

La imagen fantasma: falta y foto en dos novelas de Mario Bellatin

The ghost image: Missing and photo in two novels by Mario Bellatin

Silvio Mattoni

Universidad Nacional de Córdoba - Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
silviomattoni@yahoo.com.ar • orcid.org/0000-0003-4449-6186

Recibido: 01/08/2022. Aceptado: 10/09/2022.

Resumen

En este artículo, nos proponemos analizar dos novelas breves de Mario Bellatin que contienen series de fotografías. Por fuera de toda idea de ilustración, dichos libros usan las imágenes para ampliar los límites del relato e incluso para contradecir la literalidad de los textos. Por otro lado, el carácter incompleto y fragmentario de cada imagen se relaciona con los temas de ambas novelas: los cuerpos que tienen una falta, que llevan a lo real la no-totalidad del sujeto más allá de su imagen en el espejo.

Palabras clave: fotografía, Mario Bellatin, cuerpo, imagen, falta

Abstract

In this article, we propose to analyze two short novels by Mario Bellatin that contain series of photographs. Outside of any idea of illustration, such books use images to extend the limits of the story and even to contradict the literality of the texts. On the other hand, the incomplete and fragmentary character of each image is related to the themes of both novels: the bodies that have a lack, which bring to the real the non-totality of the subject beyond its image in the mirror.

Keywords: photography, Mario Bellatin, body, image, missing

En el año 2009, se publican en Buenos Aires dos novelas breves del escritor mexicano Mario Bellatin, *Biografía ilustrada de Mishima* y *Los fantasmas del masajista*, que además de la fecha de edición comparten la particularidad de incluir al final, después del texto narrativo, un conjunto de fotografías¹. *Biografía ilustrada de Mishima* incluye entonces una serie de cincuenta fotos numeradas, cuyos epígrafes recuperan detalles del relato anterior, aunque tomarlas como ilustraciones del tema equivaldría a suponer que los fragmentos de la biografía escrita corresponden de alguna manera a la vida del escritor japonés. Solo algunas alusiones casi anecdóticas se vinculan con el caso de Mishima, con su fama. La más notoria, y que orienta el texto hacia una lectura no realista, es el suicidio ritual que se sabe que realizó, y que terminó con la decapitación. Así, la “biografía ilustrada” menciona la “cabeza cortada” del escritor, pero como una falta de esa parte del cuerpo que no le impide seguir con su trabajo literario, o acudir a lugares públicos, o entrevistarse con artistas, editores, etc. De tal modo, la vida de Mishima es la de un escritor decapitado.

Otro dato, quizás el más relevante de la novela, está en los nombres. Y si el nombre de Mishima parece estar en lugar de otro, el de otro escritor, el del autor de *Salón de belleza*, por ejemplo, también los demás personajes tienen nombres japoneses, como un tal Hiraoka, apellido de nacimiento del personaje histórico que firmó con el nombre de Mishima. ¿Acaso hay que leer la novela, que simula ser biografía, como “una obra hasta cierto punto alegórica” (Bellatin, 2009a: 47)? Tal vez no en el sentido de un texto cifrado, de carácter general, sino como la búsqueda de una experiencia de escritura en el nombre del otro. Porque aparecen otros tantos indicios de que la biografía ilustrada es también la de Mario Bellatin, a quien le falta una parte del cuerpo, bajo el nombre del japonés. Se mencionan así los títulos de sus libros, la conjetura de una malformación a

1 Para un análisis más detallado de la función de las imágenes en la obra de Bellatin, véase el artículo de Leo Cherr (2009): “Mario Bellatin y la aparición de la imagen”.

partir de un medicamento teratógeno que ocasionalmente aparece en las declaraciones y textos de Bellatin, pero sobre todo los supuestos lugares de la vida del escritor japonés tienen un aspecto, en las fotos, bastante latinoamericano, al igual que los otros que se muestran, a veces difusos, otras veces más reconocibles. Por ejemplo, en la foto número 48, mirando a cámara, vemos el rostro del mismo Bellatin, que se presenta al pie, en una nueva ironía, como uno de los “analistas que trabajó el caso Mishima”.

Es sabido que en psicoanálisis se sostuvo que hay un estadio del espejo, un período en el cual cada niño advierte y reconoce su imagen como algo completo y no una suma de partes. Esa unidad del cuerpo produciría además una especie de algarabía. Pero por otro lado, en cierto aspecto de la realidad, un cuerpo no deja de tener partes, y una parte por definición es algo que puede perderse o que puede faltar. Las fotografías del libro de Bellatin, con rostros velados, cuerpos de espaldas, y en la mayoría de los casos sin la presencia de personas, con imágenes de objetos o de paisajes urbanos, parecen recordar esa falta de unidad. Una cámara de fotos, de alguna manera, no deja de ser un espejo y puede devolver tanto la apariencia de unidad de un cuerpo o de un símbolo como su ominosa carencia de completud. Quien toma la foto manipula así un espejo que recorta la apariencia del mundo, y su arte consistiría en lograr darle un significado a ese fragmento en primera instancia arbitrariamente elegido. Podemos suponer que el autor del relato es también el fotógrafo, o que al menos organizó las imágenes si no fueron directamente producidas por él. La foto número 5, cuyo epígrafe reza “cámara de fotos que recibió Mishima durante la infancia”, parece resaltar la familiaridad del personaje, que se identifica con el autor, ese escritor al que le falta una parte del cuerpo, con la técnica de la foto. Pero en lugar de sostener la unidad de cada imagen, las fotos de Bellatin parecen acentuar su carácter incompleto: faltan los rasgos de una cara, el foco no se encuentra, las cosas que se enfocan son insignificantes y por ende enigmáticas. A excepción de los otros rostros de los dos escritores en cuestión, enfrentados como en un espejo quebrado: el mencionado retrato de Bellatin, casi al final de la serie, de medio cuerpo, con una semisonrisa, que apoya su mano izquierda en el hombro de una mujer anciana que no mira la cámara, conformando así la “pareja de

