



Cuartas, Juan Pablo. "Las dos Fridas de Mario Bellatin: lo real de la parafernalia".  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio de 2021, vol. 10, n° 22, pp. 105-114.

## *Las dos Fridas* de Mario Bellatin: lo real de la parafernalia

Mario Bellatin's *Las dos Fridas*: the real of the paraphernalia

Juan Pablo Cuartas<sup>1</sup>

Recibido: 17/03/2017  
Aceptado: 30/08/2017  
Publicado: 08/07/2021

### Resumen

Mario Bellatin ha desarrollado un trabajo intenso en la escritura de biografías entre los años 2007, 2008, 2009, años de publicación de *El gran vidrio*, *Las dos Fridas* y *Biografía ilustrada de Mishima*, respectivamente. El trabajo de subversión y deconstrucción del género biográfico, acompañado por una escritura que hace uso de elementos autobiográficos del propio autor, ha dado resultados como *Las dos Fridas*, biografía de la famosa artista publicada en 2008. En el presente trabajo se indagan las complicaciones críticas que trae consigo una escritura en constante juego con los supuestos del lector, en relación a lo esperable de determinado género literario y los presupuestos que alberga.

### Palabras clave

Mario Bellatin; biografía; Kahlo; real; ficción.

### Abstract

Mario Bellatin has done an intense work in the writing of biographies between the years 2007, 2008, 2009, years of publication of *El gran vidrio*, *Las dos Fridas* and *Biografía ilustrada de Mishima*, respectively. The work of subversion and deconstruction of the biographical genre, accompanied by a writing that makes use of autobiographical elements of the author himself, has produced results such as *Las dos Fridas*, a biography of the famous artist published in 2008. This work explores the critical complications arising from a writing in constant play with the reader's assumptions, regarding the expectations of a certain literary genre and its presuppositions.

### Keywords

Mario Bellatin; biography; Kahlo; real; fiction.

<sup>1</sup> 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). Integrante del proyecto de investigación El archivo como política de lectura. Reformulaciones teóricas y metodológicas en América Latina en torno a Archivos de escritores y artistas. Contacto: [jpablocuartas@gmail.com](mailto:jpablocuartas@gmail.com)



La escritura de biografías ha interesado por mucho tiempo a Bellatin, especialmente en los años 2007, 2008, 2009, años de publicación de *El gran vidrio*, *Las dos Fridas* y *Biografía ilustrada de Mishima*, respectivamente. El trabajo marcadamente ficcional con el género biográfico fue acompañado por una escritura que acudía cada vez más a la diseminación de elementos autobiográficos o biografemas del propio autor (Gras, 192). El ejemplo más conocido y citado es el de *El gran vidrio* (2007), cuyo subtítulo es “Tres autobiografías”, que corresponden a un mismo biografiado, en una negación deliberada de una de las posiciones excluyentes para la autobiografía sostenida por Philippe Lejeune: “para que haya autobiografía (y en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje” (52, el énfasis es del original). En este sentido, Bellatin apuesta a sostener esta identidad entre autor, narradores y personajes heterogéneos: el primer relato es el de un niño cuyos testículos son exhibidos por su madre a cambio de regalos, el segundo es el de un escritor que reflexiona acerca de las contradicciones entre su vida religiosa y su vida personal, y el tercero, el de una niña que cuenta una serie de hechos absurdos y que a la vez se presenta como el escritor Mario Bellatin.<sup>2</sup>

*Las dos Fridas* (2008) es un caso atípico en la obra bellatiniana. Trae esa complicación de presentarse como una biografía de Frida Kahlo y ser narrada por el escritor Bellatin en una especie de *road movie* que finaliza con el encuentro de una doble de su biografiada; pero además esta escritura surgió, se nos dice en el relato, como un encargo de una editorial que requería una biografía de la artista para lectura de jóvenes de escuelas secundarias. La biografía comienza, entonces, con el relato de la propia reunión del escritor con los editores que le encargaron la tarea. El escritor señala que es la primera vez que escribe en condiciones que contradicen su forma de escribir:

Es la primera vez que escribo por encargo y no sé en ese momento si voy a ser capaz de cumplirlo. Una de las características de mi escritura es precisamente no tener una conciencia clara de los proyectos que esté por llevar a cabo. De alguna manera dejo que las palabras fluyan y que sean ellas las que marquen los límites y rumbos de los textos (Bellatin, *Las dos Fridas* 4).

