorías seguras si son realmente confiables, porque en otros lugares se vive de otra forma.

En la novela de Mario Bellatin titulada, *Jacobo el mutante*, el protagonista nos da una suerte de indicio para estos análisis de diversidad cultural, cuando el escritor investigador que a la vez hace comentarios de una obra inconclusa de Joseph Roth nos comenta: “Es importante señalar que en la cábala a estas transformaciones que implica a la persona, el género y el tiempo se les suele nombrar *remansos aforísticos*. Mientras más alejada en la persona, el género y el tiempo se presente la transformación adquirida, el relato se acercará un punto más a otra dimensión” (Bellatin, 2005c: 92).

Es posible que el deseo de entrar a “otra dimensión” sea una necesidad humana, o de alejar lo más posible a las personas, al género y al tiempo de aquellas situaciones que dominamos y nos son comunes. Pero, ¿por qué queremos entrar a otra dimensión? Entrar en otra dimensión, es entrar en lo extraño, en lo *freak*, en las mutaciones, aquello que nos hace olvidar lo cotidiano, que nos permite precisamente dejar atrás cicatrices, tatuajes, traumas o aquello que en principio nos parece no arrancable.

Oriente para los occidentales fue el cenit de los mejores *remansos aforísticos*. Inclusive el concepto de estudiar lo monstruoso nace en la perspectiva de entender aquello alejado e ininteligible que es el Oriente. Pensemos en el orientalista del

siglo XIX Isidoro Saint-Hilarie que explicaba que: “un monstruo era una anomalía, en el mismo sentido en que en una lengua las palabras existen en relación analógica y anómala entre sí”, y esta referencia a lo monstruoso la hace el filólogo francés estudiando las lenguas orientales, especialmente las semitas como una lengua anómala, y como tal le permite conocer, por comparación y analogía la propia. De hecho fue esta visión de lo anómalo de las lenguas orientales con las analogías de las lenguas indoeuropeas donde Isidoro Saint-Hilarie creó el término Teratología, o el estudio de los monstruos o lo monstruoso.

Pensamos que en principio, la teratología no se inició como un estudio de los monstruos físicos, como podemos ver en algún museo forense donde nos muestran patologías clínicas o especies animales o vegetales deformes, sino que lo monstruoso nace del estudio del lenguaje mismo; posteriormente este ámbito abarcó no sólo los estudios comparativos de las lenguas, sino con el tiempo se extendió a ver lo monstruoso en otras comparaciones culturales como fueron las razas, las culturas, las costumbres que usaban otros pueblos, así como sus conceptos, donde entramos a los *remansos aforísticos* donde la teratología como estudio nace¹, pero con el tiempo, y en la medida en que aquellos *remansos aforísticos* se nos aparecieron como más propios, la palabra entró en el mundo de la biología y zoología para determinar ciertos fenómenos genéticos.

Durante el siglo XIX, Oriente empezó a ser clasificado y a tener lados monstruosos, y es que durante ese período todo arte y todo saber era clasificado rigurosamente y aquellas excepciones eran percibidas como monstruosas, abominables, inquietantes. Las obras culturales, los lenguajes, y las imágenes que se alejaban de las normas, pensamos, eran las que realmente cuestionan las grandes “normativas racionales” propias de las escrituras jurídicas, psiquiátricas,

¹ A este respecto las reflexiones que hace Edward Said en su libro *Orientalismo*, de donde sacamos estos puntos de análisis especialmente en su capítulo titulado *Silvestre de Sacy y Ernest Renan*. Naturalmente la palabra monstruo nos introduce a aquello que es producido contra el orden regular de la naturaleza y, en general, se aplica a un ser fantástico que asusta. También puede ser algo excesivamente grande o extraordinario o diferente en cualquier sentido, o una persona muy fea o bien muy cruel y perversa. Es decir es una palabra que indica diferencia con un orden. Proviene de latín *monstrum* palabra del bajo latín derivada del verbo *monere* ‘advertir’, ‘avisar’, del que se derivan también moneda, admonición y monitor y que corresponde en griego a la palabra $\mu\omicron\sigma\tau\epsilon\rho\varsigma$. Para los antiguos, la aparición de cualquier cosa diferente, extraordinaria o que pareciera violar las leyes de la naturaleza, o era portentoso, o bien era un aviso, una advertencia de los dioses a los hombres.

filosóficas, y científicas del siglo XIX. Estos lenguajes occidentales clasificaron y ordenaron la realidad, pero el imaginario oriental se presentó como un terreno de resistencia a estos órdenes, generando así la posibilidad de construir algunas obras literarias que tomaban como tópicos o escenarios el Oriente próximo y lejano, permitiendo cuestionar algunos discursos e ideas occidentales; podemos poner como ejemplo de estos casos la obra *Salammbô* de Gustave Flaubert. De aquí posiblemente también el nacimiento de los monstruos morales, fantasmas de terror, seres extraños y asombrosos que aparecen a lo largo de la literatura del siglo XIX para cuestionar las seguridades de la racionalidad instrumental, científica, política. Los nacimientos de Frankenstein, Drácula, Moby Dick, así como “excéntricos” escritores: Le Fanu, Gaspar De La Nuit, E.T.A. Hoffman, O. Wilder, H. Melville todos herederos de una literatura gótica, de lo extraño, de los no lugares, de personajes en constantes transformaciones, pero también ensayistas que dieron sus visiones y reflexiones como Thomas De Quincey con su obra *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Durante el siglo XIX nace una literatura fantástica que plantea una desfamiliarización de la realidad, hasta un grado, en que dejamos de comprenderla. Lo cotidiano empezó a ser extraño, y las cosas más exóticas comenzaron a ocurrir y a encarnarse como monstruos, como especímenes únicos y no reproducibles en espacios alejados, géneros confusos y personajes en rítmicas metamorfosis.

Podemos enfocarnos en elementos tan fantásticos como un objeto inanimado que cobra vida, o la existencia de una parte de nuestro cuerpo que reclame autonomía o la singularización de algún elemento corporal o psíquico que lo hace necesariamente “monstruoso”. De hecho pensamos que Oriente, como terreno de resistencia imaginaria permitió la recreación de lo monstruoso en nuestra literatura, y tomaremos para tal fin algunos ejemplos de los usos y abusos de la idea monstruosa de la nariz en algunas obras del siglo XIX.

La nariz, esa protuberancia en nuestro rostro y que forma parte del *sistema respiratorio* en los *vertebrados*, además de ser el *órgano* del *olfato*, la entrada del tracto respiratorio, y propio de la especie humana, es el epicentro de los personajes occidentales: Pinocho, Kovaliov y Cyrano, y en esa medida en que entran como centro de estos personajes deja de ser una “nariz” que forma parte de un sistema respiratorio de los vertebrados, —como normalmente se la clasifica—, para ser algo “extraño”, irreconocible, aunque todo el mundo tenga una nariz que lo particulariza y le es familiar.

Tenemos el caso de un monstruo, de un ser inanimado hecho de madera que cobra vida: Pinocho, el clásico cuento de Carlo Collodi. Este personaje altamente reconocible gracias a su popularización por los estudios Disney, cuenta la historia de un personaje de madera que toma vida, y comienza una serie de periplos para

lograr una condición humana que no posee. Durante sus travesías, Pinocho tiene una “maldición” y radica en que el personaje sufre del crecimiento de su nariz cada vez que dice una mentira, es decir, se le agranda su nariz por hablar más de la cuenta, por esconder, transmutar, o modificar los hechos reales, según su voluntad, de ahí que a cada mentira que dice, su nariz crece. En la versión original de Collodi, este monstruo es destruido, es ahogado por Geppeto, final que necesariamente sufre lo monstruoso, ser eliminado por sus creadores y a veces ser eliminado junto a su creador como en el final de Frankenstein.

