

VIAJES AL MÁS ALLÁ: IDENTIDAD MUTANTE Y FICCIONALIZACIÓN EN LA OBRA DE MARIO BELLATIN

Alejandro Useche

Universidad de Concepción, Chile
alejandrouseche@udec.cl

Recibido: 06/04/2019. Aceptado: 21/04/2019.

Resumen

En el marco de una lectura simbólica, este trabajo busca dar cuenta de la conciencia del carácter ficcional de toda identidad en la narrativa de Mario Bellatin, en particular en los textos *Jacobo el mutante*, *El libro uruguayo de los muertos* y *La mirada del pájaro transparente*. Se realiza una indagación de las constelaciones simbólicas (Durand, 1993, 2012; Garagalza, 1990) que posibilitan el aprovechamiento máximo que Bellatin efectúa del carácter artificial y maleable y, por ende, mutante de la identidad, privilegiando diversas manifestaciones del mito del viaje iniciático, sobre todo los realizados tanto por el migrante terreno como por el ultraterreno. Con respecto a este último, se plantea una homología entre el ingreso al Más Allá o al *Mundus imaginalis* y los procesos de ficcionalización.

Palabras clave: Symbolismo - Mito - Migración - Narrativa latinoamericana - Mario Bellatin

JOURNEYS TO THE BEYOND: MUTANT IDENTITY AND FICTIONALIZATION IN THE WORK OF MARIO BELLATIN

Abstract

In the frame of a symbolic reading, this work seeks to highlight the awareness of the fictional nature of any identity in the narrative of Mario Bellatin, particularly in the texts *Jacob the mutant*, *The uruguayan book of the dead* and *The transparent bird's gaze*. An investigation is made of the symbolic constellations (Durand, 1993, 2012; Garagalza, 1990) that allow the maximum use that Bellatin makes of the artificial and malleable character and, therefore, mutant of the identity, privileging diverse manifestations of the myth of the initiatory journey, above all, those carried out both by the terrestrial migrant and by the ultra-terrestrial. With regard to the latter, a homology between the entrance to the Beyond or the *Mundus Imaginalis* and the processes of fictionalization is proposed.

Keywords: Symbolism - Myth - Migration - Latin American narrative - Mario Bellatin

De las constelaciones simbólicas al mito

Bajo las apariencias más diversas de su textura narrativa, la obra de Mario Bellatin atesora en su sima mitos de un gran capital psicosocial. Para poder sacarlos a la luz, una lectura simbólica resulta provechosa, en particular la de naturaleza mitocrítica por su asunción del mito como “modelo matricial” de toda narración, literaria o no (Durand, 2012: 105). Para ello, nos abocaremos a una labor más o menos detallada de observación, seguimiento y agrupamiento de los símbolos de las narraciones *Jacobo el mutante*, *El libro uruguayo de los muertos* y *La mirada del pájaro transparente* (publicados en 2002, 2003 y 2012, respectivamente) con la finalidad de articular “enjambres” o “constelaciones simbólicas”, esto es, símbolos convergentes que conformen conjuntos cuyo hilo diacrónico a lo largo de estos textos permita descubrir los “paquetes sincrónicos” de los mitos subyacentes (Durand, 2012: 105-106; Castro Merrifield, 2012: 56). Estas constelaciones, por vía de la analogía (semejanza formal) y de la homología (semejanza estructural o funcional) revelarán las variaciones de los distintos mitemas. Estos, a su vez, permitirán la reconstrucción del mito dominante que crea la estructura simbólica del texto. Proponemos que las constelaciones simbólicas formadas en las tres obras arriba señaladas apuntan al mito del migrante, tanto terreno como ultraterreno. Este mito no es sino un desarrollo plástico y personal del arquetipo del ser humano como extranjero. Ello implica la irrupción de lo radicalmente heterogéneo en la sociedad, aquello que hace posible la renovación de las identidades individuales y colectivas.

Estas constelaciones simbólicas se fundamentan en la concepción del símbolo como ese tipo especial de signo que establece una fuerte solidaridad o “similitud interna” entre los planos de la expresión y del contenido. De esta manera, el símbolo no realiza una labor de sustitución, no alude a un significado previamente establecido y conocido. Por el contrario, “a través de la figura se manifiesta un sentido” (Garagalza, 1990: 54). El símbolo genera recorridos por campos semánticos múltiples desde las

cualidades intrínsecas de su expresión y opera desde las analogías y las homologías, hilvanando correspondencias o correlaciones entre imágenes o acciones disímiles para poder expresar lo que de otro modo no sería posible. La correlación o isomorfismo entre forma y expresión hacen del símbolo, según este criterio, algo siempre motivado. En palabras de Durand, en esta acepción del símbolo se destacan los siguientes aspectos:

Primero, el aspecto concreto (sensible, lleno de imágenes, figurado, etc.) del significante; luego su carácter optimal: es el mejor para evocar (dar a conocer, sugerir, epifanizar, etc.) el significado; y, por fin, este último es 'algo imposible de percibir' (ver, imaginar, comprender, etc.) directamente o de otro modo (Durand, 1993: 18).

El migrante terreno

Una de las premisas cardinales de *Jacobo el mutante, nouvelle* de Mario Bellatin, es la noción de que la identidad es un constructo, y precisamente en la medida en que es un artificio siempre puede convertirse en una nueva al responder a un proceso sin término. La estabilidad y fiabilidad de las identidades es, bajo esta perspectiva, ilusoria y fantasmal. Según esta premisa, no es posible que la identidad sea la manifestación de una esencia, de una pauta básica; no se despliega a partir de una lógica evolucionista que parte de formas elementales e infantiles de la identidad hasta sus expresiones maduras y plenas. La identidad no puede traducirse en la notación de una vida interior definida y, por lo tanto, semiotizable. Por el contrario, es vertiginosa en su constante mutación.

Jacobo Pliniak, el protagonista de una supuesta narración del escritor austríaco Joseph Roth relatada en el texto de Bellatin, migra a Estados Unidos huyendo del pogromo ruso contra los judíos como él. Encarna de modo palmario cómo el migrante tiende a experimentar una reinvencción de su identidad bajo nuevos cielos, con un nuevo idioma, junto a personas distintas y circunstancias inéditas. Jacobo, otrora tabernero y maestro, ahora hace las veces de rabino, pero de uno que no lee la Torá

ortodoxamente ni cumple los ritos según las costumbres antiguas; por el contrario, anima a sus feligreses a abandonar su religión (Bellatin, 2013: 270), comportamiento compartido por otros inmigrantes judíos: “Muchas de las familias asentadas en la región han comenzado a abandonar sus antiguas creencias, han empezado a tratar de olvidar la religión de sus antepasados” (269). Esta situación implica una dilución de los valores tradicionales en pro de un proceso cada vez más radical de transformación por parte de Jacobo. En ese sentido, el personaje es marcadamente liminal: vive de continuo en una no estructura, en una abertura completa.

Desde un inicio, Jacobo Pliniak estuvo signado por este carácter limítrofe. Cuando vivía en Rusia, usaba su taberna La frontera, ubicada en la linde, como fachada para ayudar a los judíos rusos a escapar del exterminio. El nombre, el emplazamiento geográfico y la función de esta taberna hacen de su dueño un personaje de los bordes. Esto se refuerza significativamente si consideramos estos elementos a la luz del ritual de Jacobo de cruzar, vestido y al atardecer, un río fronterizo todos los jueves. Primera bisagra, la espacial: atravesar un río ubicado en la frontera, esto es, en el paso entre dos mundos, conecta con el imaginario escatológico del cruce del mar de la muerte o de las aguas del inframundo, como ocurre con el viaje al Más Allá mesopotámico, según el *Poema de Gilgamesh* (episodio de la visita a Utnapishtim y su esposa), los mitos grecorromanos antiguos en torno al cruce de la Estigia para acceder al Hades o con los viajes al Más Allá en la mitología oceánica, especialmente polinesia. (Por señalar algunos casos relevantes, consúltense los mitos polinesios “Viaje a la isla del Sol” y “Hacia el país de los espíritus”, en McDughann, 2006: 205-208, 225-228). Cabe señalar que cuando Jacobo emigra a Estados Unidos lo hace atravesando las aguas en un barco; esto refuerza la inserción de dicho viaje en los desplazamientos escatológicos y, por consiguiente, en el ámbito de las muertes simbólicas.