El problema con este encargo será doble: primero está esa molesta meta inicial que determina desde el comienzo la escritura, como un *a priori* inaceptable para la práctica escritural como la piensa el autor; en segundo lugar está el personaje de Frida Kahlo y ese enorme e indiscutible lastre cultural y comercial que vuelve amnésico el valor de la artista (“¿Será que una persona, en este caso Frida Kahlo, puede terminar desapareciendo, por un exceso de interpretaciones que se hagan sobre ellas?”; *Las dos Fridas* 13).<sup>3</sup> Bellatin se encomienda a dos estrategias para

<sup>2</sup> La órbita de novelas a las que nos referimos son, además de *El Gran Vidrio* (2007), *Las dos Fridas* y *Biografía ilustrada de Mishima*, publicadas en 2008 y 2009 respectivamente. Las fechas dejan ver un *continuum* en la reflexión del escritor. No obstante, no debe olvidarse que los elementos ya aparecen bajo otras sobredeterminaciones en obras anteriores, como la biografía de artista en *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción*, publicada en 2002.

<sup>3</sup> En esta línea, podría argumentarse que el propio Bellatin también participa de este exceso de interpretaciones: además del libro que nos ocupa, publica en 2009 *Demerol sin fecha de caducidad* editado junto a otro volumen con fotografías de Graciela Iturbide, *El baño de Frida Kahlo*. Este proyecto literario y fotográfico se da en el marco de la apertura del baño privado de Frida Kahlo en 2004, espacio que estaba vedado hasta entonces. Para su reapertura se invitó a la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide con la intención que dejara un testimonio fotográfico de todo lo encontrado en dicho lugar. En diálogo con el trabajo de Iturbide, el texto de Bellatin transforma a Frida Kahlo en “frida kahlo”, quien publica libros como *Salón de belleza* e idea acciones artísticas como un “congreso de dobles de escritores”, todos proyectos y novelas pertenecientes a Bellatin, con lo cual el escritor mexicano “le atribuye al personaje su propia exploración sobre la figura del autor y su relación con la obra” (Cortes Rocca 132). Dicho esto, habría que analizar con mayor detenimiento si esta relectura creativa y anacrónica, en el sentido de Didi-Huberman (2011), contribuye o más bien contraría la circulación banal de la figura de Kahlo.

sortear el obstáculo del mito demasiado fuerte de Frida Kahlo, ya casi inseparable del otro, una escritura sujeta a un tema predeterminado y a una *dead line*. Son operaciones que implican una indagación sobre lo real y, al mismo tiempo, sobre las posibilidades del arte para afectar al lector. Una de estas estrategias consiste en el uso de una cámara fotográfica estenopeica, un artefacto de madera especial, que lleva a la casa de la artista para realizar fotografías que ofrezcan, luego en el revelado, un resto no asimilado por la cultura popular, algo no captado por los biógrafos. El itinerario que realizará el escritor para la escritura de la biografía será ilustrado, o más bien interrumpido, por fotografías de ese mismo trayecto. Estas imágenes van acompañadas, a su vez, por una línea “mística”: es la interpretación del propio escritor sobre aquello que relata, cierto horizonte de sentido que vincula esa multiplicidad de espacios y temporalidades de la cual la evidencia más clara será el descubrimiento de que existe una Frida *viva*.

Aquí aparece la otra línea de indagación sobre lo real, que tendrá que ver con la búsqueda del conjunto de la *doxa* acerca de la pintora y alguna fisura que subvirtiera desde adentro ese mismo espacio. Y lo hará, no a partir de las fotografías propias, sino de una fotografía ajena y de segunda mano. Según relata él mismo, para comenzar pidió a los editores una fotografía de Kahlo que luego hizo circular vía mail entre sus conocidos, para que le remitieran información sobre “la mujer” (4) (así la llama primeramente). Obtuvo las respuestas que esperaba: todos aportaron información conocida, salvo alguien que reconocía a la mujer como una vendedora en un puesto del mercado de un cierto poblado mexicano: “La información que recibí sobre la supuesta existencia de Frida Kahlo trabajando en un puesto del mercado no parecía creíble; sin embargo, estaba intrigado por la idea de que alguien pudiera seguir viviendo a pesar de su muerte” (7).