El hecho curioso de llamar monstruo a Pinocho, —a pesar de la cara de interrogación de los niños—, radica en que podemos definir lo monstruoso, de manera sucinta, como mezclas no naturales. Podemos visualizar este aspecto como base de la moderna teratología. Los monstruos son mezclas, combinaciones, mixtura de dos reinos como los del reino animal y el reino humano; de ahí figuras como el centauro, o la mixtura de dos individuos, de ahí tener dos cabezas y un cuerpo, o la mixtura de sexo como el hermafrodita, que aún se le considera un monstruo en nuestra época, mixtura de vida o muerte como Drácula o Frankenstein, inclusive mixtura de forma como aquel que no tiene ni brazos ni piernas y se parece a una serpiente, en otras palabras: trasgresión de los límites, de la ley, de la lógica. Pinocho es la mixtura entre un ser inanimado y animado, sin alma y con alma, un ser de madera y un ser humano, y su situación es radicarse en uno de los reinos, —el humano según nos propone Collodi—. Igual destino sufrirán los monstruos, una lucha por pertenecer a un mundo.

Podemos pensar que el crecimiento de la nariz de Pinocho nace como advertencia imprescindible para entrar con una cierta obediencia a un mundo humano, y es que Pinocho no puede ser un monstruo moral, es decir, ser un *ser* que pueda mermar el reino a donde quiere pertenecer. La nariz de Pinocho es como una “visa” que muestra a los humanos su validación moral o no, y por supuesto esta validación moral se marca en la prescripción de no mentir o levantar falsos testimonios. Pensamos en el fondo que Pinocho es una especie de *bildungsroman* curioso, que nace entre lo fantástico y la necesidad de entender las mixturas que se van desarrollando a lo largo del siglo XIX entre los discursos de verdad y falsedad.

La nariz no sólo crece, puede desaparecer un día, como si uno perdiera un reloj o una agenda. Claro, el trastorno “parece” extraño y eso es lo que le pasa al asesor colegiado Kovaliov, personaje principal del cuento *La nariz* de Nicolái Gógol. Nuestro personaje al despertar una mañana descubre que su nariz no está ahí donde debe estar, y lo que nos es familiar se nos vuelve extraño, siniestro. Kovaliov busca por la ciudad su nariz, incluso piensa colocar un anuncio en la prensa, y para extrañeza de todos los lectores, los personajes con quienes se encuentra Kovaliov no se extrañan de que haya perdido su nariz, como percibimos en el

hombre que lo atiende en la redacción del periódico donde el asesor colegiado quiere anunciar su pérdida y le ofrece rapé. También nos parece siniestro y casi monstruoso que la nariz aparezca vestida como un hombre de poder y reconocimiento, sin cuerpo, hablando con cierta soberbia con el hombre que precisamente es dueño de la nariz, y dé así comienzo a una diatriba llena de angustia porque esa nariz sin cuerpo pueda disputar su amor. Luego de varios sobresaltos, obstáculos y situaciones absurdas, la nariz llega a su lugar “natural” para alegría de Kovaliov pero sin que los lectores lógicos y científicos sepan cómo.

Al final del cuento nos comenta Gógol: “Aunque, sin embargo, con todo y con ello, si bien, naturalmente, se puede admitir esto y lo otro y lo de más allá, es posible incluso... Porque, claro ¿dónde no suceden cosas absurdas? Y es que, no obstante, si nos paramos a pensar, seguro que hay algo en todo esto. Se diga lo que se diga, sucesos por el estilo ocurren en el mundo. Pocas veces, pero ocurren”. Es decir, la pérdida de la nariz nos invita a pensar no tanto en la naturaleza monstruosa, como en la naturaleza absurda que nos rodea o el juego del reino de las ciencias y el reino de la irracionalidad. Al ser lo monstruoso incomprensible, se nos vuelve ininteligible dentro de los marcos de la realidad, transformándolo progresivamente en algo absurdo. La condición de lo absurdo se presenta frente a la condición de lo sensato, de lo estable, de lo racional; la absurdez que nace de la ruptura de la relación causa-efecto genera elementos que no logran precisarse en una taxonomía del pensamiento racional e ilustrado, y si pensamos que el siglo XIX es el siglo de las taxonomías, del pensamiento racional y heredero de las ideas de la ilustración, donde todo de una u otra forma era o debe ser clasificado, lo inclasificable era visto como algo peligroso, inconveniente, en otras palabras “absurdo”, ¿cómo clasificar lo que le pasó a Kovaliov!

Entre las curiosidades de la literatura del siglo XIX puede señalarse el que desarrollara una sistemática articulación para presentar los absurdos a través de lo monstruoso, y pensamos que esto se desarrolla, porque lo absurdo, al romper la racionalidad científica imperante del siglo XIX, cuestiona de manera incómoda las realidades más cómodas, seguras y absolutas, propias del pensamiento científico racional del siglo XIX. La literatura del siglo XIX comenzó, por lo tanto, relatando hazañas incomprensibles, retando los límites de la racionalidad, generando una especie de complot contra lo establecido y clasificado desde la ciencia. Lo absurdo, en forma sucinta, pareciera aliarse como resistencia a lo seguro, y racional; la literatura sospecha y frente a ella genera complot y anarquía, desarrollando lo imposible, lo inverosímil, lo incognoscible. De ahí que la falta de una nariz en un rostro nos invite a pensar en nuestra incapacidad para percibirnos y percibir la realidad, porque ¿un órgano sensorial inexistente no eliminaría los sentidos determinados de ciertas percepciones que se dan, por hecho, a través de ese órgano? En el fondo se trata de modificar fuerzas, tener secretos, e inclusive

desarrollar el anonimato, lo excepcional, así como las avasallantes interrogaciones en el pensamiento del lector.

Si bien el crecimiento de la nariz y su ausencia han representado una génesis dentro de la literatura occidental, quizás una de las novelas que ha sido de mayor éxito y representada con mayor ahínco en el cine y en el teatro sea la historia de Cyrano de Bergerac, personaje creado de la pluma de Edmond Rostand pero que a su vez reposa en las peripecias de un escritor del siglo XVII llamado Hercule-Savinien de Cyrano de Bergerac. Rostand nos muestra a un “caballero” que debe pasar por el proceso de aceptarse tal y como es, pero posee un “pequeño detalle” y es que Cyrano está profundamente alebrestado o incómodo por los diversos comentarios y cotilleos que se dicen acerca de su nariz, una nariz que se transforma progresivamente en metáforas, en desafíos para su definición lingüística, ya que al ser “anormal” presenta todas sus posibilidades.