Segunda bisagra, la temporal: Jacobo ayuda a los prófugos a cruzar la frontera a medianoche, y realiza su ritual del cruce del río al atardecer. Atardecer y medianoche, junto al amanecer y al mediodía, conforman

las cuatro fronteras temporales del día, los cuatro momentos liminales donde ocurren transformaciones cualitativas. La huida por la frontera a medianoche trae consigo asociaciones con el viaje al Más Allá, a otro mundo, dado que si el mediodía es el punto máximo de la travesía del sol por la bóveda celeste, la medianoche es el punto crítico de su tránsito por el inframundo. Estos migrantes terrenos de la *nouvelle* cruzan la frontera en el origen del punto ascendente del día: de la oscuridad más grande del pogromo hacia una nueva luz en otras tierras. Por su parte, el ritual de cruzar las aguas al atardecer es una acción que se contagia de las conexiones, por homología, con el sol muriente, con el sol hundiéndose en el horizonte o en las aguas –como Ra zambulléndose en el Nun primigenio en la mitología del antiguo Egipto–, anuncio de una futura inmersión que el personaje sufrirá en tierras estadounidenses. En fin, estos indicadores textuales son simbolizaciones de la potencialidad liminal de Jacobo Plianik.

En Nueva York, Jacobo prosigue experimentando las mutaciones de su identidad. En un momento decisivo del proceso, por la gracia de una nueva inmersión en las aguas, el personaje emerge convertido en mujer, en Rosa Plinianson (o Rosalyn), a veces entendida como su hija o como su nieta adoptiva. Este hecho insólito e inesperado, nos pone sobre la pista de un devenir de gran complejidad: Rosa aparece, a un mismo tiempo, como niña y como anciana. En sí misma es fronteriza y hace coexistir los opuestos: no sólo la juventud y la ancianidad, sino el inicio y el fin, la inocencia y la sabiduría, la ignorancia y la experiencia, el pasado y el futuro, el yo y el otro. Su existencia implica una tensión ontológica máxima; de allí las contradicciones de este personaje que comentaremos de inmediato.

Y es que el Nueva York relatado por esta *nouvelle*, en algún punto entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, es el escenario del surgimiento de un sinfín de nuevas academias de baile, impulsadas o apoyadas, en gran medida, por extranjeros:

La aparición de estas escuelas propició asimismo la inmigración de una gran cantidad de músicos. Hubo

aficionados a instrumentos primitivos y ejecutantes de música clásica. Incluso apareció uno que inventaba sus propios instrumentos, muchos de los cuales se tocaban solos (Bellatin, 2013: 274).

El Comité de Damas de la ciudad, representante de la comunidad inmigrante judía ortodoxa, se opone enérgicamente a estas instituciones nuevas. Este comité está asociado al golem, criatura artificial pergeñada, según el hipotexto mítico, para defender al gueto de los invasores, aunque en este caso tiene el propósito de defenderse de las nuevas prácticas y de las transformaciones culturales. Esta resemantización de la figura folclórica y mítica judía del golem alude a fenómenos de resistencia al diálogo intercultural y a una franca negativa de desapegarse de las identidades colectivas. Rosa Plinianson, miembro de este comité, se supone que está en contra de la avanzada de las academias de baile y desea atacarlas desde su interior y crear un golem que las anule. Pero, una vez dentro y en una progresión inconsciente, Rosa está a favor de ellas, al punto tal de que decide crear, “de la noche a la mañana, su propia academia de baile” (277).

El tránsito de Jacobo Pliniak a Rosa Plinianson está marcado por la acción de desaprender y reaprender. En este punto, el migrante terreno, a partir de estas constelaciones simbólicas, se vuelve una expresión singularizada del arquetipo del ser humano como extranjero en su acepción más universal y de cómo este se relaciona con la ilusión de la identidad. Este reaprendizaje se puede entender de varias maneras:

1) Como apostasía, dado el carácter heterodoxo de realizar los ritos y de leer las Escrituras, así como de concebir, en general, la relación con lo divino.

2) Como redescubrimiento del sentido en términos de recorridos posibles para la construcción de contenidos. Esto se hace patente en dos gestos especulares: por un lado, en el ejercicio de Rosa de encontrarle coherencia a los aparentes “ruidos” que producían las academias y, por otro, en descubrir melodías en el corazón del silencio apostada “bajo su reloj de pared” (283). En ambos casos, de lo informe, de lo indefinido, se aprende a trazar nuevas

formas y sentidos plausibles.

3) Como facultad creativa autónoma que posibilita hábitos y creencias nuevos. Esto queda simbolizado por aquellos miembros de las escuelas de baile que fabricaban sus propios instrumentos musicales, los cuales sonaban solos, o en el gesto extremo de la transformación de Jacobo en mujer.

4) Como olvido capaz de constituirse en fuerza recreadora de la identidad. El olvido es una suerte de borradura y reescritura de la vida. Esto nos recuerda a la afirmación de Bellatin ofrecida en una entrevista realizada por Alicia Ortega en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, en la que afirma que le interesaba más “describir” que escribir:

De lo que soy consciente y de lo que siempre he sido consciente es de escribir describiendo, que es otra categoría más [...], que es que el hecho de yo ser escritor es como responder a este impulso de la escritura, pero después hay un proceso, que es donde realmente me siento escritor, cuando voy describiendo, porque en ese primer momento de la escritura es donde surge una serie de elementos que, curiosamente para mí, no son importantes y para el común de la gente y por eso es que hay tantos malos libros, es lo fundamental de la literatura; por ejemplo: la imaginación desbordada, la cantidad de personajes complejos, el lenguaje poético... Toda esa parte es la que tengo que borrar porque para mí es más importante lo no dicho que lo dicho. [...] Lo que yo pretendo, de alguna forma, con mi escritura es crear una suerte de andamios, de vacíos, para que el lector, de alguna forma, ingrese a este universo y se convierta en una suerte de coautor, de cómplice (Bellatin y Ortega, 2014: 4'06"-5'26").

De esta guisa, Bellatin escribe para describir, y deja unas huellas escriturales que constantemente son utilizadas para resemantizarlas bajo tres operaciones frecuentes que abordaremos más adelante: a) la repetición, b) la ampliación y c) la conducción a nuevos niveles ficcionales.

Ahora bien, el reaprendizaje del ser humano en cuanto intrínsecamente extranjero implica la asunción del cambio y el movimiento constantes, simbolizados por las

academias de baile, espacios para aprender a mantenerse en movimiento, para captar el flujo incontenible de la vida. Esta es la razón por la que el baile, en este texto de Bellatin, es su “arco narrativo” (2013: 274), una imagen-motor que condensa el gesto fluido de la mutación que sufren las identidades.

En consecuencia, a partir de esta idea, el texto genera una ligazón entre el movimiento del baile y el de las aguas. Jacobo siempre realiza en Rusia su inmersión ritual o *mikvé* en aguas corrientes, como las de ríos o arroyos. Asimismo, toda la comunidad neoyorkina vive en las cercanías de aguas limpias, movientes, en un “bello remanso”, todo ello en fuerte contraste con las viviendas de los miembros del Comité de Damas, rodeadas de aguas estancadas, putrefactas, malolientes y saturadas de insectos (275). El apego a las identidades pretéritas es, en consecuencia, un estado anti-dinámico que genera descomposición y plagas psicosociales. En un ademán opuesto, Rosa Plinianson se abre al entorno y a la posibilidad del cambio a través de su actividad en la escuela de baile, forma de expresión autóctona que le permite vincularse con las prácticas ancestrales de la nueva cultura a la que está ingresando: “Uno de los miembros del comité de damas sabía que los primeros pobladores, los habitantes originales, habían basado su vida social en la adoración del baile” (282).

