

“Impulso de archivo”: el caso *Bola negra* de Mario Bellatin

*Juan Pablo Cuartas*¹
IdIHICS-Universidad de La Plata

Resumen

El escritor Mario Bellatin viene incursionando en una serie de obras que han sido integradas al creciente espacio de la intermedialidad: son aquellas que trabajan con múltiples registros y prácticas artísticas (literatura, fotografía, cine). En el presente trabajo, en primer lugar, buscamos recabar elementos para una lectura que integre esas múltiples facetas dentro del proyecto literario de Bellatin; en segundo lugar, y a partir de lo anterior, procuramos aislar los límites y posibilidades del archivo como un “espacio instituyente” que a la vez está abierto a reunir la dispersión de un objeto hecho de nuevas zonas e intersecciones.

Palabras clave: Bellatin, Archivo, Latinoamérica, escritura, arte

Abstract

The writer Mario Bellatin has (recently) ventured into a series of works that have been integrated into the growing space of intermediality: those that incorporate multiple registers and artistic practices (literature, photography, cinema). In this work, first we seek to gather elements for a reading that integrates these multiple facets within the literary project of Bellatin; second, and from the foregoing, we try to isolate the limits and possibilities

1 Juan Pablo Cuartas (UNLP-Univ. De Poitiers) es Licenciado en Letras y doctorando por la Universidad de La Plata y de la Universidad de Poitiers (Francia). Actualmente trabaja en el ordenamiento y digitalización del Archivo Bellatin, radicado en la CriGAE-UNLP (Área de Crítica Genética y Archivos de Escritores). Participa en diversos proyectos de investigación enfocados en archivos y manuscritos en la Universidad Nacional de La Plata. Dirección electrónica: jpablocuartas@gmail.com

of the archive as an “instituting space” that is also open to gather the dispersion of an object made of new zones and intersections.

Keywords: Bellatin, archive, Latin America, writing, art

La película *Bola negra, el musical de Ciudad Juárez* tuvo su estreno a comienzos del año 2013 en el Palacio de Bellas Artes, en México. Se trata de una ópera-cine construida a partir de frases del relato homónimo de Bellatin, *Bola negra*, con música de la compositora Marcela Rodríguez, y de recorridos por la peligrosa Ciudad Juárez, en el norte de México. El texto en cuestión² nos presenta a Endo Hiroshi, un entomólogo japonés que decide dejar de comer por voluntad propia después de un extraño sueño nocturno. A partir de entonces comienza a recordar un viaje al África donde descubre una nueva especie de insecto que termina devorándose a sí mismo hasta convertirse en una pequeña bola negra. Al término de la proyección, durante una charla con el público, Bellatin expresó que esta ópera-cine viene a ser una especie de homenaje a toda una generación de jóvenes que no tienen futuro y que son víctimas de poderosos grupos de poder. Justamente, el coro se compuso de jóvenes víctimas y victimarios de Ciudad de Juárez, donde los enfrentamientos entre el cártel de Sinaloa y el de Juárez han elevado el nivel de violencia desde la primera década del siglo XXI y donde, además, desde principios de los noventa se registra el número de setecientos femicidios y al menos tres mil mujeres desaparecidas.



Según argumentó Bellatin, el horror no consiste solo en la violencia, ni siquiera el caos: sino en el hecho de que no hay tal desorden, el Estado y el narcotráfico hacen dinero con esta situación. Todo funciona como un

2 Se publicó por primera vez en *Tres novelas* (1995). Lima, Ediciones El Santo Oficio, y se reeditó en *Obra reunida* de 2005, versión con la cual trabajaremos aquí.

perfecto mecanismo. Bellatin y Rodríguez afirman que la literatura realista o de denuncia está saturada y que buscan otro camino que ilumine lo que ocurre en Ciudad Juárez de modo más significativo (Driver 2015 134-135). Por su parte, para Rodríguez trabajar en Ciudad Juárez fue una experiencia

muy fuerte. Lo que más nos impactó es la naturalidad del horror. No es que los habitantes se hayan acostumbrado, sino que la gente de poder tiene negocios a partir de esto. Entonces, es como lo más normal. Eso es lo terrorífico, no pasa nada, entonces no se investiga (Rodríguez 2013).