Cuando un objeto posee un rasgo impropio, está fuera de lugar, creando así la posibilidad de ser un significante puro, es decir sin significado(s), haciendo que germinen sentidos metafóricos suplementarios para todos aquellos que se vinculan con el objeto desnaturalizado, y este proceso, pensamos, ocurre con la nariz de Cyrano. Por lo que las acciones, los acontecimientos, los discursos que son perfectamente comunes adquieren un aspecto de extrañeza con respecto a su nariz. Podemos ver esto en las siguientes reflexiones que hace el personaje de Cyrano sobre su apéndice olfativo cuando es insultado por Valvert en la taberna donde se desarrolla parte de la obra de Rostand:

Sois poco inteligente, jovenzuelo. Pueden decirse muchas más cosas sobre mi nariz variando el tono. Por ejemplo, agresivo: «Si tuviese una nariz semejante, caballero, me la cortarían al momento»; amigable: «¿Cómo bebéis; metiendo la nariz en la taza o con la ayuda de un embudo?»; descriptivo: «¡Es una roca... un pico... un cabo...! ¿Qué digo un cabo?... ¡es toda una península!»; curioso: «¿De qué os sirve esa nariz?, ¿de escritorio o guardáis en ella las tijeras?»; gracioso: «¿Tanto amáis a los pájaros que os preocupáis de ponerles esa alcándara para que se posen?»; truculento: «Cuando fumáis y el humo del tabaco sale por esa chimenea... ¿no gritan los vecinos; ¡fuego!, ¡fuego!»; prevenido: «Tened mucho cuidado, porque ese peso os hará dar de narices contra el suelo», tierno: «Por favor, colocaros una sombrilla para que el sol no la marchite»; pedante: «Sólo un animal, al que Aristóteles llama *hipocampelefantocamelos*, tuvo debajo de la frente tanta carne y tanto hueso»; galante: «¿Qué hay, amigo? Ese garfio... ¿está de moda? Debe ser muy cómodo para colgar el sombrero»; enfático: «¡Oh, magistral nariz!, ¡ningún viento logrará resfriarle!»; dramático: «¡Es el mar Rojo cuando

sangra!»; admirativo: «¡Qué maravilla para un perfumista!»; lírico: «Vuestra nariz... ¿es una concha? ¿Sois vos un tritón?»; sencillo: «¿Cuándo se puede visitar ese monumento?»; respetuoso: Permitidme, caballero, que os felicite; ¡eso es lo que se llama tener una personalidad!»; campestre: ¿Que es eso una nariz?... ¿Cree usted que soy tan tonto?... ¡Es un nabo gigante o un melón pequeño!»; militar: «Apuntad con ese cañón a la caballería!»; práctico: «Si os admitiesen en la lotería, sería el premio gordo». Y para terminar, parodiando los lamentos de Píramo: « ¡Infeliz nariz, que destrozas la armonía del rostro de tu dueño!» Todo esto, poco más, es lo que hubierais dicho si tuvieseis ingenio o algunas letras. Pero de aquél no tenéis ni un átomo y de letras únicamente las cinco que forman la palabra «tonto». Además, si poseyeseis la imaginación necesaria para dedicarme, ante estas nobles galerías, todos esos piropos, no hubieseis articulado ni la cuarta parte de uno solo, porque, como yo sé piropoarme mejor que nadie, no os lo hubiese permitido. (Rostand: 18).

Observamos que lo desnaturalizado, lo que acontece fuera de las normas, lo “anormal” se transforma en un significado puro, es el campo fértil para el desarrollo de las metáforas, y por supuesto del discurso, de la posibilidad para la construcción de la realidad y del lenguaje. La metáfora como idea nos sirve dentro de esta reflexión, junto a la de Cyrano, para hacernos percibir las cosas bajo una luz distinta y, por ende apreciar algo extraño y tratar de comprenderlo. La metáfora es la mejor de todas las figuras retóricas, porque entender metáforas, en el fondo quiere decir “saber vislumbrar lo semejante” o “conceptos afines”, como vemos en las diversas metáforas que desarrolla Cyrano con su nariz, y que nos amplían los horizontes de comprensión de un objeto “simple” como es una nariz.

La nariz de Cyrano lo volverá un ser extraño, donde su rostro y sus discursos amorosos crearán sentidos metafóricos que explicarán posibles nuevos mundos enmarcados en lo excéntrico, lo anormal y distante a una razón científicista y racional, de ahí su poder erótico, romántico y amoroso, categorías que constantemente están en discusión con la racionalidad. A lo largo de la trama, el éxito de Cyrano radica en su voz, en una escritura poética que presenta una realidad amorosa a Roxana. Al final Cyrano es reconocido por Roxana, pero sólo para aceptar la vergüenza de su pusilanimidad amorosa y el gozo del discurso lúdico que planteó en algún momento.

Vemos que la literatura occidental en el siglo XIX ha presentado personajes que han resaltado por sus largas narices, por su ausencia, o por su deformidad. Si bien la nariz, en los personajes de Pinocho, Kovaliov y Cyrano, es parte de una estrategia discursiva para retar el pensamiento científicista racional del siglo XIX, propone diversos paradigmas de lo monstruoso a estudiar. Resumimos que estos paradigmas

están para estudiar lo monstruoso en tanto que monstruos morales, como el caso de Pinocho, lo monstruoso como una absurdez del sistema, como el caso de Kovaliov, y lo monstruoso como exuberancia del lenguaje, como lo poético, como lo irracional del discurso en el caso de Cyrano. Estos tres elementos que se enfrentaron en siglo XIX, siguen presentes en la literatura contemporánea, de aquí que en la actualidad dichas estrategias paradigmáticas de estudios y presentación de casos no estén en desuso, y de hecho podríamos afirmar que estas estrategias teratológicas han vuelto a tomar fuerzas en escritores como el mexicano Mario Bellatin, precisando también, que se instala en el territorio imaginario de Oriente -literalmente- para resistir a la racionalidad científica del siglo XXI.

II. HISTORIAS ASOMBROSAS DE ORIENTE CONTADAS POR UN MEXICANO AMPLIAMENTE KAFKIANO

Muchas de las obras del mexicano Mario Bellatin nos invitan a pensar en monstruos morales, en absurdeces y en situaciones metafóricas donde lo extraño, bizarro y mórbido aparece constantemente, creando así pequeños complots estéticos, resistencias éticas y cuestionamientos políticos; así los personajes en las obras de Bellatin se presentan como interrogadores acerca de los sentidos de la realidad y las tramas que los rodean, y pensamos cómo estratégicamente Bellatin nos invita a introducirnos en una escritura donde, a través de un método de excesos, de crear y recrear mundos kafkianos, góticos y bizarros, representa a Oriente.

Sabemos, junto a Foucault², que la anormalidad se presenta como un problema que nace entre el juego de poder del discurso legal y del discurso psiquiátrico, y sabemos, junto a Said³, que Oriente ha sido una creación de Occidente. La necesidad de normalizar, de clasificar, de entender, en el fondo, es una necesidad de legislar, de lograr crear un corpus de leyes que determinen los actos y los comportamientos humanos y sus posibles causas, por lo que aquellos que no se presentan ni como actos ni como “comportamientos humanos” inscritos en las leyes vienen a presentarse como algo monstruoso, anormal, fuera de ley y del orden,

² Para una profundización al respecto señalamos la clase del 15 de enero de 1975, dictada por Michel Foucault y recogido en su libro: *Los anormales*.

³ “Para empezar, puede decirse que Occidente, durante los siglos XIX y XX, asumió que Oriente —y todo lo que en él había— si bien no era manifiestamente inferior a Occidente, sí necesitaba ser estudiado y rectificado por él. Oriente se examinaba enmarcado en un aula, un tribunal, una prisión o un manual ilustrado, y el orientalismo era, por lo tanto, una ciencia sobre Oriente que situaba los asuntos orientales en una clase, un tribunal, una prisión o un manual para analizarlos, estudiarlos, juzgarlos, corregirlos y gobernarlos” (Said, 2008: 69).

inclusive aun usamos el término monstruoso cuando hablamos de algún asesino, o asesinato con cierto morbo o connotación que lo hace un acontecimiento inimaginable, y que por estas características nos cuesta juzgar, pero también llamamos culturas monstruosas a aquellas que no logramos entender a partir de nuestro mundo gnoseológico y sistemas de clasificaciones “políticamente correctos”.