Es en este sentido que debe leerse el título del relato, que primeramente remite al nombre de una obra muy conocida de la pintora mexicana: *Las dos Fridas*, donde dos representaciones de la artista se toman la mano, compartiendo tanto una banca como una arteria, sus corazones expuestos aludiendo al sustrato biológico debajo de la múltiple experiencia de vida. La gran diferencia consiste en la vestimenta: una de las Fridas viste un atuendo colonial, mientras que la otra usa vestimenta indígena. Dos Fridas parecen apuntar a dos Méxicos, unidos por el flujo de sangre que rebalsa y mancha el vestido blanco de la figura de la izquierda. Sin embargo, el “dos” propuesto por la biografía de Bellatin funciona como índice de la multiplicidad: que haya una Frida viva significa, en realidad, que Frida “para algunos está muerta y viva para otros” (16), multiplicidad mística que resurge en el sueño que tiene Bellatin en las vísperas del viaje y cuando tuvo la “sensación de estar presente en varias realidades al mismo tiempo” (15), o podemos señalar directamente que la propia existencia de una Frida viva “tiene que ver con determinado pensamiento místico, el cual afirma que la realidad es inmanente y se viven en simultáneo todos los tiempos y todos los espacios” (7).<sup>4</sup> Es así que el biógrafo Bellatin, en su trayecto hacia Frida Kahlo, ve surgir delante del camino toda una batería de signos donde se dan cita lo mismo y lo heterogéneo. Este pensamiento le permite vincular aspectos de la vida de su abuelo con la artista, o preguntarse cuál hubiera sido la reacción de aquélla al saber que a 200 kilómetros de su casa se ubicaba una comunidad fascista. Los cotejos a veces son muy subrayados: el abuelo construyendo una plaza para la jaula de un conejo utilizando una hoz y un martillo aludiendo a la ideología de Frida, el uso de un *piolet* por parte de la abuela del escritor para matar los conejos aludiendo, quizás, a la forma en que murió Trotski, quien murió en la casa de Kahlo. Los toques entre las series son muy laterales, pero se dejan ver; algunos hay que son más misteriosos y más difíciles de reconocer o reconstruir, como el escritor véneto

<sup>4</sup> *Las dos Fridas* vuelve a duplicarse en *El libro uruguayo de los muertos* (2012): a partir de la página 97, la biografía sobre la pintora mexicana recomienza con pequeñas modificaciones.

o el místico Chris.<sup>5</sup> Por ejemplo, encuentra una procesión de mujeres y hombres travestidos y recuerda inmediatamente los autorretratos de Kahlo donde se viste con ropas masculinas (35). Más adelante en su itinerario, le sale al paso un grupo de vendedoras de flores que intentan convencerlo de que abandone su empresa:

Me pareció el esquema regular de ciertas obras literarias. Siempre parece existir un lugar intermedio donde le advierten al viajero no proseguir con su travesía. Quizá algo similar hubiera sucedido en los años cuarenta si algún forastero hubiese querido visitar a Frida Kahlo. Casi nunca se encontraba sola. Para acceder a ella había que pasar antes por otras personas (Bellatin, *Las dos Fridas* 38).

Ficción y realidad, o dos dimensiones temporales que se vinculan en virtud de pertenecer a un mismo todo. Vale recordar, sin embargo, que es difícil separar esta indigación metafísica sobre lo real de una preocupación genuinamente artística: es así que esas formulaciones místicas tienen un matiz de fondo muy similar a las reflexiones bellatinianas acerca del arte fotográfico.<sup>6</sup> Allí está el “Decálogo de la Diana”, una serie de preceptos en los que Bellatin codifica esta práctica artística: cómo colocar la cámara, el uso de la luz, y diversas formas en las que lo real debe presentarse para quedar enmarcado en la foto. Por mencionar algunos citados en *El libro uruguayo de los muertos*:

1-No tomar con esta cámara fotos por gusto. 2- Buscar que la luz ilumine francamente los objetos. 3- Procurar que siempre haya rojos y azules intensos en el cuadro [...] 9- Nunca improvisar una foto. Recordar siempre que la sorpresa debe ocurrir no en la realidad sino frente a la copia revelada [...] 15- Tratar de tirarse al suelo para aprovechar el piso. La superficie abierta crea una suerte de espacio de nadie anterior, que hace que el objetivo adquiera la calidad de un tinglado. 16-Crear las figuras a partir de la distorsión. Es decir, manipular las siluetas, sobre todo si están lejanas, para producir sombras más que realidades (Bellatin, *El libro* 166).

Sus fotografías no ilustran ni representan nada sino que suspenden el orden del mundo, recortan de él un fragmento y, al aislarlo y presentarlo fuera de contexto, el extrañamiento se vuelve posible. La cuestión es, finalmente, “producir sombras más que realidades” (Bellatin, *El libro* 166) dar con ese aspecto de la realidad que señala hacia otra realidad, espacio o tiempo.