Lo que podríamos llamar “investigación” por parte de Rodríguez y Bellatin tiene un perfil especialmente estético o artístico, ya que ambos comparten una misma preocupación antes de pisar Ciudad Juárez, y que en el caso del escritor mexicano viene desde hace tiempo: ¿cómo componer aplicando la música o la escritura a una realidad concreta sin recaer en el arte social o “comprometido”? En primer lugar, la solución encontrada fue la elección de un texto de Bellatin que no tenía un vínculo representativo con Juárez, es más: el texto elegido, *Bola negra*, remite más a la cultura japonesa que a la mexicana. En segundo lugar, se eligió escenificar el relato mediante un género que fuera considerado *imposible* para el contexto:

alguien pensaría en un documental, pero nosotros pensamos en partir de un musical para romper con lo que allí se vive. Echamos mano a un texto donde un entomólogo se come a sí mismo, como una metáfora de una ciudad que se come a sí misma

detalló Bellatin (2013). A fin de sortear la cantidad de recursos que supone un montaje operístico, Rodríguez compuso una pieza accesible, donde se contara solo con la participación de piano, percusión y chelo. Con la idea de recuperar la fuerza literaria de la prosa, Rodríguez resaltó frases del relato a través del canto; y una vez grabadas, las vaciaron sobre imágenes de la ciudad.

Eso nos permitió que las palabras cobraran un sentido más amplio. Fue un ejercicio extraño y, espero, original. No había guion. Utilicé escalas pentatónicas japonesas para darle un toque irónico; y ciertos efectos de la música contemporánea para incrementar el dramatismo; es decir, gracias a la música exploré nuevos recursos sonoros

de los instrumentos. No sacamos al coro a la calle, porque era peligroso (Rodríguez 2013b).

Los fragmentos de *Bola negra*, cantados por el coro de muchachos y leídos por el propio autor, reciben en eco lo terrible de Ciudad Juárez, aquello que el gobierno y los documentales ocultan y que Bellatin junto con Rodríguez descubren: que Ciudad Juárez no es un caos social, sino que es un lugar organizado para el lucro, y que, en una especie de organicidad contra natura, se come a sí misma como el insecto de *Bola negra*. Organicidad a contra natura que los propios autores repiten cuando describen *Bola negra* en partes cantadas y repetidas como una letanía. En este sentido, la ciudad y el texto son segmentados en parte asignificantes, repetidas, y que en el cruce de las mismas generan una composición visual y musical. La afinidad artística de ambos, Bellatin y Rodríguez, tiene todo su peso en esta disposición de los elementos. Rodríguez tiene una concepción del coro basado en lo cuantitativo, en lo rítmico a partir de una composición matemática de las voces. Esto se aprecia en la película: los jóvenes cantan fragmentos inconexos y depende de la mano de Rodríguez la organización de esos elementos en secuencias significantes. Y parte del trabajo de escritura de Bellatin, por su parte, consiste en la reutilización de textos, fragmentos y episodios, reconvocados en nuevas composiciones y unidades.

Ahora bien, esta obra implica una cuestión a resolver, que aquí pensamos desde la estela dejada por Walter Benjamin, para quien el resto de una obra enigmática, así como el residuo de la cultura de masas, es fuente de verdad filosófica (Buck Morss 1995 13) y de antídoto contra la ceguera constitutiva del presente. En este sentido, cabe recordar que el epígrafe de la cuarta novela de Bellatin, *Salón de belleza*, dice: “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana, Kawabata Yasunar” (Bellatin 2009 7). El problema de lo anestésico está en Bellatin desde hace tiempo, e incluso su problematización es el punto de partida de varias de sus obras. Desde que el arte tiene lo anestésico como peligro inherente,³ y desde que el arte comprometido con lo social se ha alimentado

3 Susan Buck-Morss recuerda que el cerebro no es un cuerpo anatómico aislable, sino parte de un sistema que pasa a través de la persona y su entorno (culturalmente específico, históricamente transitorio). Como origen de los estímulos y campo de batalla de la respuesta motriz, el mundo externo debe ser incluido para completar el circuito sensorial. Este sistema estético de la conciencia-sensorial será llamado por Buck-Morss “sistema sinestésico”. Ahora bien, tanto Freud como Benjamin, consideran a la conciencia como un dispositivo amortiguador de los efectos más punzantes de la experiencia, que el filósofo