analistas” del epígrafe, y donde por supuesto no se ve el brazo derecho del autor, aunque tampoco se advierte su falta; más atrás, otros personajes en un grupo que parece asistir a algún evento, como un público de pie, algo distraído, y detrás de esas cabezas que tampoco miran la cámara, algunos grandes pinos. Por otro lado, la foto número 41, “Cabeza cortada de Mishima”, es documental, la extraña foto tal vez forense tomada luego del suicidio ritual del escritor japonés. Sin ella, sin su cabeza, se expondrá y se explicará la obra en una suerte de conferencia alucinatoria que despliega toda la novela, como una escritura que insiste en seguir su trayecto en ausencia de esa parte, que luego existe solo en su foto.

En la imagen, nada permite diferenciar la cara de alguien vivo o su no continuidad en la existencia. Lo que permite llamar la atención sobre una figura reiterada en el texto y en las fotos: el hueco, el vacío, como significado de la vida o como certeza única de las imágenes y los cuerpos que aparentan el movimiento de la vida. Por ejemplo, la foto 36, “Hueco que para Mishima parecía ser lo único cierto en la vida”, donde aparece un gran tubo rojo que sale de una pared verdosa –toda la imagen podría ser una pintura más que una fotografía de paisaje– y se destaca la cavidad oscura en el interior del cilindro rojo. Así también, la foto 41, “Otra mirada de la oquedad en la que Mishima pensaba que se sostenía la vida”, muestra un hueco circular en un muro de color claro, y al fondo de ese pequeño túnel, que no parece un tubo sino más bien estar construido con el mismo material de la pared, se ve un semicírculo blanco. Estas representaciones del vacío, por otra parte, se habrán mencionado en las especulaciones del personaje dentro del relato. A partir de las cuales, dada la ambivalente, por relativa, ubicación de la historia en el ámbito japonés, no se puede dejar de pensar en la forma del *tokonoma*, aunque no tanto en la representación ornamental de un espacio empotrado en la pared donde se colocarían elementos decorativos o rituales, sino antes bien en la identificación planteada por Lezama Lima entre ese hueco que rompe la continuidad de la superficie y la meditación sobre el vacío, según el célebre poema de su último libro, *Fragmentos a su imán*: “con las uñas voy abriendo/ el *tokonoma* en la pared./ Necesito un pequeño vacío,/ allí me voy reduciendo/ para reaparecer de nuevo,/ palparme y poner la frente en su

lugar” (1993: 104-105). Lo que se representaría entonces, en ese vacío construido como imagen por un gesto al mismo tiempo físico y mental, es la imagen del cuerpo propio que se sitúa en la parte que falta. De tal modo, el personaje llamado Mishima, presa de su parte ausente, imagen del autor, puede reflexionar así: “Lo peor, pensaba, era tener que cargar todo el tiempo con el vacío. Con la falta. Con la evidencia de una oquedad – similar a la que descubrió con respecto a lo ausente como solía presentársele la realidad–” (Bellatin, 2009a: 44).

Pero lo cierto es que la experiencia simbólica de la fragmentación, de la reducción del cuerpo al tubo hueco, al vacío que lo atraviesa, no deja de ser real en el relato de Bellatin: la cabeza de Mishima fue cortada efectivamente en el final de su vida, el brazo derecho efectivamente falta en el cuerpo del autor. Por lo cual, la celebración inicial de la imagen en el espejo, la supuesta unidad del cuerpo, que detectan los analistas en niños casi sin palabras², pasa de inmediato a la sucesión alucinatoria de imágenes de lo ausente. Toda la “biografía ilustrada” desgrana episodios de la vida de un escritor sin cabeza, en varios de los cuales intenta subsanar esa falta mediante artificios, ortopedias y simulacros, que se entremezclan con la continuidad de su arte. Tal como lo expone Lacan, puesto que al reconocimiento inicial, perdido en el olvido de la infancia, le sigue un drama de escisión y alienación, “el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad —y hasta la armadura por fin asumida de una identidad alienante (2009: 102-103).

Pero si el lenguaje viene a disociar la imagen del cuerpo y el sujeto de la palabra, la escritura, tácita interrupción del habla continua, habrá de

2 Escribe Lacan: “El hecho de que su imagen especular sea asumida jubilosamente por el ser sumido todavía en la impotencia motriz y la dependencia de la lactancia que es el hombrecito en ese estadio infans, nos parecerá por lo tanto que manifiesta, en una situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo [je] se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto” (2009: 101).

duplicar la forma ortopédica de la unidad no para completar lo que falta sino para remarcar el vacío anterior, lo que ninguna imagen puede reflejar. De manera casi irónica, puesto que no podemos descartar una alusión psicoanalítica en el texto de Bellatin con la aparición de ciertos “terapeutas aficionados a un psicoanálisis ortodoxo” (2009a: 53), una de las ortopedias que utiliza Mishima para disimular su falta de cabeza es justamente un casco de armadura japonesa (2009a: 39). La escritura, al contrario que la imagen, asilada en el espacio discontinuo de una superficie marcada, rítmicamente incidida, asiste al flujo continuo de hablas y de instantáneas sensoriales como desde su vaciamiento exterior: “¿De qué río se nos habla en ese extraño exilio que es la escritura?” (Bellatin, 2009a: 42), según recuerda haber escrito el héroe de la novela.

