



La poética como ontología

Alfonso Nava

UNO NO ES EL MISMO DESPUÉS DE LEER un libro, afirma George Steiner. Evidentemente, lo mismo le ocurre al autor: quien intenta aproximarse a la máxima expresión de lo alto, lo secreto, lo terrible, lo bello, etcétera, es derrotado y pronto empieza a hablar en un código distinto, como le ocurrió a los osados arquitectos de Babilonia. Tenemos una idea de las afectaciones de Celan frente a un idioma, el alemán, al que engrandece pero al que también quería destruir desde las sombras; el chismorreo literario nos habla de las depresiones *postwriting* de Rulfo, por citar un ejemplo; de las renunciadas de Rimbaud a la poesía, quizá por temerle a su enorme poder de hacer bailar a las piedras; tenemos esos curiosos casos de ostracismo en Salinger o Pynchon, ambos veteranos de guerra, ambos enclaustrados en otras guerras; las decepciones de Gorki ante la revolución, años después de escribir la máxima obra panfletaria del octubre rojo; qué decir de Kafka a partir de su singular deseo burlado por Brod, de su elección del alemán, de aquellos vaticinios que muchos han visto en su obra respecto a un fascismo que ha asomado sus narices. Y es que la vida verdadera de la obra se inicia con sus primeras lecturas, sus primeros efectos. El verdadero embrión de un libro es su punto





Fotografías: ThinkStock

final. En esa instancia, anclados en ese insular punto final, el autor sólo puede, como escribió Heidegger, “permanecer en la pequeñez mientras se enfrenta el terror secreto de todo lo que es comienzo”.

Los casos antes mencionados son destacados por su rareza, por sus tonos incluso legendarios. No son sino las expresiones, en esos casos hiperbólicas, de una experiencia ineludible para los autores: el encuentro con uno mismo tras la obra, la visitación de los “yo” que preceden y anteceden la obra. Esto no es mera especulación metafórica: escribir es verter inquietudes en un intersticio vacío (un *gap*, dirían los filósofos ingleses después de Walter Benjamin) y aguardar a que los personajes las ensayen. No por nada los hermanos Gouncourt definieron la novela como “una ética en movimiento”. Los desdoblamiento del autor tienen todo el derecho de visitarlo para rendir cuentas: ¿ha quedado satisfecha la inquietud o sólo ha ganado un nuevo cúmulo de preguntas? ¿Cómo resolveremos

esas nuevas inquietudes? Suponemos que en los casos antes mencionados ese encuentro con uno mismo fue incalculablemente terrible o satisfactoriamente revelador como para permitir la respuesta de la renuncia, el abandono, el suicidio o la locura.

En *Disecado*, Mario Bellatin acomete la audacia de presentar dos escenarios posibles donde tal encuentro tiene lugar. En ambos sobresale, además, que esos encuentros del escritor con su otro “yo” (su desdoblamiento, su negación, su antítesis, su mutación, su como quieran llamarle) tienen trazos de experiencia mística (en “Disecado”) y metafísica (en “El pasante de notario Murasaki Shikibu”). Y en dicha experiencia, además de la revisión del mundo anterior y posterior a la obra que los “yo” discuten, hay dos derivadas sombras al filo de los relatos: primero, la de la penitencia; luego, la posibilidad de un renacimiento, la eclosión del autor en una nueva forma de existencia.

En “Disecado”, la primera y la que da nombre al díptico de *nouvelles* que presenta Bellatin, es el mismo autor quien nos habla de su encuentro con una entidad a la que designa como *¿Mi Yo?*, y que pareciera ser una representación de él mismo pero anciano, un ente similar a un sacerdote y hacia el final derviche girador. El personaje, en este caso el mismo Bellatin, atestigua, primero con cierto sobrecogimiento, luego con asombro, al ente que realiza la visita. Poco después, su propia alocución se vuelve

confesión. En un nivel apenas perceptible, quizá, pero el personaje empieza a justificarse a sí mismo para así explicar mejor el trance que en su pequeña habitación se ha dado por consecuencia de la visita. Un ejemplo se halla en esta cita inicial: “Para *¿Mi Yo?* escribir fue desde el comienzo un simple recurso para ejercer, de manera un tanto hueca, el mecanismo de la creación. Tal vez por ese motivo copió sin cesar, desde que era niño, los textos que aparecían en los frascos [...] También fragmentos de libros de otros autores”.