de su propia impotencia,⁴ la pregunta es: ¿Por qué un escritor que solo escribe para seguir escribiendo, como suele decir,⁵ termina acechando el viejo problema de la presentación de determinado problema social, campo casi exclusivo de escritores más sociales o “comprometidos”? Lo hizo en *Poeta ciego* con la violencia de Sendero Luminoso en Perú, con la situación en Cuba en *Canon perpetuo* (1993). Otra manera de formular la pregunta es: ¿Por qué retornan la violencia y los cuerpos, los *membra disjecta*, en la serie de relatos de Bellatin? Así, como en *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), una obra literaria que se escribe mientras se la emplaza en un escenario donde se “traza una dimensión performativa que exige cuerpos” (Ríos 107, el destacado es mío), con *Bola negra, el musical...*, Bellatin insiste en conjugar cierta matriz *genética* que crea sus propios espacios (el axioma autónomo de “escribir sin escribir”) con esa dimensión que borra la historia mexicana en favor de la construcción de “geografías extrañas” donde la violencia del afuera señala “su propia demarcación interna (el espacio de la novela)” (Quintana 2009 488). Aquello imposible de nombrar⁶ busca, exige, su propia forma, sea esta nueva o, como veremos para el caso que nos ocupa, una vieja forma semienterrada. Lo social (aquello problemático de lo social) busca su lugar en los buenos espacios que la red de Bellatin va tejiendo de manera individual e independiente, y no hace falta forzar la red, como hace el escritor “comprometido”,

de *Los Pasajes* llamará “*shocks*”. Las sacudidas de los *shocks* de la experiencia cotidiana, sin embargo, terminan siendo fagocitados por rituales y prácticas humanas que los exorcizan mediante su mimesis preventiva. En determinado momento, que Buck Morss ubica a finales del siglo XIX, el sistema sinestésico comenzará a detener los estímulos tecnológicos y proteger tanto al cuerpo del trauma del accidente, como a la psique del trauma del *shock* perceptivo; en consecuencia, el sistema sinestésico se convierte en anestésico. La estética cambia de ser un modo cognitivo “en contacto” con la realidad a un modo que bloquea la realidad (Buck-Morss 1993 72).

4 “La predicción melancólica no se apoya en hechos verificables. Ella simplemente nos dice las cosas no son o que parece ser. Esa es una proposición que no corre el riesgo de ser reputada jamás. La melancolía se nutre de su propia impotencia. Le alcanza con poder convertirla en impotencia generalizada y con reservarse la posición de espíritu lúcido que arroja una mirada desencantada sobre un mundo en el que la interpretación crítica del sistema se ha convertido en un elemento más del sistema” (Rancière 2010 41).

5 “Yo necesito publicar para tener siempre el espacio vacío de la escritura, para que se siga generando la propia escritura” (Bellatin 2014).

6 Con relación a la escritura de *Poeta ciego* (1998), escrita al calor de la violencia de Sendero Luminoso en Perú, Bellatin afirma: “Entonces ahí fue que yo me dije cómo puedo yo fijar esto, cómo congelar esto, como puedo hablar de esto, cómo lo puedo nombrar. O sea, *por qué no lo puedo nombrar*” (Bellatin 2000 7, el destacado es nuestro).

para adaptarla a lo social, porque el arte ya es social de modo inmanente (Voloshinov 1997 109).

Estamos, no obstante, ante un problema de archivo en la medida en que su movimiento no se detiene ante el uso de elementos heterogéneos. Un aporte interesante a esta cuestión proviene del artículo “El impulso de archivo”, del crítico de arte norteamericano Hal Foster, quien pasa revista de ciertas empresas estéticas cuyo principal procedimiento es la acumulación de material histórico, con lo cual, argumenta, demandan una revisión teórica del concepto de archivo. Su lectura es pertinente en nuestro caso, si recordamos que Bellatin trabaja con su propio archivo, sus escrituras, como material de elaboración de nuevos textos. En primera instancia, los artistas de archivo a los que Foster se refiere buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente.⁷ Con este fin, trabajan sobre la imagen, el objeto y el texto encontrados y, para ello, prefieren el formato de instalación. Llevan al extremo las complicaciones posmodernistas de originalidad y autoría, pero sin la insípida monotonía y banalidad de los ejemplos que Kenneth Goldsmith presentara en *Escritura no-creativa* (2015): el medio ideal de este arte de archivo no es el megaarchivo de Internet, los archivos en cuestión aquí no son bases de datos; sino que son más tangibles, fragmentados más que intercambiables, y como tales exigen la interpretación humana, es decir, en palabras de Foster, se presentan “como pagarés para su posterior elaboración o indicaciones enigmáticas para futuros escenarios”.