En esas frases subrayadas, que la escritura de alguna manera dicta, se alude a un espacio a la vez interior y extraño, donde se imagina una voz que se habrá de transcribir pero que no le pertenece a nadie en particular. Como una especie de voz poética que se pregunta y se responde por sí sola en el aislamiento de estar escribiendo. La misma pregunta, en un fragmento anterior, se plantea reiteradamente, sin que todavía se haya escrito, y el personaje llamado Mishima escucha esta respuesta: “Del río del poeta, el que solo algunos peregrinos pueden conocer pero de cuyas aguas casi todos se encuentran impedidos de disfrutar” (2009a: 23). Más que un lugar, el río del que habla la escritura, que se escucha hablar al escribir, es una imagen hecha de palabras y por eso mismo imperceptible: se cree ver lo que se escucha, se cree escribir lo que se ve, pero lo único real es la separación del mundo, el diálogo imposible entre el cuerpo y las palabras. Bellatin lo describe como una escena recurrente, aun cuando el escritor se sumerge en ella “después de su muerte”, decapitado: “Mishima podía entonces dedicarse a escribir sin mantener casi ninguna conexión con el mundo que se desenvolvía a su alrededor” (2009a: 23). La perfección del aislamiento está incluso garantizada por lo incompleto del cuerpo, una de cuyas partes, que no existe, no podrá bañarse en el mismo río del que no deja de oír hablar en su exilio, en esa suspensión del tiempo.

¿Es acaso real lo que se escribe? O más bien: ¿se pueden considerar reales los momentos de una vida transcrita o las menciones de un cuerpo

tensado por su imagen, por lo que no está presente? Mientras que la escritura sigue su curso, en un automatismo monstruoso porque exhibe su absoluta autonomía respecto del mundo, el cuerpo sufre las tensiones de los momentos, nervios que se anudan, siente la impresión producida por el contraste entre lo sensible y lo escribible donde cada figura escrita se torna una alegoría, como el río inaccesible para casi todos, “sin ningún asidero con la realidad” (Bellatin, 2009a: 47). Porque el cuerpo, salvo en esos raptos del río de la escritura, en sus saltos, en sus remansos, como ya citamos, tiene que “cargar todo el tiempo con el vacío. Con la falta” (2009a: 44). Por lo cual, la misma inaccesibilidad del acto de escribir, al tacto, a la vista, se traslada a la supuesta realidad, donde lo ausente produce efectos en las imágenes y en las percepciones. En la biografía, la cabeza de Mishima no está pero la escritura parece continuar, confirmando el carácter póstumo de toda obra, cuya unidad se garantiza y se cierra con la muerte del autor. En las ilustraciones reaparece, es el “verdadero” Mishima, la foto de su cabeza cortada, pero nada uniría ahora esa cara de un hombre muerto con los rastros de su escritura en forma de novelas y poemas.

La paradoja del estilo de Bellatin es que se trata de una escritura a la vez indescifrable y clara. Sus frases concisas, en general breves, informativas, como si registraran una serie de datos, como si describieran situaciones y consignaran cierto acontecimiento preciso que se desencadena en ellas, sin embargo hablan de lo imposible de describir. La “biografía ilustrada”, en particular, está en tercera persona, pero en tiempo presente, y desde un principio puede comentar los pensamientos, los sueños y los recuerdos de su héroe, de su “sujeto”, Mishima. Sobre él, sobre su obra, se va a dar una conferencia, en la que pasarán imágenes además, y el escritor, cuya cabeza ha sido cortada hace un tiempo, asiste de todos modos al evento, en el que sin dudas podrá confirmar su propia existencia. Pero Mishima, como olvidado de sí mismo, como si solo pudiese recordar su suicidio ritual y el escándalo posterior, se acuerda vagamente de su infancia y de proyectos de libros inconclusos, que habrían debido contener fotos, objetos, que pudiesen representar el vacío. La biografía se torna entonces tan fragmentaria como retrospectiva, aun cuando la vida literaria del autor parezca no haberse interrumpido luego de su

decapitación, en ese presente de la posteridad que se desarrolla y sigue desplegándose en la mencionada conferencia. E incluso, dadas las cincuenta fotos que cierran el libro, pueden conectarse esos fragmentos con sus epígrafes y la captura de imágenes con determinados momentos del relato: “Mishima dedicó casi dos años de su vida a tomar una serie de imágenes a las que denominó *fotos espectro*” (2009a: 12), que serían rollos sin revelar, de cuya perfección solo puede dar testimonio una cadena de recuerdos, es decir, una serie de frases referidas al momento de la toma. Por lo tanto, esas imágenes no reveladas, abandonadas para siempre en estado de negativos, son espectros en la medida en que únicamente la fantasía puede traerlas al presente, produciendo sus fantasmas con los vacíos que atraviesan la superficie negra de lo olvidado. Pero esos fantasmas, que deberían mostrarse como sombras o auras o siluetas, aparecen para el escritor separado en forma de alucinaciones auditivas, como un ritmo o un flujo en las palabras que describen y registran el mundo en la escritura, aunque en ausencia del que escribe.

Justamente un fantasma, “el que aparece con mayor frecuencia, le suele informar a Mishima que el escritor percibe las cosas del mundo como si alguien le fuera relatando lo que ocurre a su alrededor” (Bellatin, 2009a: 16). Y de ese extraño exilio de la escritura al parecer solo puede despertarlo, traerlo al mundo, si este existe todavía, una manifestación física, una sensación de frío o de hambre, o cuando alguien lo interpela. Pero ¿cómo es consciente de su existencia un escritor sin cabeza, al que le están relatando su vida en una conferencia universitaria y quizás con una serie de diapositivas? En todo caso, las imágenes pasadas frente a su cuerpo se han vuelto visiones; y al final de un capítulo, el autor define una palabra japonesa, sin que sepamos si la aclaración se dirige a él mismo, al héroe o al público de la conferencia: “*Saetoko*: Acción mediante la cual somos protegidos de nuestras propias visiones” (2009a: 34). Y dado que toda acción implica un elemento físico, al menos alguna clase de movimiento, se puede suponer que el cuerpo sale entonces de su encapsulamiento en la escritura, en busca de lo que le falta, hacia lo que no sabe que desea y que podría tocar. Como la imagen de una espalda desnuda, que incita a una acción, que atrae la lengua del escritor, sin dejar