Bellatin emprende, entonces, un viaje hacia un pueblo de Oaxaca donde le dicen que han visto a Frida Kahlo. En cada página del texto y conforme avanza la travesía, el narrador va contando pequeñas piezas de la vida de la artista plástica, en yuxtaposición, como ya ha hecho en obras anteriores, con retazos biográficos propios: el uso de una cámara fotográfica de juguete en su infancia, la compañía de su perro Perezvon, y su encuentro con el joven místico llamado Chris, son varios ejemplos. Aquí entran en juego ese conjunto de preconceitos y saberes recibidos del lector, que Bellatin tiene muy en cuenta a la hora de pensar su literatura. En una entrevista publicada en Argentina, el escritor recuerda el caso de un crítico que investigó cierta “técnica sumeria” que Bellatin afirma utilizar en su libro *Flores* (2000) descubriendo que la

<sup>5</sup> El sufismo es una rama mística del Islam que consiste en la enseñanza esotérica centrada en la contemplación de Dios. Bellatin considera que el sufismo es capaz de ofrecer respuestas a preguntas acerca del oficio literario (Nuyts 37).

<sup>6</sup> Como afirma Leonel Cherri, la fotografía en Bellatin “supone marcos de interrogación que la exceden y que no pueden terminar de comprenderse sino analizamos el campo de operaciones en el que se inserta. Y, por otro lado, que el punto más radical de su intervención es una exploración de la inseparabilidad entre *lo verbal* y *lo visual*, entre *lo real* y *lo imaginario*, entre *lo vivo* y *lo escrito*” (1).

técnica efectivamente fue puesta en funcionamiento para la organización textual de aquel libro.<sup>7</sup> El crítico, en palabras de Bellatin, no entendió que la técnica sumeria era una invención. Y añade: “sin embargo, lo importante es que a partir de un ensayo real de la técnica sumeria, descubrió que *Flores* estaba construido bajo esta técnica, lo que en realidad era obvio. Lo curioso es que no pudo dar un paso más y encontrarse con la ficción” (Bellatin en Larrain 2). Nosotros agregaríamos, a su vez, que el crítico (y parecería que el propio Bellatin) no pudo encontrarse con lo *real de la ficción*. Es la apuesta de la fotografía de Frida que, arrojada al acervo repetitivo de su figura cultural, introduce una disonancia inaceptable para dicho sistema, más preocupado por eternizar y volver inocua la figura de la artista, que en recuperar o inventar posibilidades inéditas para su legado. Ya Marta Zarzycka (2006) denuncia la banalización de la imagen de Frida Kahlo, que se ha convertido hoy en día, en una marca, una imagen destinada puramente al consumo:

Today, more than 50 years after Kahlo’s death, we are witnessing the second wave of Kahlo’s spectacular recognition. She combines the status of an extremely well-marketed artist with that of an international pop idol, a fashion phenomenon inspiring Jean-Paul Gaultier or Moschino, a brand name used in a Volvo commercial, and, last but not least, feminism’s favourite role-model (73).<sup>8</sup>

Esta “Fridamania”, “Fridolatría”, “Fridaphilia” o “Frida-fiebre” alcanzó su punto más alto en los noventas, pero se renovó en el 2005, gracias a las exposiciones revisadas de su obra que se hicieron en Londres (Zarzycka 73). También en 2005, “La Frida Kahlo Corporation”, la misma que en 2005 había lanzado un tequila con el nombre y la imagen de la pintora, anuncia en mayo de 2007 el lanzamiento de cinco modelos de “tenis” de marca Converse en los cuales se reproducen pinturas, firma e imágenes de la pintora. Diana Palaversich llama la atención sobre lo irónico de que:

La misma persona que pasó la gran parte de su vida militando por el Partido Comunista y despotricando en contra del capitalismo hoy en día esté convertida en una mercancía lucrativa, vendida por una corporación capitalista, “La Frida Kahlo Corporation”, encabezada por su propia sobrina, Isolda Pinedo Kahlo, y el empresario venezolano, Carlos Dorado, quienes comparten el derecho exclusivo al uso de la imagen, la firma y el nombre de la pintora (s/p).

Esta explicación deja afuera el porqué del consumo de Frida Kahlo. Según Zarzycka, el dolor físico de Kahlo ha sido transformado por el consumo masivo en el epítome del “charm and glamour”, el carisma, el exotismo, la sensualidad (73). Si el dolor se volvió tan atractivo en el caso de Kahlo, es porque ha sido más revisado en torno a su biografía que en relación a la manera en que el arte de Kahlo negocia la propia experiencia con la exteriorización o forma estética (74).