A este respecto, el arte de archivo es tanto reproducción como posproducción: menos preocupados por los orígenes absolutos que por las huellas desconocidas (quizás “impulso de archivo” es la expresión más apropiada), estos artistas son, a menudo, atraídos por comienzos frustrados o por proyectos incompletos, tanto en el arte como en la historia, que podrían ofrecer nuevos puntos de partida (Foster 2016 105).

En esta línea puede colocarse a *Bola negra*, el relato literario: para el musical en Ciudad Juárez, ese texto se convierte en reproducción, o también podemos decir que la realización del musical pasa a ser una posproducción del relato. En esta línea, Bellatin, como estos artistas, ya no solo

7 Este aspecto del archivo, inherente a su estructura, pero explicitado por el trabajo de estos artistas, es denominado “dimensión poética” por Ana Bugnone en su trabajo “Hacia el paradigma del archivo de artistas y escritores”, que aparece en esta misma publicación.

recurren a archivos informales, sino que también los producen, y lo hacen de una manera que pone de relieve la naturaleza de todos los materiales de archivo, como encontrados pero contruidos, factuales pero ficticios, públicos pero privados. Disponen los materiales de acuerdo con una lógica casi de archivo, una matriz de citación y yuxtaposición, y los presentan en una arquitectura casi de archivo, un complejo de textos y objetos (plataformas, estaciones, quioscos...). Se entiende la noción de “impulso” arriesgada por Foster si vemos que lejos de oponerse patéticamente, a modo de desafío, a instituciones como el Museo, los artistas ponen a funcionar el afán de ordenar y separar otros espacios.⁸ Lo absurdo de la empresa, la voluntad de conectar lo inconectable se vincula, según Foster, con la paranoia. Se pregunta Foster “¿Qué es la paranoia si no una práctica de conexiones forzadas y malas combinaciones, de mi propio archivo privado, de mis propias notas de la clandestinidad, puestas en exhibición?” (122). La paranoia no es solo de los individuos, sino que es estructural porque estos archivos privados cuestionan a los públicos, pero lo hacen porque hay a una crisis general del orden simbólico sobre el cual descansan los archivos y museos “públicos”. En este sentido, Foster recuerda a Freud, para quien el paranoico proyecta significado en un mundo ominosamente vaciado del mismo (a Freud le gustaba insinuar que los filósofos sistemáticos son paranoicos en secreto).

¿Podría el arte de archivo surgir, en un sentido similar, de un fracaso de la memoria cultural, de una falla en las tradiciones productivas? Porque ¿para qué conectar tan fervientemente si las cosas no parecen tan terriblemente desconectadas en primer lugar? Quizás la dimensión paranoica del arte de archivo es la otra cara de su ambición utópica, su deseo de convertir tardanza en devenir, de recuperar visiones fallidas en el arte, la literatura, la filosofía y la vida cotidiana en escenarios posibles de tipos de relaciones sociales alternativos, de transformar el no lugar del archivo en el no lugar de una utopía, de convertir “sitios de excavación” en “sitios de construcción” (123).

8 Cabe recordar que Agamben define al Museo como un espacio no siempre físico, sino como “dimensión separada en la cual se transfiere aquello que en un momento era percibido como verdadero y decisivo, pero que ya no lo es más” (Agamben 2005 109). Más adelante dirá que el Museo “ nombra simplemente la exposición de una imposibilidad de usar, de habitar, de hacer experiencia” (110). Siguiendo a Agamben, diremos que en estos artistas esta “separación” se mantiene, pero no lo obsoleto de los elementos que ocupan esa dimensión. Para estos artistas, la separación, la apertura de un nuevo espacio, habilita no sólo la importancia de lo que expone sino la posibilidad *pública* de interactuar y hacer experiencia con ese espacio que se abre.