de ser “una espalda gris cubierta de signos”, ante la cual Mishima, incapaz de descifrar su contenido, “solo pudo arrodillarse y lamer la escasa sangre que algunos símbolos recientes motivaban que brotara por la parte inferior” (2009a: 36). Después de todo, la literatura, que fue escrita tal vez para adquirir ese derecho de morir, también se opone a toda reducción biográfica, como si hubiese sido escrita en un exilio paralelo a los hechos de la vida del autor, envolviéndolos no obstante en ese río oscuro y persistente, tan enmarañado como las visiones que anotara un poeta ciego. Pero la vida sigue, en la orilla de la obra, allí donde la falta de cabeza puede llamar la atención y acaso repeler el contacto de otros cuerpos.

En la penumbra de baños públicos, saunas, habitaciones oscuras como en las que se revelan las fotos, Mishima busca las miradas que no rechacen la ostensible incompletud de su cuerpo. Pero aun en la oscuridad “tarde o temprano la falta terminaba siendo descubierta” (Bellatin, 2009a: 39), nos informa el narrador, que podemos confundir con el evanescente conferencista experto en Mishima. Provisto de su casco japonés cosido a la camisa de vaquero, Mishima se encuentra ocasionalmente con visitantes de lugares públicos, anónimos, que no ponen reparos a su ausencia de cabeza. Más allá de ese símbolo, que es la cabeza inseparable del cuerpo en la vida, algunos podrán tocar la verdadera existencia de Mishima, de Bellatin, construida como un círculo en movimiento de imágenes, como una serie de párrafos que retornan, que vuelven sobre sí mismos, alrededor de lo que falta y siempre ha de faltar: un paisaje, una pequeña casa, unos árboles, líneas en la tierra no trazadas por ninguna mano. Ese hueco en el que se sostiene la existencia podría ser acaso una anticipación de la muerte, pero el escritor ya está muerto y por eso es motivo de conferencias y homenajes. La oquedad entonces, la superficie que se contrae y que no ofrece un plano en el que seguir incidiendo, escribiendo, sería la escritura misma, un acto perfecto en el vacío del mundo flotante. “¿Será esto escribir?, se preguntó en ese instante. ¿Habrá alguien que se atreva a negarlo?, se contestó a sí mismo” (2009a: 48). La voz subrayada de alguna manera se encarga de una reflexión sobre la escritura que no se incluye en los episodios de la vida, aun cuando nunca se haya dicho, ni siquiera en lo que oyó decir sobre una obra, en qué consiste el extraño

hecho de escribir. No sabemos de qué habla la conferencia sobre Mishima, pero sus imágenes y su puesta en escena sumen al escritor decapitado en ráfagas de recuerdos, referidos o bien a la falta de algo en un cuerpo definido por sus límites o bien a los malentendidos de la vida literaria (premios, viajes, representaciones de lo escrito).

Llamativamente, según dijimos, Mishima recuerda los libros de Bellatin como su obra: “Recordaba con mucha claridad, por ejemplo, cuando se realizó el montaje teatral de su libro *Salón de belleza*. [...] El día del estreno, en mitad de la obra, Mishima comenzó a ser presa de un incontrolable estado de exaltación” (2009a: 49). De la puesta en escena de lo escrito surge un efecto en el cuerpo, una especie de trance, provocado por la extrañeza absoluta de lo que se repite en una voz ajena, aun cuando sea literalmente lo escrito por la propia mano, esa que puede faltar. Bellatin dice de Mishima que “sintió, literalmente, las frases ingresando de manera directa por sus oídos”. Se trata del veneno asociado desde siempre al teatro, donde un sueño parece más real que el mundo cotidiano y donde lo más cruel o macabro se puede convertir en escudo contra la sordidez de los hechos: un tío que hace experimentos con la infancia o una madre demasiado visitada por el vecino. Y el actor que representa en escena al autor, aunque literalmente emparentado con él, no deja de ser otro, tan diferente del que escribe como la superficie lisa que debe marcar para dejar ahí sus signos, como la espalda del hombre-poema en la foto correspondiente, la número 32: “El hombre-poema en el momento de mostrar una espalda sin cicatrices”, en la que se ve la imagen desenfocada de una piel juvenil en un sujeto cuyos brazos parecen estar agarrando algo del otro lado del torso. El desnudamiento del actor, cuando se despoja del personaje escrito, reproduce ese envenenamiento de las frases, volcadas en el oído, presa de una fascinación desmedida. De manera que la puesta, la consignación de lo que escribió y que se tornó irreconocible, aunque nadie pueda negar que de eso se trata justamente escribir, reitera lo que siempre se repite en la boca de los fantasmas que no dejan de volver, que incluso se diría que hablan desde el futuro, desde la muerte del autor: “Antes de acabar, [...] el personaje inculó en el cuerpo de Mishima el mal

físico [...]. De ese modo Mishima fue contaminado, por su propio libro, de una dolencia incurable” (Bellatin, 2009a: 50).

¿Será acaso la dolencia de saberse muerto? Porque entonces, en misteriosas conferencias demasiado parecidas a rituales, todos los signos serán literales. Mientras escribía, claro, no estaba muerto, y si lo sigue haciendo daría alguna prueba de existencia, pero el contenido de esas marcas en una superficie plana no es más que un grito vacío, ya que solo guarda el instante, la separación, es decir, el espanto. El escritor, sorprendido, exaltado hasta el grado de preparar su propia muerte, termina preguntándose: “¿Qué clase de espanto ha sido capaz de generar una escritura semejante?” (Bellatin, 2009a: 49; subrayado del autor).