Los monstruos de Bellatin juzgan, y a la vez los juzgamos. En su novela *Flores* vemos algunas reflexiones sobre los “monstruos” que piden compensaciones jurídicas, cuando se toma por referencia a personas que tuvieron algún defecto genético a causa de un fármaco (Talidomida, fármaco que malformó a Bellatin en la realidad, así como al músico nicaragüense Tony Meléndez, mostrando así un cruce de la realidad con la ficción del personaje y de los autores, cruces que potencian a la obra a no poder ser clasificadas escolásticamente como novela de ficción), y que el Dr. Olaf Zumfelde, inspeccionará caso por caso para asegurar cuáles son los “monstruos correctos” derivados del fármaco y cuáles no. Este juego de saber, de la norma, del error, Bellatin lo exagera. En la novela, paralelamente, se plantean y se presentan paradojas, entre las que destacan: la enfermedad junto al deterioro físico, las sectas y grupos marginales, las perversiones en general, los erotismos extravagantes; y esto ocurre cuando nos habla Bellatin de cómo un enfermero inculca el virus del SIDA a su propio hijo, o cuando nos comenta el sangriento espectáculo de los hermanos Kuhn (gemelos que nacieron sin brazos ni piernas), o el niño que al visitar a su abuela en un asilo de ancianos experimenta una erección, temas tratados en otras de su obras como: *Lecciones para una liebre muerta*, y si bien pareciera un agotamiento temático, pensamos que Bellatin trata de establecer “paradojas de mixturas”, de reinos que se mezclan, para recrear así estas imágenes “monstruosas”, donde los monstruos morales, los absurdos y las metáforas aparecen constantemente a partir de causas legales o para comprender una realidad exótica para nosotros.

Podemos pensar también que, en el fondo, esta presentación de los elementos, como lo monstruoso, lo absurdo, lo paradójico, se puede recoger como resultado de un “método kafkiano”, un método que se caracterizaría por acercarnos a “Lo Real” transfigurado en objetos monstruosos, muchos de ellos siniestros, y desarrollando en nosotros un sentimiento de angustia, por la cercanía precisamente a “Lo Real”. Bellatin nos ofrece a través de su narración una carga de elementos simbólicos, abiertamente inverosímiles, o con significados puros, donde lo extraño y monstruoso nos colocan en una posición estética de aceptación o no, pero a la vez nos obliga a interrogar a nuestros juicios legales, éticos, sociales, porque estos son enturbiados por los discursos de los personajes, permitiéndonos acercarnos a aquello que la realidad no puede simbolizar con precisión, acercándonos

angustiosamente a Lo Real, al significante puro⁴.

El libro *Flores* de Bellatin podría ser un resumen de este estilo narrativo que aplica este “método kafkiano”. En la obra se busca lo desproporcional y lo paradójico en las realidades “absurdas” que conforman sus obras y las sustentan, ya que no sólo interpela al lector acerca de las diversas propuestas estéticas, acerca de lo no codificado, acerca de los significantes puros con que el lector se podrá encontrar, o en la mayoría de los casos “reestructurar”, sino además Bellatin nos muestra los constantes juegos de referencias y pérdidas de las mismas entre la realidad y la ficción⁵, y es precisamente este juego donde lo monstruoso y absurdo toma vida y representación en una realidad mezclada y angustiosa. Pensamos que este es otro de los elementos con que Bellatin recrea su estilo y nos pone a reflexionar.

⁴ A este respecto Slavoj Žižek hace referencia a que una de las características del método kafkiano es el acercamiento con lo real, que el autor remite a la teoría de Lacan, según la cual Lo Real es aquello que escapa a la significación, lo que está fuera del orden simbólico. Lo Real en Lacan no tiene nada que ver con lo que en lenguaje corriente referimos con la palabra realidad. En todo caso, Lo Real sería justamente aquello que está excluido de la realidad, lo que carece de sentido, la dimensión de lo que no encaja, de lo que no podemos situar. Lo que normalmente llamamos realidad sería el resultado de una especie de entrecruzamiento entre lo simbólico y lo imaginario. En este orden, Žižek explica: “El universo de Kafka es un mundo en el cual Dios (que hasta entonces se había mantenido a una distancia segura) se ha acercado demasiado a nosotros. El universo de Kafka es un universo de angustia (¿por qué no?), pero con la condición de que tomemos en cuenta la definición lacaniana de angustia (lo que provoca la angustia no es la pérdida del objeto incestuoso sino, por el contrario, su proximidad)” (Žižek: 2006: 243). Y este acercamiento de Lo Real, que nos genera angustia, de aquello que en símbolo puro, pensamos es la misma técnica que presenta Bellatin. Si bien Kafka oculta aún Lo Real entre los papeles burocráticos, en los fondos de los castillos, insinuando su acercamiento; lo cierto es que Bellatin hace aparecer Lo Real, mostrándolo con una obscenidad propia de él, que busca perturbar nuestras intimidades, de ahí lo absurdo, lo brutal de sus descripciones y personajes, estos se ponen la máscara de Lo Real para que nosotros percibamos la angustia en su mayor fase y estas máscaras se resisten constantemente a ser definidas, sólo se muestran y señalan.

⁵ Bellatin no sólo introduce en sus obras elementos de su realidad, sino que en más de una ocasión se cita: “¿Esperaba a alguien? Debo decir, en este momento, que era importante que me viera en esas circunstancias un periodista cultural, iba a descubrir no que se encontraba ante la presencia de una pequeña marioneta acompañada de su novia alemana, sino del escritor Mario Bellatin” (Bellatin: 2007: 129).

Resumiendo, que si bien hemos comentado algunas tramas y urdimbres acerca de la nariz y sus posibles simbologías o recursos en Occidente, además de mostrar cómo lo monstruoso o el estudio de lo monstruoso o la teratología nace cuando se comparan culturas, ideas, impresiones, si bien hemos visto que el estilo de Bellatin pareciera estructurado por un “método kafkiano” que nos presenta “Lo Real” desfigurado, simbólicamente puro, y trasladar lo hallado en los umbrales de la realidad y la ficción, también debemos conjugar lo anterior con que Bellatin busca reconstruir a Oriente -especialmente Japón-, como los antiguos orientalistas, y refugiarse en sus imaginarios que le permiten resistir a las razones instrumentales y prácticas de Occidente.

Un Oriente que, como anunciamos previamente y Edward Said ha mostrado, es inventado, clasificado y cuestionado por Occidente. Bellatin se transforma en un “orientalista” del siglo XXI, pero, en lugar de tratar de comprender alejadas culturas, se posesiona de ellas y nos las presenta con una transparencia angustiante. Para ver esta propuesta analizaremos su obra: *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción*. Este libro se propone como un estudio biográfico de un personaje importante del Japón y cómo fue su vida, influencias y aportes. El libro nos muestra un estudio biográfico de la vida de Shiki Nagaoka, nombre por supuesto con cierta similitud fonética al de Shiki Masaoka, escritor japonés de la época Meiji, y quizás vinculándolo con la vida de dolor que tuvo Masaoka debido a sus enfermedades (tuberculosis que tuvo cuando era corresponsal en China y que lo dejó inválido para realizar trabajos) y sus propuestas modernas o actitudes frente a la poesía tradicional, que bien pueden estar metaforizadas en ciertas partes a la simbólica vida de Shiki Nagaoka.