La coincidencia de la preproducción con la posproducción, el acto que hace que un “sitio de excavación” coincida con un “sitio de construcción” es reformulada por uno de los artistas analizados por Foster, Thomas Hirschhorn quien afirma “Conectar lo que no se puede conectar, esto es exactamente mi trabajo como artista” (110). La frase tiene su pleno sentido si tomamos nota de que Hirschhorn construyó una serie de monumentos dedicados a los filósofos, donde se combina de manera eficaz el aspecto religioso de los altares y el aspecto informativo de los quioscos. Tres monumentos han aparecido hasta la fecha, para Spinoza, Bataille y Deleuze, y se está planeando un cuarto, para Gramsci. A excepción de Bataille, cada monumento se erigió en el país natal del filósofo, pero se lo colocó lejos de los sitios “oficiales”. Así, el monumento a Spinoza apareció en Ámsterdam, pero en el barrio rojo; el monumento a Deleuze, en Aviñón, pero en un distrito, en su mayoría, de inmigrantes africanos; y el monumento a Bataille, en Kassel (durante la Documenta 11), pero en un barrio, en gran parte, turco.



Monumento a Deleuze



Monumento a Bataille

Estas (des)colocaciones son adecuadas: el estatus radical del filósofo se combina con el estatus menor de la comunidad anfitriona, y el encuentro sugiere una refuncionalidad temporal del monumento, que ya no funciona como una estructura unívoca, inmodificable, que oculta antagonismos filo-

sóficos y políticos, sociales y económicos,⁹ sino como un monumento que interrumpe el tráfico de nuestras representaciones, y hasta proporciona la posibilidad de un archivo contrahegemónico que podría utilizarse para articular las huellas de aquellos antagonismos (109). En otras palabras, el monumento aquí no funciona como esos clásicos bustos de próceres que con cierta inercia esperamos en el centro de las plazas, y que más que recordarnos la historia, la *entierran hacia afuera*, la tapan con visibilidad. Si existe una dimensión política de este arte, lo es en tanto materialidad sensible, es decir, en tanto arte: de un modo similar al monolito de *2001 Odisea del espacio* interpela en tanto no nos reconocemos en él porque rompe el circuito de la comunicación, no en tanto denuncia textual, o discurso que apunta a “despertar conciencias”. Es este primer exabrupto en el recorrido urbano la condición de posibilidad de nuevas conexiones y nuevos archivos contrahegemónicos. Y tendremos, al decir de Hans Gumbrecht, la experiencia estética como una oscilación (y a veces como una interferencia) entre “efectos de presencia” y “efectos de significado” (Gumbrecht 2005 18).¹⁰

9 “Universality is constitutive to Art. It’s something very important to me. One can say that Art is universal because its Art. If it is not universal it is not an Artwork, it’s something else. I do oppose the term ‘Universality’ to Culture, Tradition, Identity, Community, Religion, Obscurantism, Globalization, Internationalism, Nationalism or Regionalism. I experienced with my Artwork –and not only with the works in public space– that Universality is truly essential. There are other words for Universality: The Real, The One World, the Other, Justice, Politics, Aesthetics, Truth, the ‘Non-exclusive Audience’ and Equality. I believe –yes, believe– in Equality. And I believe that Art has the Power of transformation. The power to transform each human being, each one and equally without any distinction. I agree that equality is the foundation and the condition of Art” (Thomas Hirschhorn 2009).

10 Sin seguir al pie de la letra a Gumbrecht, nos hacemos eco de las llamadas “materialidades de la comunicación” que aquél define como “todos aquellos fenómenos y condiciones que contribuyen a la producción de significado, sin ser significado ellos mismos”. La batalla de Gumbrecht contra la centralidad incontestada de la interpretación en las disciplinas académicas recuerda mucho a la reciente corriente del llamado “realismo especulativo” que, por su parte, pone en entredicho la centralidad del “acceso al ser” como interfaz insuperable para el estudio del ser (ontología). Compárese la cita de Gumbrecht en esta nota con lo que afirma sobre la “documentalidad” Mario Teodoro Ramírez, compilador de un reciente libro de textos de “nuevos realistas”: “Si no sabemos si hay algo real a lo que las significaciones y el mundo refieren sí estamos ciertos que debe haber algo real donde las significaciones quedan registradas o inscritas (papeles, soportes electrónicos, USB, ETC.), DESDE AQUÍ PODEMOS ASENTAR QUE CLARAMENTE EXISTE ALGO MÁS QUE EL “TEXTO” (LA HOJA DONDE EL TEXTO ESTÁ ESCRITO); Y SI EXISTEN HOJAS, PANTALLAS, LIBROS, ETC., EXISTE ALGO MÁS QUE LA PURA SIGNIFICACIÓN Y QUE NO ES SIGNIFICACIÓN (RAMÍREZ 2016 25).