En otro orden de ideas, la muerte de Jacobo y su renacimiento en las aguas en forma de Rosa Plinianson, dentro de los límites del imaginario mítico judío, viene a ser una escenificación libre e inconvencional de la *shekinah*, término rabínico y cabalístico que designa el don que Dios otorgó a la humanidad después de la destrucción del primer templo de Jerusalén, la presencia divina que, a partir de ese momento, residió con el pueblo de Israel durante su prolongado exilio. La *shekinah*, que es la “moradora”, la “que habita” o “reside”, desde un primer momento está vinculada al exilio: cuando el primer hombre, Adán, pecó y fue expulsado del Edén junto a Eva, según Joseph ibn Gikatilla, rabino de los siglos XIII y XIV, “arruinó el sistema, rompiendo los canales hasta el punto de detener el agua de los depósitos y entonces la *Shekinah* se fue. El conjunto se desestructuró” (Gikatilla

citado por Vert, 2018). Gikatilla pone en evidencia la relación que hay entre el abandono de la *shekinah* o Presencia de Dios y el estancamiento de las aguas como un estado negativo. Este estado desafortunado o caída moral de Adán y Eva establece un vínculo, por asociación, con las aguas inmóviles y pestilentes que circundan las viviendas de los miembros del Comité de Damas en el texto de Bellatin.

El rabino cordobés, en *Puertas de la luz*, explica cómo, tras las dos destrucciones del Templo de Jerusalén, la *shekinah* mora en el corazón de los hombres. Y añade: “Así cada vez que se reconstruye el templo en el corazón de un hombre justo, la *Shekinah* viene para residir en él, a pesar de que aún esté en este mundo, es decir, en el exilio” (Gikatilla citado por Vert, 2018). Estos hipotextos cabalísticos son reelaborados por Bellatin en un proceso de simbolización de la naturaleza exiliada del ser humano quien, en realidad, no posee patria, salvo su propia alma, la cual cuando está en vigilia y desautomatizada, lleva a la *shekinah* en su interior. Es así como la patria es móvil y se desplaza con la persona. Por ello, vivir en el exilio implica una reconstrucción constante del templo interior para que la *shekinah* pueda habitarnos.

Jacobo, como personaje protagonista, deviene *shekinah* para constituirse en un “*personaje-maestro*”, en “un guía del *gran nombre de Dios*”, esto es, del Tetragramaton, el nombre de cuatro consonantes del dios de Israel (Bellatin, 2013: 279). La *shekinah* no solo es la moradora del templo, sino también es el Nombre de Dios. Esta doble acepción del término permite entender que la *shekinah* habite en el corazón del hombre en cuanto templo móvil como un acto de ser habitado por el Nombre de Dios, por su Verbo. En una lectura laica de la imagen, el alma del hombre en exilio al reconstruir su patria interior es habitada por la palabra. La inacabable labor de reconstrucción del templo psicológico involucra un *verbo mutante*, un lenguaje experimental. Esto es una constante en las experiencias de inmigrantes, quienes se enfrentan, inevitablemente, a una mutación idiomática. Incluso, en los casos en que se emigra a una tierra donde se hable el mismo idioma, las diferencias dialectales lo insertan en

complejos procesos de transformación. En consecuencia, el exilio es una forma de experimentación o manipulación del código verbal, incluido el prosódico. Las mutaciones del lenguaje conllevan saltos cualitativos en la visión de mundo. Ser inmigrante es aprender a ser siempre otro. El extranjero es símbolo de la monstruosidad, es el mutante de las idiosincrasias y de las palabras que las manifiestan, un cruce de caminos, una vida permanentemente liminal. Sin embargo, en última instancia, es posible aseverar que toda la humanidad es inmigrante. Todos provenimos de algún otro lugar. Esta situación se sugiere en el texto de Bellatin cuando se afirma que los colonos de América del Norte, los cuales desplazaron y diezmaron a los aborígenes que los antecedieron, se convirtieron, en algún momento, en los nuevos indígenas de la región (2013: 282).

Este talante fronterizo es patente en Rosa Plinianson quien, sin dejar de ser ella, no ha dejado completamente de ser Jacobo. Bajo este aspecto, el personaje es un palimpsesto que siempre permite entrever los atisbos de una escritura preexistente. En otras ocasiones, el personaje es plenamente híbrido, especialmente cuando se viste o disfraza de Sor Gertrudis la venerada, santa del siglo XIII, en una intercepción de lo judío y lo cristiano. Jacobo-Rosa es la puesta en escena de la vivencia de una muerte simbólica propulsada por la concienciación de nuestra condición de extranjeros y de la artificialidad de cualquier identidad.

El hombre en la jaula

Al contrario de lo que ocurre en *Jacobo el mutante*, los padres de los dos hermanos del relato *La mirada del pájaro transparente*, del mismo autor, son el símbolo del ser humano aferrado a la ilusión de la identidad y del precio que se puede llegar a pagar por naturalizar lo que es una construcción psicosocial. Estos padres, habitantes de un departamento-fortaleza, de donde se defendían de cualquier renovación de la cosmovisión religiosa ortodoxa, son los dos elementos estáticos del relato. En cambio, los

dos tíos mercaderes vienen a asumir los roles dinámicos. Como mercaderes encarnan el intercambio y en sus largos y cíclicos viajes se mantienen siempre en movimiento, en contacto con el mundo. Expertos en “eludir fronteras”, estos tíos son los agentes de la transformación (Bellatin, 2013: 248). Cada dos años, mediante la estratagema del reciclaje del pájaro negro que les entregaban a los padres de los protagonistas, renovaban la posibilidad de la desestructuración de las estructuras preexistentes y, por lo tanto, de la liberación de las ataduras ideológicas.

El pájaro que entregaban cada dos años era siempre asesinado mágicamente por los tíos y reemplazado por uno nuevo. Una y otra vez llegaban al departamento-fortaleza, en El Cairo, para “mejorar la vida espiritual en nuestro hogar” y para acusar a sus padres de “idólatras” tras largas conversaciones sobre el lado más radical y fanático de la religión (248-251). Sin embargo, la suposición de que este gesto se había estado repitiendo puede tomarse como un indicador del fracaso de dicha misión: todo había sido inútil.

El pájaro, por su ligereza y su facultad de volar, es un ser fundamentalmente aéreo y está vinculado al acceso a las alturas. Su flotación y posibilidad de ascenso lo convierten con mucha frecuencia en expresión simbólica que constela los procesos de espiritualización y liberación en oposición a los de corporalización y esclavitud. Los padres, al recibir al pájaro, lo introducían en una jaula, la cual permanecía abierta. Los hermanos dormían, alternadamente, con el pájaro enjaulado junto a sus camas. Si el pájaro en cuestión encarna la posibilidad de desatarse de los nudos ideológicos, el hecho de que la jaula permaneciera siempre abierta sin que el pájaro jamás se escapara implica que la liberación no estaba garantizada por la presencia del ave, no era un hecho, sino una virtualidad. Exigía la voluntad como detonante. El pájaro, liberación latente, se mantiene encerrado en la jaula, contenedor reticular que indica la fuerza encapsuladora e inmovilizadora de los códigos, en este caso, religiosos.

La localización del ave junto a las camas de los hermanos puede sugerir que la esperanza está puesta en

las nuevas generaciones, las cuales tienden a estar más abiertas a las novedades. No obstante, estos hermanos eran mantenidos permanentemente en la ignorancia por sus padres. Uno de ellos comenta: “Años después maldije a nuestros padres por habernos mantenido en la ignorancia” (Bellatin, 2013: 253). Esta ceguera los condujo a cometer el error de asesinar al pájaro antes de la llegada renovadora de los tíos: “En ese momento no podíamos saber que el remedio que habíamos ideado, retorciéndole el cuello al ave, iba a terminar siendo peor que la enfermedad” (253). Los tíos, al comprender la situación frente al edificio del departamento-fortaleza, dejaron volar al pájaro sustituto, el cual resultó ser transparente, como el aire, que simboliza el pensamiento, o como el cristal que es la clarividencia, la capacidad de ver más allá de lo inmediato.