Bellatin presenta una obra que a primera vista parece una investigación documental, con anexos de fotos y escritos, por lo que en un primer momento no sabemos si estamos ante una obra de ficción o un estudio etnográfico y/o biográfico. El libro se presenta como un estudio biográfico documental de Shiki Nagaoka, una persona que “supuestamente” existió en el mundo, se presentan sus fotos, así como los de su familia, padre y hermana, igualmente muestra los lugares que recorrió, la reproducción de sus manuscritos, las referencias históricas, inclusive artículos o aparatos de su pertenencia, y paralelamente a las fotos, se imbrican detalles bibliográficos de su libro *Fotos y palabras*, que fue editado en inglés en 1953 por la editorial Life, y en 1960 por la editorial Espasa-Calpe, -esta última editorial ampliamente conocida-, e inclusive aparecen referencias a nombres y lugares ostensibles, como el nombre del escritor Tanizaki Junichiro, del cineasta Ozu Kenzō, o la ciudad de París. Todas las fotos del libro implican algo que rodeó a Shiki, pero la única foto de él, que aparece en la portada del libro, curiosamente en donde debía aparecer su nariz, “Lo Real” por excelencia, o el elemento que crea el morbo, se

muestra una mancha, una rasgadura, dejando a nuestra imaginación su verdadera condición, mostrándonos así los rasgos de una escritura moderna sobre una apuesta posmoderna⁶, un mantener la distancia, por lo que más que una angustia nos presenta un elemento no simbolizado, que nos despierta en nosotros un morbo por descubrir lo no descrito, lo no simbolizado, una atracción hacia la nada no reglamentada, cognoscible, como pensamos fue Oriente para los eruditos del siglo XVIII. De ahí que pensadores y escritores de la talla de Schlegel, Goethe, Flaubert, Balzac, Nerval, Coleridge, trataran de representar a Oriente durante el siglo XIX.

Pensamos que hay inicialmente en *Shiki Nagaoka* un juego de reducción al absurdo, donde la consideración de una hipótesis verdadera con su demostración verdadera (lo que sería en sí un estudio documental) no se exponen, haciendo que se reduzca a un punto la estructura lógica donde las falsedades son ofrecidas como verdades, es decir, a partir de una presentación falsa de pruebas sobre hipótesis falsas, dándonos la sensación de verdaderas. *Shiki Nagaoka* pareciera en su presentación la cristalización de un sentimiento de complejidad gnoseológica, de reducciones al absurdo, que generan angustias por aproximación a lo desconocido, pero que invariablemente queremos clasificar, porque en el fondo queremos saber, más que asustarnos, y la obra al presentarse como un libro documental que nos invita a la reflexión, al acercamiento cultural, lentamente nos lleva por otros derroteros, donde la incomprensión y lo absurdo aparecen como estructuras propias de la condición humana.

Jean Marie Schaeffer en su libro *Por qué la ficción* nos advierte que el lector posee una *competencia ficcional* que le permite distinguir cuándo se halla ante una simulación y cuándo ante una realidad. Esta competencia ficcional consiste en una particular forma de inmersión donde el lector está en condiciones de disfrutar de la

⁶ A este respecto Zizek también explica que una característica de la escritura literaria moderna radica en que sus obras muestran lo que falta, los vacíos, la “Cosa”, *das Ding*, y nos “retrata”, a través de los rostros, las expresiones, las explicaciones, las tensiones, o éxtasis de los protagonistas lo que “quizás” debería ser la “Cosa” sin lograr nunca definirla por completo, dejando al lector su imaginación para terminar de conformar la “Cosa”. Reflexiona Zizek que una obra como *Esperando a Godot*, donde nunca aparece Godot, sería tomada como ejemplo de esta literatura moderna que no muestra la Cosa, pero que en una versión posmoderna, en el sentido de que una característica de lo posmoderno sería precisamente mostrar la “Cosa”, nos comenta: “Aparecería en el escenario el propio Godot: sería alguien exactamente igual a nosotros, alguien que vive nuestra misma vida fútil, tediosa, que disfruta con los mismos placeres estúpidos. La única diferencia consistiría en que, sin saberlo él mismo, está ocupando por azar el lugar de la Cosa, sería la encarnación de la Cosa cuya llegada se aguarda” (Zizek: 2006: 241). Podemos pensar también la “Cosa” como significante puro, como Lo Real, como la angustia.

imitación “como si” fuera de veras, sin perder nunca la conciencia de que se halla ante una simulación. Para ilustrar la capacidad de inmersión ficcional, Schaeffer trae a colación la manera en que los niños, desde muy pequeños, hacen convivir dos mundos, el del juego o lúdico y el de la realidad, y cómo transitan de uno a otro sin problemas ni confusiones. Schaeffer también nos indica que la competencia ficcional no depende de una cultura en particular sino que, según parece, forma parte del repertorio de los comportamientos de los individuos de las comunidades más diversas, de manera que, más que una determinación cultural, parece tratarse de una modalidad fundamental de la actividad humana.

La posibilidad de reconocer sin dificultades la pertenencia de un objeto al ámbito de lo que Schaeffer denomina ficción parece haber pasado a mejor vida desde hace ya algunas décadas, como ilustra el mismo Schaeffer, sin ir más lejos, en el caso de Marbot⁷, del cual hace referencia en el capítulo tercero de su libro. Pero en el fondo la capacidad del individuo para separar tajantemente la ficción de la realidad ha disminuido, no sólo por “trampas”, cada vez más virtuales, que se han preparado en los últimos años, sino como en el caso de Marbot, donde la editorial lo presentó como un estudio de investigación y no como una obra de ficción. Podemos decir que en los últimos lustros, por el uso de la tecnología y los constantes cambios de coordenadas de la realidad, la facilidad de mezclar incesantemente la ficción en nuestras existencias es un hecho cotidiano, y nuestra capacidad para discernirlo, cada vez es más torpe. Los monstruos se presentan en umbrales donde la realidad y la ficción se mezclan y ¿no fue posiblemente este fenómeno lo que generó a finales de los años 50 en Japón toda esa serie de monstruos y héroes que iniciaron las mangas y las series televisivas donde el elemento común son las constantes incursiones y diálogos entre realidad y ficción?

Ha habido a lo largo del siglo XX innumerables juegos literarios para mermar la línea que separa la realidad de la ficción. Podemos citar a vuelo el caso de *Seva* de Luis López Nieve, que sacudió los cimientos de la ficción y de la realidad en Puerto Rico, al presentar dicho texto como una investigación en un periódico, y posteriormente el periódico tratar de explicar que era ficción y no una investigación lo que habían publicado, aunque muchos no creyeran ya al periódico sus aclaraciones, por considerarla como una actitud cómoda para una situación de

⁷ Sir Marbot fue un personaje creado por un biógrafo alemán de Mozart. Puesto que la primera biografía basada en la vida del compositor alemán fue muy popular, el autor buscó realizar una segunda “biografía” que produjera iguales ganancias, apareciendo así *Sir Marbot*. Cuando se editó, el público acogió el libro como el relato de la vida de un personaje real del pasado. La forma del artefacto de ficción que era *Marbot* apenas poseía unas pocas pistas dirigidas al lector culto, que permitían identificar lo relatado como un invento.

malestar que vivía el pueblo puertorriqueño frente a los EE.UU. en ese momento⁸.