Contra esta “Fridamania” que desactiva el dolor llevándolo a la biografía y no a su arte, se comprende la apuesta de Bellatin: la fotografía de la pintora pone a funcionar lo ya sabido

<sup>7</sup> “Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo” (Bellatin, *Flores* 4).

<sup>8</sup> Traduzco: “Hoy, más de 50 años después de la muerte de Kahlo, asistimos a la segunda ola de su espectacular reconocimiento. Ella combina el estatus de una artista extremadamente bien comercializada con el de un ídolo del pop internacional, un fenómeno de la moda que inspira a Jean-Paul Gaultier o Moschino, una marca utilizada en un comercial de Volvo y, por último pero no menos importante, el modelo preferido por el feminismo”.

acerca de la pintora a la espera de dar con un lapsus en la Fridamanía, un punto de fuga que le evite redactar *otra biografía más* sobre Kahlo que se sumaría a la ingente masa de documentos dedicados a la pintora mexicana. Bellatin encuentra lo que busca, una disrupción, sin estar seguro de que buscaba esa específica disrupción (una Frida viva), que permita una disonancia en favor de Frida Kahlo, que oficie de anacoluto en ese océano cultural que rige el nombre “Frida Kahlo”. La doble de Frida Kahlo no queda simplemente en una broma literaria;<sup>9</sup> en una entrevista de 2012, Bellatin insiste en su realidad:

Todo esto es verdad. Esta mujer existe, no la disfracé, no le pagué. Esta mujer es la verdadera Frida Kahlo. Es la mujer que Frida Kahlo siempre quiso ser y nunca pudo ser. Esta es la original. Frida Kahlo se representaba a sí misma como una comerciante de pueblo que nació después de que Frida Kahlo se murió (Del Llano s/p).

El escritor va más lejos y sostiene, en la misma entrevista, que la pintora fue una impostora: “¿Has visto sus fotos? Todas estaban armadas, eran perfectas. En todo lo que hacía no había nada de cotidiano, todo estaba dentro de una parafernalia, y yo hice la parafernalia de la parafernalia” (s/p). Lejos de ser una *boutade* del escritor mexicano, estas declaraciones apuntan a algo bien preciso: la Frida real cultivaba la impostura, las poses, la teatralización de sí, aquello que lleva a García Canclini a preguntarse, ante el nuevo impulso a la Fridamanía en 2005, “si algo en el guión de vida ofrecido por esta artista la tornó dúctil para el multiempleo” (23).<sup>10</sup>

La original, entonces, es la comerciante porque Frida no es más que esa pose, la parafernalia. ¿Pero hasta dónde es más real la máscara que aquello que enmascara? Puede verse en el episodio de las vendedoras de flores, quienes intentan convencer a Bellatin de que no llegue hasta Frida. En el relato, y en la interpretación del biógrafo viajero, surgen otra vez las dos lecturas: se sugiere que el trayecto interrumpido por las vendedoras de flores repite el de otro espacio y temporalidad, aquel en el cual quien quisiera llegar a Frida Kahlo debía pasar por varios intermediarios. La otra lectura que se sugiere tiene que ver con la reiteración, en la realidad, de ese “esquema regular de ciertas obras literarias”, otro recordatorio de lo real como ficción y viceversa. Podemos añadir otro dato que refuerza más esta última lectura: cómo no ver en esta escena parte de un relato, la reemergencia de esa misoginia que surge con la Frida Kahlo muerta, ya que, en México, no se tolera a Frida Kahlo, en parte por el cansancio de su imagen abusada por el mercado, pero también en parte por prejuicios machistas que no pueden asumir el talento artístico de una mujer (Palaversich s/p).<sup>11</sup> En este sentido, el episodio de las vendedoras de flores, más que constituirse en signo de otra realidad, es signo de una misma lamentable realidad que vincula de modo más concreto a ambas Fridas: la imagen, la pose, aquello ficticio pero real, es lo que más se rechaza en ambas (la Frida “viva”, la comerciante, es fuertemente criticada por el párroco del lugar debido a su cosmética femenina).

<sup>9</sup> Craig Eppin ya relacionó *Las dos Fridas* con El Congreso de Dobles de la Escritura Mexicana, una exhibición organizada en 2003 por Bellatin en la que varios actores no profesionales reemplazaron a cuatro escritores mexicanos, cuya presencia había sido prometida con anticipación. Estos duplicados recitaron gestos y guiones memorizados, repitiendo a sus “originales” a la distancia (2015 s/p).