Si bien el pájaro en la jaula siempre era negro, podríamos inferir que cuando estaba en posesión de los tíos era transparente. Esta dualidad es reveladora de lo que cada persona hace con lo que dispone o de cómo cada quien actualiza sus potencialidades. Durante su viaje, los tíos llevaban consigo una “jaula vacía” para poder “preservar el viento” mientras que el ave era resguardada en una caja de madera. Esta jaula contenedora del viento abre el compás para una serie de recorridos de sentidos posibles. El viento, por su movilidad, incluso, agitación, es adaptable, inestable, flexible y puede aludir a las realidades dinámicas y cambiantes. Por ser respiración y soplo, es espíritu que anima todas las cosas, la fuerza intelectual, abstracta –por ser el aire el elemento menos corpóreo– que encarna la idea y la mente. De esta guisa, los tíos traían de sus viajes cíclicos nuevas ideas o formas de emplear el pensamiento, cosmovisiones diferentes, palabras renovadoras, creencias ajenas. Pero esta regeneración fue sistemáticamente rechazada: “Sin embargo, ningún cambio fue capaz de hacerles entender a nuestros padres que Dios es el mismo para todos. Mientras más contacto tenían con las innovaciones que experimentaba nuestra sociedad, más se regodeaban en sus ideas” (253). Esta osificación del espíritu condujo al exterminio de los padres por sus hijos, representantes de la nueva sociedad. Los pies de la madre, raíces culturales

profundas, ya estaban enfermos y finalmente son cercenados. El departamento-fortaleza termina convirtiéndose en un patíbulo donde se ajusticia la intolerancia: los hijos eliminan a toda la familia. Los hermanos quedan libres de “escribir *suras* nuevos en las paredes”, esto es, de reescribir su identidad (255).

El migrante ultraterreno

Una de las ideas vertebrales que subyace en todo *El libro uruguayo de los muertos* es la de que, sin importar dónde o cuándo estemos, la realidad nunca será monolítica, compacta, consistente, cerrada, unívoca y firme. Por el contrario será radicalmente multidimensional. El aquí y el ahora, siempre porosos e inestables, están abiertos y coexisten con un sinfín de realidades paralelas. A su vez cada una de esas realidades existe en un indefinido número de niveles de efectividad. La pluralidad de niveles de existencia de una misma realidad corroe cualquier ilusión de codificación. La mente concreta y analítica resulta insuficiente para abarcar la complejidad y el carácter inasible de lo que implica vivir en el vórtice de convergencia de tantos mundos simultáneos. Ante el colapso de lo conceptual, la aproximación simbólica permite la articulación paradójica, tensa, ambigua e hipertextual de las realidades.

La primera realidad que es pulverizada en *El libro uruguayo de los muertos* es la noción del yo. Esta novela, fuertemente ego-centrada y bajo la estrategia epistolar, exhibe de forma monologante y reiterativa la vida de un Bellatin narrador y protagonista. A pesar de esto, mientras que con una mano se moldea incansablemente su figura, con la otra se la pone en crisis, se le resta consistencia y cohesión y se la ficcionaliza una y otra vez hasta prácticamente evaporarla. Esto último se debe a una clara conciencia del carácter falaz de toda identidad. En correspondencia con estas ideas, el narrador comenta:

Creo que ya entiendo por qué utilizo ahora las fotos en mis libros. Me parece que para apreciar de una manera directa lo irreal en lo que estamos atrapados. Para mirar con

tranquilidad los fantasmas, los tiempos paralelos, los vivos y los muertos comiendo de un mismo plato de arroz que suelen aparecer en mi cuarto justo antes de que me vaya a dormir (Bellatin, 2014: 278).

El narrador, atento a la naturaleza ilusoria de la realidad, se da a la tarea de auto-mitificarse. Si todo es mundo sensible o fenoménico, entonces más vale hacerse cargo de la imagen propia cabalmente, entregarse a la “mundificación” del yo, a su invención consciente. Esta voluntad de mitificación sobre sí mismo que realiza Bellatin nos recuerda a lo que Dru Dougherty apunta con respecto a Ramón del Valle-Inclán, escritor español:

Bohemio, *dandy*, vate ocultista, aristócrata de las letras, embajador intelectual, portavoz del pueblo —estas son algunas de las máscaras que se ponía en vida, consciente de que los demás iban a deformarle si antes él no se deformaba a sí mismo (Dougherty, 1992: 203).

Esta deformación de su persona Bellatin no sólo la lleva a cabo desde su vida pública¹ sino también desde su escritura. El texto literario sería el espejo esperpéntico que devolvería su imagen deforme, magnificada y trascendida.

¹ Dentro de los abundantes ejemplos que se podrían mencionar, valgan sus apariciones en los medios de comunicación, las cuales vienen acompañadas de elementos escénicos mitificadores como cuando asiste a una entrevista en el programa televisivo *Contraseñas* vestido con un “traje de trabajo japonés” o cuando aparece en el programa *La Pura Verdad* ataviado como monje, sin contar la proyección lúdica y mítica que le permitieron, por un tiempo, las prótesis artísticas, tal el caso de aquella en forma de falo en el célebre encuentro fotografiado con Marilyn Mason. Toda esta labor es proseguida en sus redes sociales, como Facebook e Instagram. Asimismo, generar una amplia zona de confusión entre lo biográfico y lo ficticio es precisamente una de las estrategias automitificadoras más potentes que permite que su historia de vida se cargue de una fuerza surreal al tiempo que los episodios más insólitos de sus textos se hagan más reales o veraces. Por último, sus opiniones acerca de su escritura construyen una imagen pública de gran capital mítico, como aquellas que versan acerca de cómo él escribe para describir en pro de la eliminación de la “imaginación desbordada” o de la “complejidad de los personajes”, entre otros aspectos, cuando, en realidad, muchos de sus textos narrativos son marcadamente imaginativos —“historias tan fuera de la realidad”, en palabras del autor— y abundan en protagonistas de complejidad híbrida y psicología muy densa (D’Artigues y Bellatin, 2017; Banducco y Bellatin, 2017; Beltrán, Lavín y Bellatin, 2017).

Empero, el escritor desdoblado en narrador ha llevado esto a tal extremo que su propia imagen mitificada, al crecer tanto, queda totalmente atomizada gracias a sus contradicciones, silencios e inconsistencias (de las cuales los frecuentes cambios anímicos son los menores), así como al efecto de redimensionamiento por absorción de identidades ajenas. La labor de fabricación de su imagen en el texto es tan fuerte que por más que incluya abundantes elementos biográficos constatables el resultado, en definitiva, no deja de ser apócrifo. La paradoja se podría sintetizar como sigue: dado que el yo es una entelequia, soy libre de forjarlo a mi gusto y para ello genero incontables pequeñas variaciones sobre los mismos rasgos y me sirvo de otras identidades con las que mantengo alguna conexión simbólica; finalmente, el híbrido resultante es el culmen de una artificialidad que desea anularse. El gesto mítico en cuestión involucra, desde esta perspectiva, una fuerte pulsión de muerte expresada iterativamente en su deseo de suicidio, en sus “ganas de morirse bien”, en el acoso metafísico que lo asfixia –como a Franz Kafka– y lo hace escuchar los “zumbidos del alma” (Bellatin, 2014: 348, 395, 429).