Jugando a estos experimentos literarios entre la realidad y la ficción, entre el testimonio y lo absurdo, entre las imágenes y las palabras, podemos volver de nuevo a *Shiki Nagaoka* para ver su universo lleno de escritura kafkiana y de fragmentos entre la realidad y la ficción. Pensamos que Bellatin crea este monstruo para reconstruir y recrear un Oriente familiar, no exótico, ni incomprensible. Nos presenta a un personaje particular, a un anormal o absurdo, técnicamente hablando, buscando eliminar la tesis que marca la(s) diferencia(s) entre el signo y el significado, entre lo real y la ficción, jugando con una racionalidad, jugando con un sentimiento estético que busca solventar los cuadros jurídicos que nos invitan precisamente a lo siniestro, a los interrogatorios, a pensar en lo absurdo para replantear un conocimiento.

⁸ El 23 de diciembre de 1983 se publica *Seva* por primera vez en la sección *En Rojo* del semanario *Claridad*. El texto comienza con una carta dirigida al director del periódico *Claridad*, Luis Fernando Coss. En esta Luis López Nieves, el autor, le indica que ha decidido revelar los resultados de una investigación que el historiador Víctor Cabañas ha realizado en torno a la primera invasión norteamericana de Puerto Rico, que, según dicho historiador, ocurrió el 5 de mayo de 1898 por el pueblo de Seva (este de Puerto Rico) y no el 25 de julio según registra la historia oficial de Puerto Rico, por el pueblo de Guánica. Nieves presenta seis documentos para legitimar su versión: cartas de Víctor Cabañas dirigidas a Nieves, fragmentos del diario de campaña del General Miles (que estuvo a cargo de la invasión norteamericana a la isla), una declaración jurada por el único de los sobrevivientes de los acontecimientos de Seva (Ignacio Martínez), fotos del sobreviviente, mapas de Puerto Rico del año 1896 y grabaciones de las declaraciones del sobreviviente. Sobre la publicación de *Seva* en 1983, López Nieves escribe (fragmento tomado de "El corazón de López Nieves o el revés de la Historia (IV)", por Rafael Grillo <http://www.ciudadseva.com/obra/2007/02/19feb07/19feb07.htm>): “desató una reacción en cadena insospechada. Numerosos historiadores llamaron a *Claridad* indagando por más detalles. El cuadro telefónico del semanario se congestionó debido a las miles de personas que llamaban para pedir más información. Canales de televisión, radio y prensa empezaron a indagar sobre los “descubrimientos”. Agencias noticiosas prepararon extensos reportes para consumo internacional. Se organizaron comités de ciudadanos para buscar las ruinas de Seva y a don Ignacio Martínez, el único sobreviviente de la “Masacre de Seva”. Letreros de “¡Seva Vive!” comenzaron a aparecer en las paredes del país y frente a las bases militares. El propio Gobernador llamó al superintendente de la policía para ordenarle que averiguara sobre el paradero del Dr. Víctor Cabañas, protagonista de Seva, quien obviamente es un personaje de ficción. Es decir, el país se conmovió ante la noticia de que los norteamericanos habían masacrado a un pueblo entero en el 1898, y reaccionó en forma airada”.

Pensamos que Bellatin plantea una reconstrucción de Oriente y Occidente, no desde diversos ángulos culturales, sino desde una misma simetría. Así planteando teorías literarias que podrían cabalgar entre el realismo y la imagen como “capturadoras” por excelencia de esta mancomunidad Oriente- Occidente de realidades.

III. LA NORMAL PERO PATÉTICA HISTORIA PARTICULAR DE SHIKI NAGAOKA

La historia de Shiki Nagaoka nos lo presenta como un personaje real en cuanto a existente, en cuanto a poseer datos históricos y referencias testimoniales. Él nace con una nariz que a lo largo de la obra no la podemos imaginar, creándonos en un primer momento una curiosidad por mirar la “cosa”, más que imaginarla, de ahí que en el libro se presenten fotos, como si se nos introdujera a un estudio biográfico cuya lectura será lenta y constante para descubrir al hombre (que vivió, comió, amó, existió) que está esbozado en sus páginas.

Aunque la novela se nos presenta como un estudio biográfico, descubriendo sus fotos e invitándonos a pensar en una historia de desproporciones, de lo extraño, Shiki Nagaoka se presenta como un personaje que no sabemos si posee una bendición o una maldición. El texto nos presenta sus virtudes y sus problemas, el lector se deja llevar por la historia, una historia asombrosa pero paradójicamente común, donde comienza a aparecer la nariz, como símbolo que podría interpretarse en primera instancia como la “penetración de occidente en Japón”. El texto nos comienza a insinuar que la nariz exagerada era un símbolo occidental en el antiguo Japón; los hombres que venían a tierras niponas desde Occidente se caracterizaban por poseer una nariz grande, una naturaleza que es poco apreciada en el Japón, incluso en el Japón actual y que el autor nos lo refiere sutilmente⁹, y, en la medida que avanzamos nuestra lecturas, este “estudio biográfico” muestra un juego lúdico, capcioso. Cuando tratamos de entender ciertas particularidades del mundo nipón, nos empezamos a hallar con ciertas imbricaciones entre realidades y ficciones, o lo que sería una construcción del mundo con particularidades bizarras, de una cultura que por lejana, casi inaccesible, nos parece posible y al alcance de la mano.

En la medida en que avanzamos en la obra, vemos que va apareciendo lo monstruoso. Este tiene su primera teratogénesis en la mezcla entre Occidente y Oriente, que hábilmente Bellatin simboliza a través de la nariz, pero las mezclas

⁹ Las parteras hablaron de castigo porque, desde tiempos arcaicos, el tamaño de la nariz era la característica física más relevante de los extranjeros que a través de los siglos llegaron a las costas del país. En los grabados clásicos de la Era Meini [sic], por ejemplo, se aprecian, en el centro del rostro de los invasores a la isla, descomunales apéndices colorados. Es por eso que, curiosamente, para algunos el defecto del niño fue considerado una virtud” (Bellatin:2001: 12).

siguen: Occidente con Oriente, normalidad con exceso, centralidad con marginalidad, realidad con ficción. Nuestro personaje toma la escritura como lugar de expresión para las combinaciones, de ahí que Bellatin lo refiera como a un escritor precoz que entre los 10 y los 20 años creó ochocientos *monogatarutsis* (término que Mario Bellatin traduce como cuentos cortos) cuya referencia a todos ellos será la nariz.

Resumimos que la nariz como origen de mezclas y las sucesivas que irá tratando de explicar Shiki Nagaoka plantean una necesidad discursiva nueva, de ahí que nuestro personaje se dedique a la escritura en una primera etapa que abarca su adolescencia y sus inicios en el templo budista a donde va a parar en búsqueda de tranquilidad, como lo hacían los viejos emperadores una vez que habían renunciado al poder; pero detrás de esta búsqueda normal y aceptada en Oriente del encuentro con el nirvana se esconde la marginalidad de la homosexualidad. En la novela Shiki Nagaoka se presenta como un hombre solitario que vive una decepción amorosa homosexual con un sirviente. Bellatin recrea un Japón homoerótico, alejado o censurado de las propuestas culturales estándares que provienen del Oriente, mezclando así lo sagrado con lo obscuro (el monje budista que no busca su iluminación sino esconder su condición homoerótica) para mostrarnos las posibilidades ilimitadas de lo erótico dentro de una cultura que no se apaga por sus principios.