Sin dudas, la clase de espanto que produce en él mismo la observación de los otros, su silencio, que es una réplica de lo que falta en su cuerpo, en su así llamada obra, que intenta a su vez aproximarse a la ausencia definitiva. Un escritor sin cabeza, como una obra sin autor, se convierte en un *corpus*, que será analizado en busca de una vida que no existe ya en el mundo tangible. Así, los analistas que atienden a Mishima no solo lo escucharán en silencio, según indica en parte su ritual, sino que también le prohibirán hablar, por lo que se verá obligado a escribir, interminablemente, enviándoles cartas, o sea registros, o sea relatos. Para los analistas del escritor, aunque también para los de la obra de la cabeza ausente, “la elocuencia del silencio” era un “método más que infalible” (Bellatin, 2009a: 53). Pero ¿cómo puede advertirse la elocuencia del silencio? O más bien: ¿en dónde se alojan las palabras que no se pronuncian pero que imponen su efecto? En la escritura misma del espanto, en el vacío de escribir, en el hueco del mundo que aloja esos papeles y libros y fotos. “Como siempre, Mishima estaba convencido de que lo único real era un hueco. Un espacio insondable e infinito” (2009a: 53). Precisamente, en el hueco que las fotos imaginan, sin llegar a captarlo porque lo infinito nunca se reduce a los límites de una representación, se hunden las cosas, inclusive las palabras, y hasta los signos escritos en un cuerpo o las huellas de sensaciones producidas por miembros faltantes o por el tacto de los otros. Así como se abrió una ventana al espacio insondable, que su recorte no hace más que referir al indicar ese vacío,

también se cierra, y se apagan las imágenes. El profesor japonés desmantela la puesta en escena de la vida de Mishima y se despide, al final de la biografía, antes de las ilustraciones enigmáticas del libro, afirmando la inexistencia del autor, que implica acaso la inexistencia del aparato crítico por medio del cual “nosotros”, el narrador de la novela y su improbable lector, “habíamos estado observando una especie de reflejo de la realidad”. Sin embargo, parece afirmar el profesor, o el autor, o la cabeza parlante que no está ya presente, “a pesar de tratarse de una elaboración mental, la figura de Mishima debía mantenerse siempre situada más allá de cualquier artilugio” (Bellatin, 2009a: 54-55).

Justamente, las fotos que siguen al relato son otro artilugio, en el cual se refleja la realidad de un escritor que no existe, pero cuya figura se mantiene en lo escrito, en los epígrafes que unen esas imágenes demasiado dispares. Cada foto es un recorte de lo visible, real o irreal, maquetas y cuadros o retratos y paisajes, colores sin contornos, franjas, efectos borrosos de luces, hileras de ventanas, puertas, flores coloridas en un cementerio, un Cristo rodeado de cables de electricidad y cuyo epígrafe reza, en el número 11: “Cuerda con la que ataron a dios en el mástil de un velero”. Con los epígrafes, los hitos del vacío se unen de nuevo al texto, en el que se mencionan imágenes o eventos o personajes que no encontrarán una ilustración obvia en las fotos, sino antes bien un artilugio de aceleración de los intervalos: entre una frase clara y otra, entre una foto reconocible y las siguientes, nada más que la inexistencia del artilugio sigue manteniendo viva la figura del escritor, aunque quizás este viva, en sus textos, como un pez atrapado en un acuario, como en la foto no figurativa número 38 que se titula así: “Peces atrapados en un acuario”, y en la que vemos una superficie alta y verdosa, atravesada de rayos luminosos que se traslucen en medio de la niebla verde; debajo, una franja irregular, aserrada, que se va volviendo negra y se yuxtapone a una franja violeta, de contornos muy definidos, antes de rozar en la parte inferior una pincelada roja, que no cubre el ancho de la foto, y un grueso rectángulo negro abajo, que se remite a otra franja geométrica negra encima de la masa verde y luminosa, como dos bordes negros de la imagen que la foto, encuadrada de otra forma, decidió no eliminar de su contorno. Esos colores: verde,

violeta, rojo y negro, serían peces, es decir, según la biografía, escritores en el marco no figurativo de lo que escribieron. La imagen abstracta representa no obstante lo abstraído, tal como la obra, silenciosa y espantosamente elocuente, reintroduce con su artilugio, otra vez, cada vez, la figura del escritor.

La última página del libro es la imagen de una palabra impronunciable. La número 50: "Imagen de la impronunciable palabra AMÉN". Quizás porque ninguna imagen puede ser una palabra. En la foto, se ven las letras "eama" y la parte superior de otra letra cortada por el encuadre. La tipografía es de un estilo normal, impresa en papel ahuesado tal vez. Podría ser un fragmento, el detalle marginal de un texto visto muy de cerca, pero la separación entre las letras remite más bien a unas columnas que no formarían palabras. La máquina de fotos, ese espejo metido en un artilugio, ha pasado enfrente de la página como si buscase retratar una parte de su naturaleza, la textura del papel, su borde más pálido, una manchita blanca en el sombrero negro de la "a". Pero todo espejo no produce más que fragmentos, no llega a rozar la palabra impronunciable. Tal como decía Carl Gustav Carus antes de la invención del artilugio fotográfico, "la imagen del espejo aparece siempre como fragmento, como una parte de la Naturaleza infinita arrancada de sus lazos orgánicos y confinada en una estrechez antinatural" (1992: 77). Mientras que la obra de arte podría restablecer, por la vía de una reflexión no mecánica, la percepción de su unidad y de su paradójica infinitud, abriéndose como un hueco insondable en la superficie de su representación, "como un todo, como un pequeño mundo en sí mismo", decía el romántico Carus. Sin embargo, la paradoja de la foto que la mirada unifica y descifra como unidad, es que su artilugio no logra desvanecer el abismo de ese pequeño mundo reflejado. La foto de las cuatro letras no puede recuperar un texto, pero su imagen apunta a lo impronunciable de toda palabra escrita, a su ausencia de figura, a la palabra que no se pronuncia porque está al borde del silencio, del final.