A partir de allí el autor se confiesa. Con ese movimiento inicia un avasallamiento de imágenes similar al del personaje que encontró el aleph en el sótano de Beatriz Viterbo. Un movimiento de imágenes insólitas y contundentes en su peculiar naturaleza (menciono un par, y vale decir que Bellatin los enlista al final de la *nouvelle*: un entrenador de canarios que conoció su talento en circunstancias curiosas; un masajista que despacha en un pequeño cubículo en la más poblada estación del metro). En ese movimiento, el autor se revela hacia atrás y hacia adelante. Un recurso clásico del cine cuando se ocupa de personajes moribundos consiste en hacerlos presa de un aluvión incesante de imágenes con las que recrean el mundo que están a punto de abandonar. En el delirio, ejecutan un collage de los momentos más significativos de la vida. Aquí, sospecho desde la superficie, Bellatin ensaya la idea de que escribir, o crear en general, es un acto de agonía. En profundidad, esta misma idea se ensancha con una apuesta que el autor deja clara en “Disecado”: que la realidad significativa no es la que se recreó (con mayor o menor fidelidad; con mayor o menor uso de la imaginación) en la obra, pero sí lo es la realidad que se deriva de la obra; la realidad que se inicia en la escritura y se prolonga en el mundo sensible. Con ese movimiento, Bellatin habla de las afectaciones que

las distintas realidades superpuestas ejercen sobre el escritor que las trabaja.

El registro de confesión no tiene ningún afán expiatorio. Más bien, la propia dinámica de alocución en el avasallamiento de imágenes parece anunciarnos, en su propio frenesí, un despeñamiento, un mundo que se acelera a sí mismo hasta reventar, que decide agotar sus posibilidades. La confesión es entonces el combustible para arribar a esa culminación. Este procedimiento lo ha identificado Richard N. Coe en Beckett:

La existencia humana, pues, no es un paraíso; pero tampoco es infierno, pues queda una esperanza, no la esperanza de alcanzar lo imposible, sino la de poder descubrir —justamente mientras se lucha con lo imposible— una nueva síntesis del ser para el cual —libre ya del tiempo y del espacio, y sobre todo del lenguaje— la misma aniquilación constituya una promesa de renacimiento en una nueva dimensión [...] sin excepción, el purgatorio es la morada del yo beckettiano.

Es ineludible la tentación de asimilar esta posibilidad de trance (la del aniquilamiento que nos conduce a una nueva realidad) con el ámbito del creador en diferentes momentos. Bellatin, al parecer, desea conducirnos hacia esa conclusión, y una pista es la siguiente cita, cuya relación con la explicación de Coe es directa:

A mí me consta que les acontece a los perros que acostumbran dormir en mi habitación. A veces los sorprendo en medio de la noche mirando abstraídos y atentos hacia un punto indeterminado. Casi siempre advierto cómo, de pronto, mueven algún músculo de forma compulsiva o emiten ciertos gemidos que parecen incapaces de controlar. Estoy seguro de que en esos instantes se encuentran viviendo escenas que transcurren en otra realidad.

Tal cita, además, parece ofrecernos un guiño respecto al título de la *nouvelle*.

En términos estrictamente narrativos, el procedimiento en “El pasante de notario Murasaki Shikibu” es idéntico al de “Disecado”: hay un acontecimiento nuclear y sobre él rondan o se generan, como átomos, diversas imágenes posibles. En el fondo, la maquinaria opera igual, pero sus evoluciones son distintas. El personaje, presentado a lo largo del texto como Nuestra Escritora, es a la vez Murasaki Shikibu y otros tantos personajes. Es tentador afirmar (lo hago por capricho y también porque me parece preciso) que la perspectiva espacio-temporal de Shikibu se asemeja a la que presenta el personaje del Dr. Manhattan, en la celebrada *Watchmen*, de Alan Moore. Nuestra Escritora es capaz de atestiguar sus momentos y diversas personificaciones en una línea de tiempo continua: pasado, presente y futuro, con todas sus personificaciones (reales e imaginarias) en tales tiempos.