Shiki, mezcla de lo occidental con lo oriental, de lo sagrado con lo profano, también inicia la mezcla de lo erótico, entre dos seres del mismo sexo, para pasar a lo erótico de las palabras produciendo pasiones, fuego, envidia, peligro. Luego de trece años encerrado en el monasterio, los monjes asumen que él es nefasto para el templo, por lo que lo presionan a que se retire sin darle una explicación clara. Shiki Nagaoka se dedica desde joven a la literatura, a la lingüística. A medida que estudia idiomas, genera una pasión erótica amorosa que llega a ser monstruosa, sustituyendo el cuerpo del amado por las palabras, por la escritura; pero no sólo la pasión se trastoca en escritura sino que se ensaña con la relación entre la palabra y la imagen, la mezcla absoluta y fatal.

Bellatin no sólo nos expone lo monstruoso de las mezclas y de la recreación de un Japón permisivo y confuso para la mirada Occidental y de ahí su complejidad de comprensión, sino que nuestro personaje busca la suprema mezcla, la más buscada por el artista, fundir la palabra con la imagen y viceversa. De ahí esta pasión que desbordará a Shiki Nagaoka y que hará de la fotografía no sólo un tema de interés intelectual sino inclusive su *modus vivendi*.

Es posible que, a lo largo de la historia del pensamiento, el hombre haya buscado vincular la palabra con la imagen a lo largo de una obra literaria. Quizás uno de los primeros casos sea la propuesta de *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Laurence Sterne en 1759, que buscó crear visiones a través de páginas en negro

o totalmente blancas, cruzadas con una línea o con un dibujo a lo largo de las disertaciones de Shandy. Bellatin en un ensayo titulado *Lo raro es ser un escritor raro* nos comenta acerca de la génesis de algunas de sus obras como *Salón de belleza* y *Perros héroes*:

Existe una búsqueda constante de escribir sin escribir, resaltando los vacíos, las omisiones, antes que las presencias. Quizás por eso el narrador de esos libros hace uso muchas veces de elementos propios de otros medios, tales como cámaras fotográficas o puestas en escena, para escribir sin necesidad de utilizar las palabras, para poder seguir construyendo, escribiendo de otro modo, su estructura narrativa. (Bellatin: 2006: 109).

Como observamos, el proceso de escritura para Bellatin se abre como una experiencia para ser una especie de “curador” de sus propias expresiones e ideas estéticas. Usando cualquier medio, que puede ser desde la clásica escritura, pasando por la fotografía, hasta la presentación de *happening art*, nuestro escritor busca escribir sin escribir haciendo uso de otras herramientas que en principio no capturamos. Nuestro monstruo Shiki no sólo posee una naturaleza híbrida y amorfa dada por su condición natural y su pasión adquirida, sino también busca una hibridación entre la estética y su recepción. Podemos apreciar algunas de estas combinaciones, de este ir y venir y conjugar en la medida en que vincula la escritura y la fotografía.

Por sus manos pasaron infinidad de fotografías. Con el tiempo empezó a sentir deseos de examinar una a una las fotos reveladas antes de entregarlas a los clientes. Al cabo de un año de ver impresión tras impresión, pensó en escribir un libro cuyo tema se relacionara precisamente con el gran número de fotografías que vio pasar delante de sus ojos. Demoró algunos años tratando de justificar artísticamente ese proyecto. Halló cierta clave, que no lo convenció del todo pero que significó un buen comienzo, indagando en el sentido original de los populares tankas, poemas atávicos sumamente parcos. Así como los tankas buscaban reunir la naturaleza circundante en un todo artístico, Nagaoka Shiki pretendía trabajar también en la creación de un compendio abordando las imágenes que le ofrecía una naturaleza que antes hubiese pasado por la mirada de un fotógrafo. (Bellatin: 2001: 24).

En esta situación de *reunir la naturaleza circundante en un todo artístico*, y si tomamos en referencia la naturaleza, no sólo como *physis* o lugar de las cosas en el

sentido amplio del término, sino también como expresión interior del hombre en su devenir, hallamos no sólo otra mezcla sino una necesidad de fundir y crear algo “nuevo” o una nueva visión “monstruosa” de la realidad.

Si juntamos estos conceptos, si mezclamos las diferencias, la fotografía representa ese primer eslabón de aquel *happening* que constantemente narra Bellatin. El lector tiene desde entonces una “doble” percepción estética, por un lado la recibida por la escritura, por la interpretación, por la lectura; y por otro la percepción de las fotografías. Así como los diversos orígenes de su producción y consumo.

La fotografía implica referirnos a una naturaleza de situaciones acompañada por la sensibilidad de quien toma la foto, y este primer eslabón, este primer elemento extraño es lo que propicia reflexiones que generan ideas variadas sobre el quehacer literario, de ahí las referencias a escritores como Juan Rulfo y José María Arguedas. Si bien el trabajo fotográfico de Juan Rulfo ha sido publicado y comentado, una ausencia de estos trabajos de imágenes de José María Arguedas parece estar presente en la obra Shiki Nagaoka, jugando Bellatin con estas hibridaciones entre ficción y realidad, entre las posibilidades entre producción y la recepción artística de escritores; pero cuyo principal eslabón no será un escritor de América Latina como nos lo insinúa en algún momento, sino del escritor japonés Tanizaki Junichiro.

En la medida en que el lector se introduce en la obra, toda una serie de preguntas y cuestionamientos estéticos aparecen, sin percatarse el lector que experimenta diversas fusiones estéticas y reflexivas en la medida en que lee la obra, y que podemos ver condensada en la obra de Tanizaki: *La llave*. En esta obra descubrimos una mezcla realmente monstruosa: realidad con ficción, porque no sólo implica el encuentro entre Shiki Nagaoka y Tanizaki, sino las revelaciones y secretos pensamientos que éste último hace a nuestro protagonista.

Tanizaki Junichiro le contó que había descubierto en la fotografía un aliado que ya no podría abandonar. Habló también de las características que tendrían las cámaras fotográficas de haber sido un invento oriental. Como se puede suponer, este encuentro fue fundamental para la posterior obra de nuestro autor. Algunos lo acusan incluso de copiar a Junichiro Tanizaki, pero investigadores más recientes han demostrado que Nagaoka Shiki no abandonó jamás la tendencia tradicional, y que por lo tanto no es posible advertir, como sucede con la mayor parte de la obra de Tanizaki, el menor asomo de influencia extranjera en sus libros. (Bellatin, 2001: 27).