Terminada la biografía, profesor y lector se desvanecen, solo se mantiene la figura del escritor decapitado, como esa quinta letra partida al medio. Pero ¿acaso es la escritura una unidad, como la Naturaleza romántica, infinita y orgánica, insondable y completa en sí misma, siempre

creándose y produciendo su propia materia? Quizás las fotos, que niegan la ilustración de la novela, señalen que todo escrito es incompleto, que la unidad es un efecto posible, y que la obra, al igual que la vida, se compone de partes como cuadros en una exposición, como palabras en sus frases, como las letras que no exhalan el aire de ninguna pronunciación.

De la incompletud, asimismo, del hueco de lo real que atraviesa toda imagen e impide que se olviden sus límites, hay una foto en la otra novela publicada por Bellatin el mismo año: *Los fantasmas del masajista*. En la serie de 21 fotos que sigue al texto, hay una que lleva este epígrafe: “Lugar vacío dejado por la pierna mutilada” (2009b: 75), donde se ve una rotura circular en una pared, a través de la cual aparecen viguetas de hierro, en una cuadrícula que debió ser estructural, como un sostén para el cemento ahora perforado. El hueco circular, negro en su interior, está rodeado de otro círculo gris oscuro, ancho, que contrasta con el resto de la pared más clara. La foto del agujero está incrustada además sobre un paisaje, que se muestra en los bordes izquierdo y derecho: un cielo celeste, un fragmento de tejado en diagonal. El epígrafe, que no dice nada sobre paredes ni perforaciones, remite al contenido de la novela, a una mujer con la pierna amputada, que sin embargo siente dolores intensos en su miembro faltante. El masajista del título, que atiende también al narrador, deberá calmar esa dolencia con algo distinto, exótico para su oficio. Pues ¿cómo podría hacer masajes en lo que no está? Por supuesto, en el resto del cuerpo, en la metonimia de un todo incompleto por la parte ausente, pero también mediante el tono de sus palabras, puesto que la intensidad de un dolor imaginario debería poder mitigarse con otros símbolos.

La novela comienza así con la descripción del narrador de una clínica en Brasil, a la que asiste para que le revisen el “desequilibrio” que le produce “la falta del antebrazo derecho” (2009b: 9). Es decir, también el que escribe va en busca de tratar una falta, salvo que en su caso los masajes efectivamente se realizan en los nudos de nervios que genera su cuerpo a partir de su asimetría. Nada nos impide mirar una vez más, en la foto de solapa de la edición, la ortopedia en forma de gancho metálico que el autor exhibe de brazos cruzados mirando a cámara con una sonrisa seria: el

metal cromado parece brillar contra el fondo de su ropa completamente negra.

En la clínica entonces, en la camilla de al lado, el escritor escucha las quejas y la historia de la mujer amputada, y observa: “Parecía incapaz de soportar el sufrimiento que se producía en un espacio que era ajeno a su cuerpo” (2009b: 13). Pero sus lamentaciones hacen caso omiso de la inexistencia del espacio, del volumen de su dolor. “Si el lugar donde se originaba el dolor era irreal, nada conocido podría ayudarla” (2009b: 14). El narrador menciona entonces una curiosa hipótesis de tratamiento, supuestamente en un estadio indeterminado de investigación que consistiría en “colocar espejos en el lado opuesto a la zona cercenada” para que el reflejo de la pierna superviviente dé la ilusión a la paciente de estar aún entera. Si el espejo no puede más que ofrecer fragmentos, la mirada que se posa en el reflejo y reconoce allí una imagen, cualquiera pero una, habrá de convertir la parte en el todo que se perdió. Aun cuando las palabras vuelvan a recordar que nunca existió el cuerpo entero, que el deseo y la desesperación lo convierten siempre en sus partes, como la palabra “pierna”, como la palabra “brazo”, como las “manos” del masajista que poco a poco darán paso al relato de su vida, a su voz. El masajista entonces susurra, pronuncia al oído de la mujer la palabra “acariciar”: “El susurro del terapeuta daba la sensación de estar dirigiéndose no a la mujer afectada sino a la esencia de su cerebro” (2009b: 16). Precisamente, esta orientación de sus palabras hacia algo que no puede determinarse, de existencia conjetural, induce en el masajista la suposición de fantasmas que habitan la nada, “suerte de cosmos en el que seguramente se encontraba suspendida la pierna cercenada”, fabricados por palabras e imágenes. Y como todos los fantasmas, también estos se niegan a partir. Le dice entonces al narrador, cuyos nudos en la espalda tiene que desatar: “¿Serán esos dolores una venganza de los miembros que son separados en forma violenta de los cuerpos a los que pertenecieron?” (2009b: 18).

Paulatinamente, se revela la historia del masajista, que es el relato de los últimos tiempos de la vida de su madre, una particular y exitosa declamadora. Su particularidad reside en que declama canciones populares, sus letras, devueltas al estado de poema. La novela, sin acentuar

ninguna ironía, evoca canciones famosas de Roberto Carlos o de Chico Buarque, por ejemplo, que la madre del masajista hiciera objeto de sus presentaciones públicas. La mención de la actividad de su madre le hace establecer al narrador un posible origen de la potencia terapéutica de las palabras del masajista, de su tono apaciguador: “Ahora advierto que las delicadas palabras que João le dirigía a la mujer de la pierna fantasma, logrando con ellas calmar el dolor, tenían que haber sido heredadas de su propia madre” (2009b: 30). Pero ocurre que entre las sesiones de masajes al narrador y a la mujer amputada, también la madre recitadora pasa al estado de fantasma, muere. Y deja una lora que repetirá algunas de sus frases tantas veces ensayadas y la tarea del funeral, al que acudirán grupos de declamadoras, admiradoras de su arte, quienes tienen extrañas peticiones para el tratamiento de su cuerpo silenciado: “Consideraban que se trataba de una mujer destinada a la resurrección” (2009b: 40), se nos informa.