El título de la novela de Bellatin efectúa un guiño a la literatura clásica escatológica universal, aunque resulten especialmente relevantes el *Libro egipcio de los muertos* y el *Libro tibetano de los muertos* con los que funda sutiles semejanzas y articula paquetes sincrónicos míticos de gran capital constelador. Con respecto al primero, resalta la saturación de imágenes generada por una profunda iconofilia. El *ba*, uno de los cuerpos sutiles del difunto, realiza el viaje al Más Allá, debiendo enfrentar muchos retos y enemigos. Dentro de sus acciones más recurrentes está la de “comer” o absorber los poderes de cada uno de los dioses en su camino al Juicio de Osiris (Anónimo, 2009). Esta deglución divina, ya presente en obras mucho más antiguas como el “Himno caníbal”, perteneciente a los *Textos de las Pirámides*, en la novela de Bellatin se convierte en un ejercicio de apropiación de identidades por parte del protagonista en su camino al Juicio Final para el que se prepara concienzudamente. La faena de apropiación la realiza por contigüidad (como sucede con Sergio Pitol y con sus perros, por ejemplo Perezvón o

Chispitas) o por asociación (como ocurre con su abuelo, con Wendy Weeks o con Tadeo, entre otros). Pero el *Libro egipcio de los muertos*, dada su intensa iconofilia, como ya se ha señalado, concibe a todas las imágenes de la Duat, del Más Allá, como reales hasta sus últimas consecuencias. El *ba* no está atrapado en un mundo de ilusiones, y en este punto la novela de Bellatin toma distancia de su hipotexto egipcio.

Al contrario, *El libro tibetano de los muertos*, con fuerte influencia budista, asume que lo experimentado como realidad es un espejismo y que lo único existente es el Uno. Su índole iconoclasta se opone drásticamente a la travesía por la Duat. Tras la muerte, el viaje por el Bardo Thödol durante 49 días es un ejercicio de vigilia para vencer el engaño de las imágenes y lograr la reencarnación. Todas las imágenes que enfrenta en este mundo intermedio son proyecciones psíquicas de su alma, incluyendo a los dioses, sean estos iracundos o pacíficos. En especial, cuando el difunto experimenta la fase onírica del Chönyid Bardo, se enfrenta con retos o peligros que son, en realidad, ilusiones kármicas, “proyecciones *sangsáricas*” de su existencia previa (Jung, 2003: 32). Se desarrolla un viaje arduo que va desde los procesos de desmembramiento del cuerpo bárdico –que recuerdan a las mutilaciones progresivas del abuelo del Bellatin narrador, su doble ancestral– hasta el sacrificio completo del ego, es decir, de la mente consciente. La estabilidad y la seguridad ilusorias de la conciencia son un lastre del que hay que zafarse. El difunto encara un mundo vertiginoso de presencias fantasmales que son tercetos residuos del estado consciente de su vida anterior. Para superar esta situación se requiere comprender que todo lo contenido en el Bardo Thödol es una proyección de nuestra alma (Anónimo, 2003).

En India, desde la tradición védica, ha sido constante la idea de que todo el mundo sensible es una ilusión, una tejeduría de la diosa Maya, y que ni siquiera los dioses constituyen la realidad última. Esto queda palmariamente expresado en el *Mahabharata*, cuando al cierre de la epopeya todos los héroes, Pandavas y Kauravas, y todas las divinidades, son reabsorbidos por el Absoluto, el Brahman, totalmente irrepresentable, que es el ser y el no

ser. En uno de sus episodios más significativos, el *Bhagavad-Gita*, se plantea que nacer, vivir, morir y matar son quimeras de la mente:

Quien piensa que mata y quien piensa que es matado no conoce cómo actúa la verdad. Lo eterno en el hombre no puede matar: lo eterno en el hombre no puede morir.

Jamás nace, jamás muere. Está en la eternidad: existe por siempre. Ingenerado y eterno, más allá del tiempo pasado o venidero, no sucumbe cuando el cuerpo perece (Anónimo, 1996: II, 19-20).

Estas palabras de Krishna al héroe Arjuna en el campo de Kurukshetra, evocan, en última instancia, aunque en negativo, a las pronunciadas por el protagonista de la novela:

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 (Bellatin, 2014: 284).

Solicitar que se rompa la fotografía de autor de sus publicaciones comprime el deseo de suprimir la pesada carga de la identidad, no sólo de la máscara social, sino de la imagen reflejada en el espejo. A pesar de la intimidad de la novela epistolar como tipología textual, la voz del narrador busca, por todos los medios, derogar la propia existencia, su mente consciente e, incluso, su propio cuerpo. Sus pulsiones tanáticas convocan las enfermedades para su corrupción. Se desea otro cuerpo, otra modalidad de existencia. Su constante preocupación por la resurrección de la carne, los detallados preparativos para su sepelio y para la confección y uso de su mortaja y de su máscara mortuoria, ambas de papel, lo hacen fantasear con la idea de presentarse bajo otra materialidad en el Juicio Final. No desear ni vivir ni morir es muy cercano a la aspiración budista de dejar de reencarnar para ser reabsorbidos por el nirvana. Esta supresión es una plenitud muy acorde con su confesa sed espiritual y su deseo de acercarse a la presencia de dios (284). La superación de la rueda del Samsara vendría a equivaler a detener la ficcionalización de sí mismo –la cual es una falacia– para convertirse en una autoficcionalización del

Brahman: “Ya no quiero escribir. Ya no quiero vivir. Seré solamente un personaje –como quizá lo predijo el niño musulmán en la mezquita– un personaje más de *El libro uruguayo de los muertos*” (503).

Mario Bellatin ha extrapolado el modelo del viaje escatológico tibetano a su novela. En este orden de ideas, *El libro uruguayo de los muertos* es un viaje al Más Allá que abarca un complejo y desestructurado recorrido por diversas historias, tiempos y lugares a modo de escalas sobrenaturales en las que el protagonista encara todas las formas de una “realidad fantasma”. Las apariciones y sucesos espectrales se repiten sin descanso como ecos o residuos de una mente consciente que se resiste a morir, luchando por tener el control de su propia ficcionalización para, finalmente, desembocar en la aceptación de que se forma parte de un gran teatro cósmico.

Veamos más de cerca las diferentes vías de acceso a la realidad fantasma que Bellatin plantea en su novela. En primer lugar, existen lugares que, por su naturaleza, son propicios para toparse con “apariciones espectrales”, como lo son las *tekkias* o casas sufíes del amor, las catedrales y los cuartos oscuros de revelado fotográfico. Así como en los templos se propicia la manifestación de lo sagrado (hierofanía), de una realidad cualitativamente otra, el cuarto de revelado nos permite ingresar en una oscuridad donde se “revelan” mundos paralelos. Esto cobra especial importancia si tomamos en cuenta que el protagonista, con sus tres cámaras, realiza siempre un trabajo lomográfico. Las fotografías lomográficas, con sus efectos de “barrido”, “aura” y “viñetado”, por su particular cromatismo y atmósfera de enrarecimiento y ensoñación, así como por la facilidad que brindan de superponer imágenes, en fin, por los singulares “errores” típicos de este medio expresivo son ideales para captar “un más allá indefinido” con su propio tiempo y espacio. Estas fotografías, pequeñas y cuadradas, registran realidades simultáneas y nos abren al infinito, a aquello que carece de medida y borde (Bellatin, 2014: 287, 293, 300-301, 306, 316-317, 359, 418).

Una segunda vía de acceso a las realidades fantasma es el viaje. Descuella, sobre todo, la travesía marítima a La Habana, Cuba, como viaje que, por equivalencia

morfológica, constela los Mundos Infernos. La estadía en esta ciudad es referida con las clásicas descripciones escatológicas: se trata de una dimensión donde se vive “un no tiempo”, consistente en “un no estar”, con infinitas horas libres en un estado de inmovilidad y rutina. En este lugar el protagonista participa de discusiones grupales acerca de asuntos que “carecen de razón de ser”, situación que raya en lo irracional (281, 292, 321). Los infiernos, como lo ha explicado James Hillman (2004), son el símbolo del inconsciente, dimensión psíquica en la que no existe el tiempo y el espacio, reino de lo ilógico y de lo que escapa a la consciencia. Así como el inconsciente es lo oculto y clandestino psíquicos, La Habana es la capital de una nación donde todo funciona en los entresijos, plena de reuniones, fiestas y transportes clandestinos, donde se ha impuesto la circulación oculta de la información (281-282, 303, 319). Este viaje al inframundo cuenta con su respectivo guía psicopompo, el Chino, que conduce a Bellatin y a Sergio Pitol por los vericuetos de la isla. Uno de los propósitos principales del viaje es localizar y registrar unos grandes muñecos que están emplazados en distintos lugares de La Habana. Estos estuvieron por mucho tiempo, durante todos los años de “máxima prohibición”, guardados en bodegas y almacenes –imagen elocuente del funcionamiento de lo inconsciente– hasta que fueron ubicados a lo largo del malecón, inclusive, se han convertido en una noticia internacional, metáfora del acto de hacer consciente contenidos ocultos (282, 335).