En “Disecado” asistimos a una recuperación que se realiza en el nivel del pensamiento, como producto de una visitación que inspira a la confesión. Hay un presente (la habitación de Bellatin, la noche sofocante, la visita)

desde el que se parte hacia otros tiempos vía confesión. En cambio, en “El pasante...” todos los tiempos se dan de manera simultánea. El pasado cruza como recomposición actualizada en el presente y el futuro estaba ya escrito en las obras de Nuestra Escritora. Todo acontece simultáneo a la lectura, y (considerando que parte de lo que se relata sucede durante un viaje) nos queda la impresión de que también su escritura es simultánea.

Al cabo, sospecho, lo que tenemos son dos ensayos *narrativizados* sobre el ámbito de ejecución escritural (o creador, en general). De planos y posibilidades mentales, de realidades que se superponen, de la auténtica fragilidad de quien se propone crear. Sabemos que hacer literatura no es contar historias y mucho menos es el regodeo retórico: es un asomo a abismos variopintos, aventura de la que no se sale ileso, aunque el creador pueda continuar muy orondo tras el punto final. Aunque quién lo sabe: tal vez no se trata más que de crónicas consuetudinarias retocadas luego por una imaginación (considero) auténticamente fabulosa.

Sin embargo, nuevamente la cita de Coe nos da una guía cuando leemos fragmentos como este, de “El pasante...”: “Es probable que muchos de los viajeros de

Mario Bellatin
Disecado
México, Sexto Piso, 2011, 96 pp.





tren que miran por la ventanilla compartan una experiencia semejante [...] Nuestra Escritora suele confesar que siempre deseó que existiera un tren que fuera más rápido que el tiempo [...] Un tren al que nunca alcanzan las situaciones banales de la existencia”. Así como Bellatin comparaba el trance de la visitación con los periodos de concentración de sus canes, aquí tenemos otro reducto del trance (cuasi-metafísico, lo llama el personaje) que se experimenta en la segunda *nouvelle* y con la que arranca la trama.

En ambas postales hay una idea de un ente espectador que mira el mundo desde un sitio (¿un limbo, el *gap*?) fuera del tiempo y el espacio. Ese lugar en el que Benjamin nos prometía la posibilidad de la iluminación, ese lugar que las vanguardias francesas y los beatniks buscaron desde la mística (aunque fuera sólo pose), aquí se nos presenta desde un rincón tan cotidiano como la silla de posta, durante el viaje, o en la habitación. Llamar a la musa, como lo propone Bellatin, es mucho más simple y terrible. Consiste en ser, por unos segundos, como un animal disecado de ojos vidriosos que atisba en silencio, con apenas unos pocos movimientos o ilusiones de movilidad.

El taxidermista tiene en su singular alquimia el objetivo de insuflar ánima a lo que ya no *es*. El creador

hace lo mismo con sus materiales, el escritor lo hace con el tiempo (escribe de lo que puede ser o lo que fue, pero nunca de lo que es, porque su escritura no es simultánea). Lo que Bellatin propone y ejecuta, a mi parecer, tiene el fabuloso riesgo de ser taxidermista y disecado a la vez. Al ir extrayendo órganos propios, al hacer el relleno de aserrín y formol, autor y materia, revela a sí mismo su procedimiento (porque estos textos son también talleres de creación) y también su naturaleza íntima; es decir, uno se confiesa ante el más terrible sinodal, al que no se le puede mentir porque lo sabe todo: uno mismo.

Bellatin, al disecar y ser disecado, propone una poética que es casi una breve semblanza:

Las primeras palabras de las cuales capté algún sentido más o menos preciso fueron las que pronunció para referirse a la detección temprana de una necesidad de escribir sin escribir. De una urgencia por resaltar en sus textos los vacíos y las omisiones antes que las presencias habituales.

Escribir desde la perspectiva de un disecado significaría entonces mirar al mundo desde donde puede verse mejor: fuera del tiempo y del espacio; como un ente que sólo es un simulacro de lo vivo. O de lo muerto. ▀