El masajista tiene que lidiar con esos pedidos insólitos, y con la lora que parece encontrar una elocuencia inesperada luego de la muerte de su dueña, por lo cual el fantasma de la madre se hace más presente que la activa declamadora siempre en preparación de sus recitados. Su olor en la casa le hace soñar que realiza las numerosas tareas del funeral de la madre, como atender a las declamadoras en el velorio, con una sola mano, como si le faltara un brazo; carencia que le produce nudos en la espalda y que reclaman masajes apaciguadores: “Pero se dio cuenta de que él mismo era el masajista, y advirtió además que con una sola mano le iba a ser imposible volver a trabajar” (2009b: 54). El masajista sueña que es el narrador sin antebrazo, pero se despierta y está de nuevo organizando los objetos dejados por su madre muerta, con la presencia o la asistencia cada vez más parlanchina de la lora, que es también un fantasma de la ausente: “Muchos vecinos consideran ya a la lora como si fuera su madre. De la misma manera como la mujer que sufre de dolores terribles en una pierna inexistente, João parece contar ahora también con una madre fantasma” (2009b: 68-69). La sociedad de declamadoras, que se reúnen regularmente en homenaje a la madre muerta, confirma la identidad de la lora, que puede repetir canciones completas en forma de poema. La imagen improbable

del ave recitando mecánicamente, más allá de todo ensayo y de toda ansiedad frente a un público, no deja de asociarse con la práctica que habría sustituido en el fervor popular a la escucha de letras de canciones declamadas: el karaoke, donde la maquinaria emotiva pasa del oído a la repetición vocal de letra y melodía, siempre a una enorme distancia del original. Lo cierto es que la letra declamada era un poema devuelto a su condición textual, interpretado y actuado, despojado de la envoltura melódica que podía distraer del relato literal.

Al final de la novela, de su sección textual, la lora puede profetizar la conclusión de la telenovela que veía la madre muerta y cuyo desenlace siempre diferido no alcanzó a conocer. En esa profecía imposible, todos los finales coinciden, el de una canción cuya letra demasiado intelectual o vanguardista hizo fracasar a la declamadora, el de la historia oída por un narrador sin un brazo de boca de su masajista, el de los fantasmas que habitan el vacío, como miembros que faltan, personas muertas o sentimientos inexistentes salvo en canciones siempre repetidas. La inminencia del silencio y del comienzo de las imágenes hace volver al narrador a su motivo inicial: la necesidad de un tratamiento físico: “Mientras tanto yo, a pesar de los cuidados que me brinda João [...], estoy cada vez más contrahecho y deforme. La falta de antebrazo es una marca de nacimiento” (2009b: 71). Aunque no se trata de un signo, el brazo ausente impediría identificarse con el personaje de la canción demasiado vanguardista que abre los brazos como alas al arrojarse al vacío, “como un pájaro antes de seguir manteniendo una vida fantasma” (2009b: 72). Pero la fantasía del suicidio, o el fantasma del estorbo del cuerpo, como si existiera otro modo de ser que no estuviera tan imbricado con sus aspectos sensibles, no podría ser más que la separación de la escritura, cuyos productos pueden repetirse sin interrupción, aunque contengan en cada uno todos los fantasmas de la interrupción. El narrador podría morir, llegar a la interrupción final, con el final de la novela, pero esa posibilidad solo es declamada, casi mentalmente, de memoria, en el último comentario impersonal, pues se trata de “la excusa adecuada para alguien que prefiere saltar al vacío en lugar de llevar una existencia tan previsible” (2009b: 72), es decir, tan atada a la repetición, a la representación de sentimientos

iguales, fantasmas de canciones que dicen siempre lo mismo, tan cíclica como la necesidad o el deseo de ser tocado y luego de no sentir más “el estorbo del cuerpo”.

El fin de la continuidad narrativa da paso entonces a la forma discontinua de la serie de fotos, aun cuando los epígrafes repitan, declamen enfáticamente, jirones del texto continuo. Por otra parte, la novela no tiene divisiones, ni capítulos, ni siquiera párrafos, y parece indicar así materialmente su breve trama circular, del brazo ausente del narrador al masajista y a su madre muerta y luego de vuelta a los fantasmas del narrador que se construyen con su propio relato de cosas ausentes. La escritura continua se enfrentaría con el espacio desconectado, los saltos de las imágenes, que vuelven a contar o más bien que vienen a refrescar la historia novelesca, como apuntes de ciertos momentos. Sin embargo, el carácter inconexo, la disparidad de tonos de las fotografías, parecen indicar también que el texto escrito, de apariencia continua, está hecho de partes, acribillado de faltas. El brazo, la pierna cercenada, la madre muerta, el personaje suicida de una canción, son fantasmas separados, que la ilusión rítmica de las frases reúne, como si la escritura también participara de ese cosmos vacío donde se alojan, suspendidas, las partes que faltan del mundo sensible. Son las palabras delicadas, organizadas con el tono del deseo inexplicable de escribir, las que pueblan de fantasmas la única existencia tangible, y quizás apacigüen así la tensión de los nervios del cuerpo anudado a su escritura, haciéndolo flotar de otro modo, como en el cuadro de la primera foto donde un hombre desnudo se eleva en el aire y levanta el brazo izquierdo, casi levitando, mientras su brazo derecho parece hundirse en un estanque de agua, rodeado de un círculo claro que precisamente lo corta a la altura del antebrazo.