Los muñecos del malecón, que proyectan vivos colores, “figuras oficializadas” y, por consiguiente, identificadas o gestionadas por el gobierno castrista, son peligrosos. Si se tocan producen descargas eléctricas (319, 333). En realidad, son una fachada, una carnada, una ilusión²: “son los muñecos en los que menos se puede

² La impostura de estos muñecos ya está presente, de algún modo, en ciertas experiencias que, según el autor, han servido de punto de partida para la elaboración de estos pasajes de *El Libro uruguayo de los muertos*. En una entrevista realizada por Daniel Barrón en el programa *Arte afuera*, Bellatin hace referencia al carácter fingido y a la naturaleza “espantosísima” de unos muñecos gigantes con luces de colores al estilo Walt Disney en el malecón de La Habana. De esta forma, entre más se

confiar" (283). Este escenario podría evocar al descrito en *El libro tibetano de los muertos*, el cual, en el marco de un viaje al Más Allá, despliega una serie de apariciones fantasmales divinas de talante demoníaco, que irradian colores (verde, rojo, amarillo, blanco y azul). El viajante en el Bardo Thödol debe ser cuidadoso, vencer la ilusión y comprender que todo se trata de una proyección psíquica.

Junto al mundo de los muñecos del malecón, coexiste otro, no oficializado, no gubernamental, constituido por muñecos más grandes que aparecen y desaparecen de modo fortuito como duendes en las zonas más altas de La Habana, lejos del malecón. Forman una red de muñecos más "serios" y "fuera de la ley" que se han convertido, gracias a mecanismos clandestinos, en "artículos apetecidos" por todos, connacionales y extranjeros. Pero, en este mundo de remesas y control de cambio, todo es, a fin de cuentas, una impostura, una ficcionalización colectiva. Y este aprendizaje lleva al protagonista de regreso a México, dado que le ha permitido "mirar de otra manera la realidad" (318). Este cambio es patente en el hecho de que justo a su regreso llega a pensar que realmente se iba a morir. Y es que este viaje escatológico constituye una muerte simbólica.

Pero no solo Cuba, en su seno, resguarda diversas realidades fantasma. México aparece como una nación esencialmente espectral, repleta de mundos paralelos. En la vida cotidiana de sus habitantes, operando por la gracia de su rico imaginario colectivo, coexisten los vivos y los muertos, codo a codo, rozándose casi. El Día de los Muertos posibilita que tanto los vivos como los extintos coman de un mismo plato de arroz que, por sinécdoque, alude a todo el banquete funerario propio de dicha celebración. Por su parte, el culto a la Santa Muerte convierte a México entero en un gran camposanto por el que caminamos sorteando fragmentos de cadáveres. Estos mundos están en directa relación con el pasado más

desea atacar la producción del imperio norteamericano más se la imita; entonces, el anti-modelo oculta un modelo no confesado o inconsciente (Barrón y Bellatin, 2013).

lejano de la sociedad mexicana, sus antepasados aztecas, practicantes de la Guerra Florida y de los sacrificios humanos a los dioses. No se han ido. No murieron. Coexisten, entremezclados, engarzados en el ahora y el aquí con los ciudadanos de a pie. Huitzilopochtli y Tlaltecuhli conviven con ellos cuando están en casa, cuando van al trabajo o cuando van a un *mall*.

El narrador protagonista, en sus diversas peripecias en suelo mexicano, oye voces espectrales de niños, ladridos sobrenaturales, sonidos extraños de todo tipo que aluden a un México oculto. Aunque no todos lo captan, Bellatin, personaje de sensibilidad extraordinaria, es capaz de tantear ese “vacío insondable” que precariamente intenta cubrirse con un “falso piso” (Bellatin, 2014: 298-300, 311). Hasta los lugares más transitados y cotidianos, como el Metro, son espacios donde convergen diferentes mundos paralelos, como sucede en el episodio del diminuto local improvisado del masajista ciego del subterráneo, cuyas paredes de vidrio cubiertas con una cortina permiten atisbar por sus fisuras el transitar de miles de personas. Sin tocarse y a una distancia mínima, el paciente, desnudo, coexiste con la más variada fauna homínida, que va desde usuarios y guardias de seguridad hasta “vendedores de discos, dulces o plumas” (296). Es el mismo México en el que la artista visual Frida Khalo puede estar, al mismo tiempo, viva y muerta. Tras un viaje escatológico dentro de México acompañado por el can psicopompo Perezvón y cruzando poblados de hongos y raíces alucinógenas –imágenes alusivas a los estados alterados de la conciencia y, por consiguiente, a las realidades paralelas–, Bellatin logra dar con el paradero de una Frida Khalo fantasma dedicada a vender comida en un pueblo en medio de la nada.

De esta manera, Bellatin elabora la figura de un *migrante ultraterreno* que constantemente realiza viajes escatológicos al Más Allá. Pero los realiza en este mundo porque desde la existencia cotidiana logra acceder a las realidades paralelas que se le escapan a la mayoría. Y esta labor es bidireccional, dado que los seres de esos mundos simultáneos están en el nuestro como extranjeros. La Frida Khalo fantasma es una extranjera porque es una

difunta en tierra de vivos y pertenece a otro tiempo y a otra ciudad. Además, su padre era oriundo del Imperio austrohúngaro, y aunque ella hablaba español, se comunicaba con su progenitor en alemán. Esta Frida Khalo es una inmigrante que, como todos los que abandonan su patria, se tuvo que reinventar, incluso dedicarse a labores distintas a aquellas relacionadas con su vocación. También tuvo que apropiarse, como todos los inmigrantes, de nuevas identidades que la convierten en un híbrido, en “una suerte de mujer-monstruo” (360). El extranjero es un monstruo psicológico que, al reinventarse en tierras lejanas, se constituye en algo similar al monstruo de Victor Frankenstein, hecho con retazos idiosincrásicos diversos. Bellatin ofrece otras imágenes alusivas a esta situación como el caso de Duardo, el escritor véneto-mexicano al que visita, quien escribe en véneto pero con grafía española. O el del poeta indígena travesti que se traduce a sí mismo del náhuatl al español y luego vierte su obra en fotografías. Estos trámites de escritura, como las designa la propia novela, son verdaderas portentologías lingüísticas y translingüísticas.

Por otra parte, una tercera vía de acceso a las realidades fantasma propuesta por Bellatin en la novela está comprimida en los pasajes dedicados a la Reconstrucción Mística, que es una alusión simbólica a las variadísimas prácticas de la psicogenealogía, entre ellas la psicoterapia de las Constelaciones Familiares propuesta inicialmente por Bert Hellinger (von Eersel y Maillard, 2004). Durante las sesiones con su consteladora familiar, “Doctora” o “Consejera de las Pequeñas Cosas”, el protagonista realiza todo un trabajo de exhumación de sus ancestros para “resolver de una vez por todas el problema de mi estirpe”, proceso homólogo al ritual realizado por Wendy Weeks consistente en desenterrar periódicamente a su marido hasta el momento de estar en condiciones para poder llevárselo a su casa (Bellatin, 2014: 286, 400). Por este camino, el personaje descubre su genealogía oculta y se abre a la exploración de incontables realidades simultáneas. Saca a la luz sus patrones parentales en un viaje escatológico transgenealógico, primero apoyado en la puesta en escena de muñecos de Playmobil de colores que encarnan a cada uno de sus antepasados y,

finalmente, en personas de carne y hueso por medio de la estrategia del psicodrama.