La cuestión que parece doble, nuestra hipótesis de Bellatin como artista de archivo y la potencialidad de *Bola negra el musical...* para interrumpir la comunicación, constituyen una misma dimensión. No debe cegarnos el hecho de lo provocativo del gesto: la operación de Hirschhorn –colocar un filósofo afamado en un barrio de inmigrantes– o la de Bellatin y Rodríguez –un musical en medio de una ciudad violenta – no son provocativos solo por lo insólito de la conexión, sino por aquello que recuperan del olvido.¹¹ Así como tenemos un carácter sacro y colectivo del monumento con Hirschhorn, con *Bola negra el musical* tenemos la *tragedia* como representación colectiva de la ciudad. Hay muchos vínculos: el coro explicando la situación, como público ideal, se convierte aquí en coro confundido, no puede orientar la situación (incluso en lo real de la producción de la obra los jóvenes se manifestaron confundidos y llega a apreciarse algo de eso en la película). Bellatin aparece como un corifeo, como el primer inter pares del coro, ya no cantando, pero leyendo su relato, y caminando Ciudad Juárez haciendo las veces de actor. En este sentido, *Bola negra, el musical de Ciudad Juárez*, al igual que los mausoleos de Hirschhorn, no son tanto un objeto nuevo en el espacio, sino un objeto viejo, pero novedoso por lo viejo de ese mismo espacio: una situación de injusticia social que todos reconocen, pero que requiere de una reconexión insólita, provocativa, imposible para algunos, porque el engaño no es mental sino material, *ocultando que oculta* antagonismos sociales por medio de su renormalización, operación básica de la ceguera constitutiva de nuestro presente.¹²

11 El crítico argentino Raúl Antelo también se refiere al archivo como “zona de construcción” o *chantier*, retomando el término del filósofo galo Jean-Luc Nancy. “La modernidad de los archivos no estaría pues en la memoria (en la materia) acumulada, sino que residiría, más bien, en ese *olvido* del sentido simbólico de los materiales, a través de los cuales podemos, finalmente, tener acceso a la movilidad histórica” (Antelo 2017, el destacado es del original).

12 En este sentido debe entenderse la afirmación de Bellatin acerca de que busca “descontextualizar lo descontextualizado”: Ciudad Juárez, una ciudad en aparente caos, descontextualizada, recibe su réplica artística igualmente descontextualizada. Mi insistencia en lo material de estos proyectos no depende de un interés “fetichista”: antes bien, lo fetichista es el contexto mismo que el escritor mexicano busca “descontextualizar”. Como afirma el filósofo esloveno Slavoj Žižek tomando la frase de Marx, “ellos no lo saben, pero lo hacen”, la fantasía ideológica está del lado del *hacer*, no del *saber*: es afuera “donde se representa de antemano y se decide el destino de nuestras creencias internas más ‘sinceras’ e ‘íntimas’” (Žižek 2005 73). En este sentido, la alusión a la tragedia no es una analogía superficial: al igual que vemos en el escenario de *Bola negra, el musical...*, en la tragedia griega también se construyó, mediante una escenografía escasa y con pocos recursos, aquel espectáculo público que permite a la ciudad “reflejar lo que está en conflicto con sus ideales, lo que debe ser reprimido o excluido, y lo que teme o juzga

Para ser coherentes con nuestra lectura, si la empresa de Bellatin y Rodríguez nos presenta la posibilidad de un archivo contrahegemónico, o un archivo *por venir* si pensamos en las posibilidades abiertas,¹³ debería ser posible volver a leer *Bola negra*, el relato, como un texto que ahora es pretexto de una obra ulterior. Pienso, por ejemplo, en las historias que Endo Hiroshi había escuchado sobre muchachas que morían mostrando una delgadez extrema por negarse de pronto a comer ni un grano de arroz (Bellatin 2005, 205). O en lo “antinatural” de que la cocina de su nación parecía estar hecha para ser apreciada visualmente, antes que para ser consumida. O en esa normatividad insólita pero relatada como una costumbre tan usual en Bellatin (recordemos el epígrafe de Kawabata que inicia *Salón de belleza*, tercera novela del autor: “cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana”).¹⁴ En *Bola negra*, el relato, tenemos a los padres de Endo Hiroshi quienes solo podían casarse si la anciana cocinera perdía la dentadura completa y no podía volver a comer. Además, leemos que hay un ritual para el banquete de los recién casados que debe ser cumplido a rajatabla:

como ajeno, desconocido, lo Otro en suma” (Segal 1995 239). De este modo, tanto en ese tipo de representación como en la de *Bola negra, el musical...*, que recibe al primero como en eco, nuestras creencias más internas se representan *afuera* y encontramos esa violencia sin escenificar, que aparece de modo negativo (237) y que propicia la “paradoja trágica”: encontrar placer en el dolor (232-233).