En otra foto, el epígrafe parece apartarse del relato anterior, porque dice: “Hombre que todavía guarda la ilusión de considerarse un ser completo” (2009b: 76). Es un retrato de un hombre joven, de perfil, cuyo torso estaría desnudo aunque solo se vean sus hombros y el plexo solar, que tiene barba incipiente y pelo abundante y despeinado. La luz del sol le ilumina la cara y algunos detalles de vegetación al fondo parecen indicar un lugar cálido, un jardín tal vez. En la novela, esa ilusión de considerarse

un ser completo no aparece siquiera en el masajista, único personaje al que no le faltaría un miembro, pero que sueña su falta y convive con otras ausencias. Sin embargo, tal ilusión, producida acaso por el júbilo de la imagen reflejada, por la satisfacción de una foto, es por definición temporaria, efímera. Palabras e imágenes discontinuas vendrán a interrumpirla, como la conciencia de estar soñando dentro de un sueño. Más adelante, otra foto muestra un torso completo, desnudo, pero de espaldas, la cabeza cortada, desde el comienzo de la nuca, y su epígrafe describe: “Espalda de João dentro del sueño” (2009b: 89). La imagen se emparenta con la espalda aún no escrita del hombre-poema de la novela sobre Mishima, pero la frase apunta al único sueño del masajista tras la muerte de la madre y el reemplazo de su voz por las repeticiones sin conciencia de la lora, aun cuando el sueño de no tener el mismo brazo que le falta al narrador sea contradicho por ese torso, cuyos dos brazos lucen relajados a los costados de la espalda.

Otros varios momentos de la novela se ilustran y a la vez se tornan equívocos, ambivalentes, a lo largo de la serie de fotos. Aparecen la madre del masajista (una mujer de vestido negro y lentes oscuros que estira ostensiblemente el brazo y muestra una palma bien abierta), algún cantante brasileño, algún personaje de una de las canciones declamadas por la recitadora muerta, la lora –pintada en un cuadro en la foto más llamativamente colorida–, ciertos lugares de la novela, alguna declamadora, grupos de vecinos, alguien que mira a la cámara y que no se identifica más que con una frase casual del texto. La cantidad de reconocimientos, falsos o no, suspicaces o enriquecedores con respecto al texto, es interrumpida por las imágenes que no muestran ni personas ni sitios urbanos. Son tres fotografías en particular: en primer lugar, la del hueco que ya mencionamos o el vacío de la pierna mutilada (2009b: 75); en segundo lugar, la de una especie de nicho que se introduce en un muro blanco, con un arco de medio punto, y una leyenda ilegible al fondo, que sería una tumba y que se liga con el relato así: “Urna donde depositaron las cenizas de la madre muerta” (2009b: 87); también en este caso se trata de una especie de *tokonoma*, otro hueco en la pared que relaciona la pierna cortada con la madre ausente, como fantasmas representados por

el vaciamiento del material; y en tercer lugar, la última imagen del libro, un paisaje costero y tropical, acaso brasileño dada la ambientación del relato, visto desde lo alto y en el que se destacan grandes elevaciones o morros junto al mar; su epígrafe dice: “Lugar perfecto para saltar al vacío”, aludiendo tanto a una canción declamada angustiosamente por la madre como a la identificación difusa del narrador que fantasea con ponerle fin del mismo modo a su sensación de “estorbo en el cuerpo”, del cuerpo incompleto como estorbo. Aunque en esta última foto no haya un hueco, la palabra “vacío” indica el destino del agujero fantasmal al que se imagina saltar, sin que se llegue a hacerlo. Luego de la interrupción, el vacío, el silencio que termina con el libro, sin palabras, sin imágenes, lo que falta vuelve a dictar historias y a traer fantasmas, se volverá a escribir. O sea que la obra del autor sigue después del fantasma de la muerte, que es un punto final en cada libro.

En ambas novelas, las fotos que suceden al relato parecen alterar su sentido antes que ilustrarlo. No serían entonces momentos, partes de la novela continua, sino una dispersión sin límites precisos de imágenes que podrían asociarse con ciertas frases. Si la sinécdoque sería la figura más usual de una ilustración, donde cada imagen está aludiendo al todo, a la historia, y a la vez se destaca por su carácter de momento privilegiado, en estos libros de Bellatin la parte acentúa su partición irresoluble. Más aún, cada foto parece recordarle al texto que su continuidad era ilusoria, que cada uno de sus momentos narrativos puede terminar incrustado en otro lugar, que ninguna parte del texto, así como ninguna imagen, reemplaza la unidad que está perdida desde siempre. Las fotos dispares, casi azarosas, como halladas en cualquier archivo, hacen de la imagen una letra suelta, no un dibujo representativo. El lema de su figura literaria sería: la parte por la parte, dada la inexistencia del todo. Tal como el espejo, luego del júbilo del reconocimiento de la propia imagen, insinúa el comienzo de la angustia por la división inexorable del cuerpo, entre su reflejo y sus palabras.

Referencias

Bellatin, Mario (2009a). *Biografía ilustrada de Mishima*. Buenos Aires: Entropía.

Bellatin, Mario (2009b). *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Carus, Carl Gustav (1992). *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. Madrid: Visor.

Cherri, Leo (2020). "Mario Bellatin y la aparición de la imagen". *Cuadernos de Literatura*, vol. 24, 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl24.mbai>

Lacan, Jacques (2009). *Escritos 1*. México: Siglo XXI.

Lezama Lima, José (1993). *Sucesivas y coordenadas*. Buenos Aires: Espasa Calpe.