Tanizaki, un escritor que cuestionó y puso en el escenario los cambios que se producían en Japón por la influencia de Occidente en sus diversas obras, nos muestra en su novela, *La llave*, una modernización no sólo del erotismo japonés, del mundo profano entre las parejas, sino la imagen y su peso en la literatura. La obra donde nos relata a un obseso profesor de mediana edad que fotografía

compulsivamente, con una Polaroid, a su mujer sedada, que desnuda de todas las maneras posibles, descubriendo a través de las fotos y especialmente de los diarios de ambos, extrañas visiones y comportamientos “bizarros” o “modernos” del hombre y de la mujer japoneses del siglo XX, así como un énfasis en cuestionar los *tabús* de los conceptos que circunscriben a la idea de familia, vital dentro de la cultura japonesa. La obra de Tanizaki mezcla las imágenes y las palabras, la tecnología para mostrar una realidad y su producto -la fotografía- como incitador de sensaciones y prueba de lo convincente; pero a la vez se apropia del diario como medio de producción escrita cotidiana y conservadora para expresar lo más mínimo y quizás sincero, a la vez de que estos diarios se mostrarán como soportes manipulables para falsear la realidad, soporte que está en la esencia de la escritura. Podríamos pensar que detrás de la monstruosa obra de Shiki Nagaoka se esconde un sutil ensayo sobre la obras de Tanizaki, especialmente sobre su novela *La llave*, y nos coloca en una posición de pensar qué hubiera pasado si Oriente descubre la cámara fotográfica.

Shiki Nagaoka es una mezcla, y de ahí su carácter monstruoso. No sólo hay mezcla en el libro en sí, confundiendo su uso entre un estudio biográfico y una novela de ficción, sino que se introducen las fotos que serían como fuentes o datos para la corroboración de la vida del personaje, pero, en la medida en que nos sumergimos en la obra, descubrimos que las fotos no se presentan como elementos confirmadores de una realidad, sino que alteran la misma, generando otra reacción estética que se mezcla con la lectura y con la ambigüedad de la existencia misma. Además Bellatin crea una biblioteca imaginaria, pero con datos reales. Hallamos que nuestro personaje ha escrito obras como *Tratado de la lengua vigilada*, *Fotos y palabras*, *Diario Póstumo* y un misterioso texto escrito en un idioma de su propia invención e imposible de traducir. No es necesario recalcar que, atribuyéndole estos libros, Bellatin ha hecho de Nagaoka una representación metafórica de la disyuntiva de todo escritor que tiene que optar por un realismo “fotográfico” o por desarrollar mundos paralelos a partir del lenguaje. Pero pensamos que hay la posibilidad de una curiosa combinación donde lo monstruoso, precisamente la hibridación, permite mezclar las posibilidades y alejarse de las disyuntivas. En el fondo la monstruosidad cuestiona una realidad que no puede Nagaoka explicar, así como sus pensamientos y emociones, logrando, a partir de esta incapacidad, aceptar abandonos, incongruencias del vivir como un paria o marginado, en otras palabras, pensar en la imposibilidad de la superación hegeliana, de no adiestrarse dentro de las razones profundamente pragmáticas del capitalismo, de no aceptar el desarrollo y los avances promulgados desde el cientificismo social y/o discursos del saneamiento psiquiátrico, Shiki Nagaoka nos muestra la paradoja de vivir en contradicciones, en resistencias, maneras que “parecen” estar instauradas en el

modo de *ser* japonés: vivir dentro de una unidad completamente escindida sin obsesionarse en completarla, siendo quizás este modo, el más natural de vivir.

La confección del monstruo oriental bellatiano no sólo tiene raíces que parten de los diversos encuentros que hemos mencionado, sino que el final ficcional de la vida de Shiki Nagaoka -que será asesinado al cerrar su negocio de fotografía por unos drogadictos- nos hace preguntar: ¿es una resolución lógica para una novela ambientada en el Japón del siglo XX? Al final la extraordinaria vida de Shiki Nagaoka tiene un acabado patético de las grandes ciudades caóticas latinoamericanas como Caracas, Ciudad Juárez, Medellín, San Paulo, donde las resistencias a los avances y el orden capitalista de la modernidad se observan y se padecen, y no en Tokio donde la modernidad se petrificó.

Pero el real final es la última mezcla, la de que un escritor menor perdido en la ciudad de México que halla la clave para descifrar el libro intraducible de Shiki Nagaoka, final que nos lanza de nuevo a los umbrales de la realidad y de la ficción, porque el “final final” sería la suposición de la mezcla entre originalidad y plagio. Una vez concluido el libro nos hallamos con los “originales” del cuento, como fantasmas que piden su vindicación.

Los espectros que usa Bellatin para confeccionar a Nagaoka los toma de un cuento de Akutagawa Ryonosuke y de un relato anónimo del siglo XIII, ambos relacionados con la nariz de unos monjes. En el relato anónimo se presenta como un acto de comedia, y en el cuento de Akutagawa como una desesperación por la normalidad. Ambos relatos se imbrican en nuestro personaje, de hecho el nombre “real” de Shiki Nagaoka es Naigu Zenchi, nombres que aparecen para el personaje principal en ambos relatos referidos anteriormente. También es un hecho interesante que la edición del Shiki Nagaoka realizada por Editorial Suramericana, incluyera ambos cuentos en el final del libro, como anexos de un trabajo de investigación.

Finalmente Shiki Nagaoka es una biografía, en un ensayo, en un cuento, en una reflexión del Japón moderno o de la actual Latinoamérica, e inclusive es un plagio elegantemente mostrado acusando a la inspiración vana y romántica; es una obra de mixturas e hibridaciones que propone en principio lo monstruoso que tenemos que asimilar para reordenar nuestras cosmovisiones y, en segundo lugar, la posibilidad de que lo monstruoso sea una técnica de resistencia armada desde un lugar subterráneo de la razón o desde la pulsión misma. La propia necesidad de hacer varias lecturas al mismo tiempo, para no caer en las trampas de la contradicción, hace de esta obra una narrativa monstruosamente ejemplar, y el hecho de radicarla en Japón nos invita a pensar en romper los velos de pureza que rodea toda mítica nipona por medio de la mirada rasante de la recreación.

BIBLIOGRAFÍA

- BELLATIN, Mario. (2000): *El jardín de la señora Murakami*. Barcelona: Tusquets.
- BELLATIN, Mario (2001): *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Barcelona: Editorial Sudamericana.
- BELLATIN, Mario (2003): *Perros héroes*, Buenos Aires: Interzona Editorial.
- BELLATIN, Mario (2004): *Flores*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- BELLATIN, Mario (2005a): *La escuela del dolor humano de Sechuán*, Buenos Aires: Interzona Editorial.
- BELLATIN, Mario (2005b): *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- BELLATIN, Mario (2005c): *Salón de belleza, Jacobo el mutante, Bola negra*, Mérida; Imprenta Universitaria.
- BELLATIN, Mario (2007): *El gran vidrio*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- COLLODI, Carlo (1983): *Las aventuras de Pinocho*, Madrid: Alianza Editorial.
- FOUCAULT, Michel (2001): *Los anormales*, Madrid: Ediciones Akal.
- GOGOL, Nicolás. *La Nariz*. <<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/rus/gogol/nariz.htm>> [en línea] (Revisado el 8 de septiembre de 2009).
- LÓPEZ NIEVE, Luis (2006): *Seva*, Bogotá: Grupo Norma.
- SAID, Edward (2008): *Orientalismo*, Barcelona: Random House Mondadori.
- SCHAEFFER, Jean Marie (1999): *¿Por qué la ficción?*, Valencia: Editorial Lengua de Trapo.
- STERNE, Laurence (2006): *Tristram Shandy*. Madrid: Alfaguara Editores.
- ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. <http://www.librodot.com/searchresult_author.php?authorName=R> [en línea] (Revisado el 14 de septiembre de 2009).
- TANIZAKI, Junichiro (2002): *La llave*, Barcelona: El Aleph Editores.
- ZIZEK, Slavoj (2006): *Mirando al sesgo*, Buenos Aires: Paidós.