13 *Bola negra: el musical de Ciudad Juárez* fue intervenido de diferentes maneras en la puesta en escena a cargo de Jesusa Rodríguez, activista y actual senadora mexicana, la noche del jueves 24 de octubre de 2013 en el Auditorio de Minas dentro de la edición 41 del Festival Internacional Cervantino (FIC). Se colocaron llantas y cámaras inservibles frente a una pantalla donde se proyectaba el documental original. Del lado izquierdo del escenario, el escritor Mario Bellatin se abraza de una cámara negra, mientras en el flanco derecho Marcela Rodríguez, sentada en un montón de neumáticos, revisa unos papeles. Bellatin prende de repente un radio del que surge una voz a manera de conciencia la cual anuncia que en los años 90 se asesinaba una mujer cada 12 días, pero que dos décadas después es una cada 20 horas. Los integrantes del coro, como si fueran almas en pena, surgen de las pilas de llantas con su canto que tiene un efecto espejo/eco con la grabación de la misma ópera como parte del documental (<https://www.jornada.com.mx/2013/10/26/cultura/a04n1cul>).

14 Y esto tiene una fuerte conexión con el trabajo de archivo: “el trabajo de archivo es, en última instancia, *anarchivista* y podríamos incluso llegar a la conclusión de que el archivo, lejos de ser un mero depósito del humanismo, representa lo que, en la cultura occidental, tiene de propiamente inhumano, pues sabemos que la cultura se convierte en inhumana a medida que amplía sus museos y abandona los lugares de culto a sus muertos” (Antelo 2017, sin página, el destacado es del original).

La receta consistía en destazar el besugo hasta dejarlo descarnado pero vivo, para luego introducirlo en una pecera que a su vez sería puesta en el centro de la mesa de los novios. La pareja de recién casados comería la carne mientras el pez seguía nadando, moribundo, mostrando sus órganos internos. Como señal de buen augurio para el matrimonio, la comida debía durar el tiempo exacto que tardaba el pez en morir (Bellatin 2005 210-211).

Quien lee la obra de Mario Bellatin se encuentra con la descripción de algunas escenas violentas y horrorosas, pero la verdadera violencia aparece en esta normalización de lo que en un primer momento nos resultaría atroz. No escribe novelas sobre la violencia en México; escribe una historia en un país que podríamos identificar con Japón y donde la aceptación de ciertos hábitos, costumbres y rituales implica que lo atroz ya ocurrió o *está ocurriendo* aun cuando no hay sangre ni horrores a la vista.¹⁵ Sin necesidad de representación, con un arte intransitivo que recibe en eco el horror de Juárez, la escritura de Bellatin, con la música de Marcela Rodríguez, no representa, sino que *presenta* –en el relato y en el lenguaje– esa misma normalización del presente que todos compartimos.

Para concluir, insistiremos en esta intransitividad o autonomía de la escritura de Bellatin que no significa olvido o separación abstracta de la realidad, sino una conexión mediante la materialidad del lenguaje. Recordemos lo que dice Benjamin sobre la traducción:

la traducción, al contrario de la creación poética, no considera como quien dice el fondo de la selva idiomática, sino que la mira desde afuera, mejor dicho, desde en frente y sin penetrar en ella hace entrar al original en cada uno de los lugares en que eventual-

15 Como afirma Isabel Quintana, si bien es cierto que la violencia abunda en la literatura latinoamericana, en las obras de Bellatin tal conflictividad se agudiza a partir de la problematización de la idea de comunidad: “En este sentido, sus textos escenifican la violencia en la que se funda todo acuerdo social dramatizando las aporías que subyacen al ideal contractualista” (Quintana 2009 487-488). En virtud de que la historia mexicana deja de estar omnipresente y hasta de determinar la práctica literaria, la escritura de Bellatin “es un entramado de escenarios en los que prevalecen pulsiones primitivas, anteriores a cualquier configuración identitaria”, afirma la autora argentina. “Podría decirse, además, que la violencia aparece como autocontenida al borrarse toda referencia específica, al no poder atribuirse a un nombre o escenario nacional, proliferando, pero sin desbordarse, señalando su propia demarcación interna (el espacio de la novela)”, añade (488).

mente el eco puede dar, en el propio idioma, el reflejo de una obra escrita en una lengua extranjera (2010 118).