El enfrentamiento con estos peligrosos muñecos de colores cargados de memoria recuerda a los muñecos del malecón cubano y a las figuras sobrenaturales del Bardo Thödol, ambos irreales, carnadas de un juego de imposturas. Como en el caso tibetano, aquí también se exige la concienciación de las propias proyecciones psíquicas que moldean la realidad. Hurgando en este pasado y gracias a este “ejercicio místico familiar”, el protagonista experimenta visiones sobrenaturales y detona la creación de nuevas historias, la ejecución *ex profeso* de su facultad de ficcionalizar. Entonces las historias familiares y las propias se transforman en relatos de ficción. No debe extrañarnos que el protagonista considere su psicoterapia como una “estafa” que, gracias a su constancia y fidelidad a sí misma, se vuelve parte de su esencia, en fin, se instituye en una “verdad”. Dicho de otro modo: el personaje se apropia de esas historias familiares en un proceso de deglución de los poderes transgenealógicos (324, 341).

Una cuarta vía de acceso a las realidades fantasma en *El libro uruguayo de los muertos* está conformada por los sueños místicos. El caso nuclear es el de los sueños vividos por el santo niño sufí, esto es, por Tadeo, su hijo, quien dentro de la *tekkia*, dormido, relata un extenso sueño a la *shekia* o líder espiritual y a todos los presentes que dramatiza un universo rico en figuras y situaciones inusitadas e imposibles. Estos sueños, propulsados por un “pensamiento místico”, escapan a la retícula de la razón y la lógica, a la flecha del tiempo y las relaciones causales; carecen de cualquier explicación conceptual acabada, saltándose los caminos de los saberes tradicionales. Son pleróricos en sugerencias, evocaciones y ambigüedad. No obstante, no son carentes de sentido. En su conjunto parecen esbozar una simbolización del niño interior que reconoce, tras los viajes escatológicos por su árbol genealógico, el sangriento espectáculo de la estirpe familiar. Por ello, Tadeo es, en algún nivel del texto, un símbolo del mismo Bellatin.

Por vía de los desplazamientos y condensaciones

oníricos, los sueños místicos de Tadeo se erigen como síntesis de la noción de realidades paralelas o simultáneas. Las cosas más disímiles se constelan y producen una interpenetración icónica muy sugerente: una enorme casa blanca estilo árabe en medio del Parque México coronada por un rico jardín lleno de vegetación y juguetes, sobre la que se ha construido una segunda casa a gran escala, esta vez, de muñecas, donde Tadeo, a su vez, duerme y fabrica un segundo sueño, en el cual pertenece a una familia de toreros enanos que ejercitan una cruenta fiesta brava. Los personajes de estos sueños son todos compuestos, permitiendo, por ejemplo, que las hermanas toreras sean también enfermeras. Si la vida es un sueño, escribir es pergeñar dentro del primero un segundo sueño que “describa” el previo para escribirlo mejor. En este orden de ideas, el segundo sueño dejará trazas del primero como si se tratase de un palimpsesto.

Los sueños místicos están íntimamente relacionados con la quinta vía de acceso que Bellatin propone en el texto para acceder a las realidades paralelas. Nos referimos a la estratagema de repetir, una y otra vez, los mismos sucesos pero reconduciéndolos a nuevos niveles de ficción. Con esta técnica logra que un mismo acontecimiento posea varios niveles de realidad. Los mismos sucesos y pensamientos son referidos constantemente de modo obsesivo. Esta hiperficcionalización implica un movimiento en espiral; con cada giro, lo narrado se descorporiza, se convierte en diversas realidades fantasma. En los sueños místicos de Tadeo se vuelven a relatar sucesos ya contados fuera de la vida onírica, como el viaje escatológico a Cuba y las peripecias vividas allí, incluida la de la intoxicación de Sergio Pitol. El método de engarzar un sueño dentro de otro sueño es, por lo tanto, también una manera de lograr esta multiplicidad de niveles de ficción de un mismo acontecimiento.

En esta misma línea de acción se incluirían los sueños no místicos, sueños comunes recurrentes. El caso más relevante es el que relata cómo el protagonista vuelve a cursar primaria pero con su apariencia adulta actual sin que sus compañeros de clases lo noten, metáfora del interés por perfeccionar la capacidad de “hacer real la mentira” o de llevar a su límite lo falso, que es lo que, en

gran medida, busca Bellatin alcanzar en la novela (327, 407). Aunque se trate del mismo sueño, con cada repetición se elaboran “interpretaciones distintas” en un ademán polisémico extremo. Los sueños permanecen iguales, pero paradójicamente mutan. Esta mutación onírica es homóloga a los portentos lingüísticos arriba aludidos (mutaciones del lenguaje) y a las manipulaciones del ADN realizadas por el Centro de Experimentos Secretos del que habla el texto (mutaciones genéticas; valga señalar que ciertas mutaciones de este tipo consisten en el copiado o repetición de un mismo gen): todo desemboca en la labor de ser el mismo siendo otros (mutaciones identitarias).

Pero no sólo los sueños reinciden. Toda la novela de Bellatin es una exasperante iteración de los mismos sucesos. Con cada reproducción, se introduce un nuevo sentido por estar incluido en otro contexto o, inclusive, con frecuencia se insertan variaciones a modo de “ampliaciones”, a veces mínimas, en otras ocasiones más fuertes, trayendo como consecuencia contradicciones. Esto forma parte de un conjunto de caminos para problematizar y desgarrar la propia identidad con base a cortocircuitos narrativos.

En cuanto a estas inconsistencias que aspiran a ficcionalizar el ego hasta hacerlo explotar, cabe señalar el carácter hipocondríaco del protagonista que lo hace padecer, más allá de cualquier verosimilitud, de interminables males, todos igual de reales o ficticios (asma, epilepsia, bronquitis, ceguera, fiebre, aparición de lunares malignos, así como los efectos de todo tipo de virus, sin contar con el hecho de haber nacido sin el antebrazo derecho) (Bellatin, 2014: 281, 285, 291, 293, 307, 387, 342, 422). De igual forma, la flecha del tiempo es francamente violada en el relato y los sucesos ya finalizados reaparecen sin cesar hasta forjar una indeterminación temporal. Incluso, en un mismo instante, el protagonista convive con otras realidades paralelas que, aunque pertenecen al pasado o al futuro, están, de todas formas, coexistiendo en el aquí y en el ahora con él. En definitiva lo que existe son presentes múltiples. Así ocurre con la coexistencia con los muertos, por ejemplo, con sus

ancestros y familiares, o con la realidad fantasma que captura con sus cámaras estenopeicas, por recurrir a ejemplos muy emblemáticos en el texto.

Con respecto al efecto de redimensionamiento del yo por absorción de otras identidades, valga apuntar la aferencia semántica implícita que la figura del narrador recibe de Wendy Weeks, de Frida Khalo, de Tadeo, de San Lázaro, de Duardo, entre otros personajes en una deglución simbólica homóloga a la del *ba* en el *Libro de los muertos* egipcio. Como Wendy Weeks, Bellatin es un exhumador de cadáveres, especialmente, como ya se ha apuntado, por medio de la Reconstrucción Mística, una forma simbólica de concebir la Terapia de Constelación Familiar combinada con el psicodrama. Como Frida Khalo, es una figura pública atenta a su propia mitificación y marcada por los padecimientos físicos, además de ser, como él, una inmigrante ultraterrena. De la misma manera en que Duardo, en calidad de véneto-mexicano, es una hibridación de tradiciones que se reinventan en una escritura monstruosa, Bellatin es un exiliado esté donde esté, dado que vive y lee el mundo como una intersección de existencias paralelas; ostenta una escritura travesti, cuyo ropaje es la espectacularización de su propia conciencia ficticia. Por esta razón el texto abunda en figuras travestidas: el poeta náhuatl, Frida Khalo y Giuseppe Campuzano, quien es definido como un “filósofo travesti”. Tal como Tadeo, Bellatin es un creador de sueños místicos, cuya escritura escapa a la lógica causal. Y, finalmente, para no extendernos con más ejemplificaciones, así como el San Lázaro resurrecto de Juan, 11, y el San Lázaro leproso de Lucas, 16, se fusionan en la figura santera de Babalú Ayé, de igual modo Bellatin es un sujeto sincrético, la condensación de mundos paralelos.