La “selva idiomática”, en el caso que nos ocupa, tendría que ver con todo el espectro de interpretaciones sociológicas, filosóficas y hasta psicológicas que Ciudad Juárez provocaría en ese “artista social” y que éste termina introduciendo en una obra realista. Bellatin y Rodríguez, en cambio, hacen resonar en su “propio idioma”, en su propia red, la ciudad, una obra escrita en *lengua extranjera*, no porque no la conozcan, sino porque la conocen demasiado.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Antelo, Raúl (2017). “La potencialidad del archivo” en *Escritural*, “*El archivo como política de lectura*” (número especial). En prensa. Traducción del portugués de Delfina Cabrera.
- Benjamin, Walter. (2010). *Ensayos escogidos*, Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Bellatin, Mario (2005). *Obra reunida*, México: Alfaguara.
- _____ (2009). *Salón de belleza*, Buenos Aires: Tusquets Editores.
- _____ (4 de enero de 2013). “Bola negra”, una metáfora de una ciudad que se devora a sí misma” *El informador.mx*. s/p. Disponible en: <https://www.informador.mx/Entretenimiento/Bola-negra-una-metáfora-de-una-ciudad-que-se-devora-a-si-misma-20130104-0126.html>. Consultado el 3 de junio de 2019.
- _____ (15 de marzo, 2014) Entrevistador Manu Ureste. “Mario Bellatin: El hombre dinero y por qué escribir para olvidar”, en *Animal político*. Disponible en: <https://www.animalpolitico.com/2014/03/mario-bellatin-el-hombre-dinero-y-como-escribir-para-olvidar/>. Consultado el 3 de junio de 2019.
- _____ (marzo de 2000). *Mario Bellatin, un escritor de ficción*. Reportaje por Graciela Goldchluk. Disponible en <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/bellatin-un-escriptor-de-ficcic3b3n.pdf>. Consultado el 5 de junio de 2019.

- Buck-Morss, Susan (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid: Visor.
- Driver, Alice (2015). *More Or Less Dead: Femicide, Haunting, and the Ethics of Representation in Mexico*. Arizona: The University of Arizona Press.
- Foster, Hal, “El impulso de archivo” en *Nimio* (N.º 3), pp. 102-125, septiembre 2016. Traducción de Constanza Qualina.
- Goldsmith, Kenneth (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Groys, Boris (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja negra.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2005). *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*, México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Hirschhorn, Thomas “The Headless Artist: An Interview with Thomas Hirschhorn on the Friendship Between Art and Philosophy, Precarious Theatre and the Bijlmer Spinoza-festival. Ross Birrell”, en *ART&RESEARCH A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. Volume 3. No. 1. Winter 2009/10 ISSN 1752-6388, sin página. Disponible en: <http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/hirschhorn2.html>
- Quintana, Isabel, “Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 2009, 487-504.
- Rancièrè, Jacques (2010). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Manantial.
- RAMÍREZ, MARIO TEODORO (COMP.) (2016). *EL NUEVO REALISMO. LA FILOSOFÍA DEL SIGLO XXI*, México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Ríos, Marina Cecilia, “La escritura dinámica de Mario Bellatin: del texto al teatro y del teatro al texto” en *La Palabra* N.º 32 Tunja, enero - junio de 2018, pp. 99-116.

Rodríguez, Marcela. Miércoles 16 de enero (2013a). “Bola negra, el musical de Ciudad Juárez, un homenaje a jóvenes víctimas de grupos de poder”, *La Jornada*, s/p. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2013/01/16/espectaculos/a10n1esp>. Consultado el 3 de junio de 2019.

_____ 20 de enero (2013b). “Bola negra: una forma de repensar Ciudad Juárez”, en *Vértigo Político*. Disponible en: <http://www.vertigopolitico.com/articulo/2486/Bola-negra-una-forma-de-repensar-Ciudad-Jurez>. Consultado el 03 de junio de 2019.

Segal, Charles (1995). “El espectador y el oyente” en (Jean-Pierre Vernant ed.) *El hombre griego*, Madrid: Alianza Editorial.

Voloshinov, V. (1997 [1926]). “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”. En M. Bajtín. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos-Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Zizek, Slavoj (2005). *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.