Epídotis: los intermundos como zonas del alma

El protagonista de *El libro uruguayo de los muertos* posee una hiperestesia puesta al servicio del descubrimiento y apropiación de todas las realidades

paralelas que la vida ofrece. Ostenta un órgano de visión interior que hace posible realizar viajes escatológicos sin salir de la existencia cotidiana. Visto así, es un explorador de lo sobrenatural en lo ordinario. Sobrepasa la frontera que “delinea la totalidad de lo visible” para acceder a algo que él mismo llama “el clima del alma”, una alusión simbólica al misticismo sufí iraní, en particular a la tradición contenida en los textos de Sihâboddîn Yahyâ Sohrawardî, así como a toda la gnosis chiíta (Bellatin, 2014: 358). Versan sobre exploraciones por un conjunto de universos conocidos como el *octavo clima*, que es el clima del alma, un intermundo conocido también como *Malakût* o *Mundus imaginalis* que está entre el mundo sensible o *'Alam Hissî* y el Mundo de las Puras Inteligencias Querubínicas o *Ûabarut*. Sin ser el mundo de los espíritus puros ni el mundo de la materia, participa de ambos en una singular mixtura. Empleando los ojos del fuego, es decir, los órganos de las visiones, se recorre una historia y una geografía imaginales. Los viajes por estos intermundos posibilitan que el alma descubra en cada uno de los elementos físicos de esa geografía su propia actividad psicoespiritual (Corbin, 1996). Henry Corbin, el islamólogo francés, explica en los siguientes términos el campo de aplicación de lo imaginal:

Esto equivale a decir que el *mundus imaginalis* es el lugar, el mundo en el que “tienen lugar”, y “su lugar” no sólo las visiones de los profetas, las visiones de los místicos, los acontecimientos visionarios que experimenta cada alma humana en el momento de su *exitus* de este mundo, los acontecimientos de la Resurrección menor y de la Resurrección mayor, sino los gestos de las epopeyas heroicas y de las epopeyas místicas, los actos simbólicos de todos los ritos de iniciación, las liturgias en general con sus símbolos, la “composición del lugar” en diversos métodos de oración, las filiaciones espirituales cuya autenticidad no radica en la documentación de los archivos, y también el proceso esotérico de la Obra alquímica [...]. Finalmente, las “biografías de los Arcángeles” son esencialmente historia imaginal, ya que todo ocurre de hecho en el *Malakût* (Corbin, 1996: 16-17).

En *El libro uruguayo de los muertos*, cuando Bellatin tiene aquel sueño dramatizado en la playa en el que contempla el cielo apiñado de estrellas, siente con

intensidad la proximidad de la muerte e ingresa en un viaje imaginal en el que atisba “un lugar paradisiaco conformado todo de luz” desde el cual podía sentir como si estuviera “presente en varias realidades al mismo tiempo”. Pero no sólo el protagonista vive travesías imaginales, sino que hace de la escritura epistolar un clima donde coexistan zonas paralelas. En este orden de ideas, podemos aseverar que ingresar tanto al mundo de los muertos como al mundo imaginal, en cuanto mitemas, son acciones que Mario Bellatin homologa al proceso de ficcionalización. Caminar entre los personajes es como caminar entre los muertos. Recorrer las tramas narrativas en sus singulares realidades témporo-espaciales es como viajar al clima del alma con los ojos de fuego. Y con ese fuego se calcina la identidad hasta dejarla en cenizas.

Estos mitemas dinamizan el arquetipo del extranjero en un gesto de compensación simbólica de un siglo XXI fuertemente globalizado y marcado por grandes olas migratorias que no han estado exentas, por un lado, de detonar reacciones de intolerancia y xenofobia por parte de las comunidades receptoras y, por otro, de generar rigidez en ciertas comunidades de inmigrantes ante el imperativo de la adaptación y el diálogo intercultural. Asimismo, el arquetipo del extranjero es reelaborado por Bellatin, también como ademán compensatorio, en la figura del artista o del hombre creativo que se asume como exiliado en un mundo tendente al pensamiento único y frente al cual, en su resistencia, capta, gracias a su relativización de la identidad, otras realidades paralelas que amplían el espectro de lo humanamente posible. En consecuencia, el extranjero se yergue como el disidente heurístico.

Referencias

Anónimo (1996). *Bhagavad-Gita o el Canto del Bienaventurado*. Madrid: Edaf.

Anónimo (2003). *El libro tibetano de los muertos*. Buenos Aires: Kier.

Anónimo (2009). *El libro de los muertos*. Madrid: Tecnos.

Banducco, Gabriel y Mario Bellatin (2017). "La obra literaria de Mario Bellatin". *Youtube.com*, 30 jun.
<https://www.youtube.com/watch?v=Ep0omD3oOuE>

Barrón, Daniel y Mario Bellatin (2013). "Mario Bellatin en Arte afuera". RompevientoTV. 8/ 1/ 2013 (Segunda parte). *Youtube.com*, 8 ene.
<https://www.youtube.com/watch?v=9KqB9zgap1g>

Bellatin, Mario (2013). *Obra reunida*. Madrid: Alfaguara.

Bellatin, Mario (2014). *Obra reunida 2*. Madrid: Alfaguara.

Bellatin, Mario y Alicia Ortega (2014). "Mario Bellatin: 'Me siento escritor, cuando voy desescribiendo'". *Youtube.com*, 15 jul.
<https://www.youtube.com/watch?v=JxYmb1Rc0u>

Beltrán, Rosa; Lavín, Mónica y Mario Bellatin (2017). "Contraseñas. Mario Bellatin". *Youtube.com*, 4 ago.
<https://www.youtube.com/watch?v=zYdyMsxH6XQ&t=12s>

Castro Merrifield, Francisco (2012). "Gilbert Durand y el método arquetipológico". *Acta sociológica*, n. 57. 51-64.

Corbin, Henry (1996). *Cuerpo espiritual y tierra celeste. Del Irán mazdeísta al Irán chiíta*. Madrid: Siruela.

D'Artigues, Katia y Mario Bellatin (2017). "Tus preguntas a Mario Bellatin". *Youtube.com*, 3 ago.
https://www.youtube.com/watch?v=4CfDga_jRZQ&t=753s

Dougherty, Dru (1992). "La mitificación de Valle-Inclán". Joan Ramón Resina (coord.) *Mythopoesis, literatura, totalidad, ideología: ofrecido a Joseph J. Duggan*. Madrid: Anthropos. 201-212.

Durand, Gilbert (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos; Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

Durand, Gilbert (2012). "La mitocrítica paso a paso". *Acta sociológica*, n. 57. 105-118.

Garagalza, Luis (1990). *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos.

Hillman, James (2004). *El sueño y el inframundo*. Barcelona: Paidós.

Jung, Carl Gustav (2003). "El Libro Tibetano de los Muertos. Comentario psicológico". Anónimo. *El libro tibetano de los muertos*. Buenos Aires: Kier. 31-49.

McDughann, Sean (ed.) (2006). *Mitos y leyendas del mar. El azul infinito*. Barcelona: Océano.

Resina, Joan Ramón (ed.) (1992). *Mythopoesis: Literatura, totalidad, ideología*. Barcelona: Anthropos.

Vert, Lluisa (2018). "La 'Shekinah' o la Presencia divina". Arsgavis.com. <https://www.arsgravis.com/la-shekinah-o-la-presencia-divina/>

von Eersel, Patrice y Catherine Maillard (eds.) (2004). *Mis antepasados me duelen. Psicogenealogía y constelaciones familiares*. Barcelona: Obelisco.