<sup>10</sup> También es válida la propuesta de Paul De Man: “¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor hace está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio?” (113).

<sup>11</sup> En los años 90, Magda Carranza, en aquel entonces la curadora en el Centro Cultural/Arte Contemporáneo en el D.F. señalaba: “In Mexico people are sick and tired of Frida. We don’t put Frida at the level of Saint like she is in the US and Europe. She was always the wife of Diego Rivera. It is definitely an American invention and a marketing thing. I honestly think she is overrated (Palaversich s/p)”. Por su parte, la Frida “viva” de Oaxaca tiene que soportar, además, el rechazo del párroco del lugar quien no tolera los atuendos y ornamentos de la mujer.

Es cierto que el escritor suele cultivar cierto gesto irónico y *renegado* con respecto a lo real de sus operaciones, como ocurre con el ejemplo del crítico literario y la “técnica sumeria” en *Flores*, como ocurre aquí con la insistencia en la parafernalia de esta biografía. Es cierta insistencia en la impostura que puede opacar estas presencias que toman cuerpo a partir del error, de los presupuestos, y de saberes repetitivos. Si la propuesta de Bellatin ha logrado romper con los circuitos de consumo del arte, o de los símbolos comerciales que se apropian de la figura de Kahlo, este cortocircuito de lo real en la ficción, acaso lo más interesante de la propuesta, corre peligro si seguimos de cerca ciertas declaraciones del autor en relación a lo lúdico o a la “broma” de la ficción.<sup>12</sup> *Las dos Fridas*, y otras de las propuestas del autor, nos dejan indefensos ante sus naturalezas escriturales: ¿Cómo puede saber un lector cualquiera, sin leerlo en una entrevista o sin hacer una investigación previa, que Bellatin realmente encontró una Frida Kahlo viva cuando quería hacer la biografía de una pintora muerta? Declaraciones como “yo hice la parafernalia de la parafernalia” por parte del autor, no ayudan mucho más y echan a perder el milagro de lo real, el exabrupto de escribir la biografía de una Frida “viva”, porque si nos atenemos a la sola escritura de *Las dos Fridas*, también perdemos lo único de la propuesta. Y acaso se pierde la ficción misma ateniéndonos sólo a ella. Lo mismo sucede con la increíble Colonia de Alienados Etchepare, cuyo efecto se perdería si resultara ser una ocurrencia más del autor para la novela *Carta sobre los ciegos para uso de los que pueden ver* (2017). De igual modo con el Congreso de Dobles de Escritores Mexicanos,<sup>13</sup> o incluso la tan lejana muerte de César Moro en una casa de los bajos.<sup>14</sup> ¿Estamos obligados a señalar que desde un principio, la propuesta de Bellatin en *Las dos Fridas* exige un saber inicial, parasitario, complementario a esa escritura?

El caso de *Las dos Fridas* repite un mismo problema que se da en el campo de las artes plásticas. Boris Groys señala que el arte contemporáneo establece su efecto ligándose al acontecimiento de su producción más que a los resultados objetivos, lo cual liga indefectiblemente su consumo a la documentación: cuando queremos ver una muestra de arte contemporáneo siempre llegamos demasiado tarde, nos quedan los papeles que explican lo que allí sucedió (12). Pero en el caso de Bellatin, quien tiene al libro como principal espacio de operaciones, contar con información adicional sobre su escritura es caer en un absurdo en la medida en que, para este autor, escribir también significa la reutilización de obras anteriores o incluso la absorción de textos críticos dedicados a su producción. ¿Cuál sería el espacio de esta información, de esta indicación de *cómo leer*? ¿Fuera del libro como un rumor o dentro del libro como un paratexto pero que finalmente es absorbido por aquello mismo cuya lectura debe orientar? Es absurdo un documento junto a la escritura para ayudarnos a leer el gesto estético de esa escritura, pues la escritura literaria es absolutamente homogénea, no hay escrituras

<sup>12</sup> “Por favor, no me crean, es lo que pretendo decir. ¿Para qué quieres creer si estamos hablando de literatura? Por favor, lee, disfruta, y reconstruye tu propia fantasía pero sin necesidad de caer en una verdad concreta, real” (Bellatin, *Por favor, no me crean. Una entrevista con Mario Bellatin*, 114).

<sup>13</sup> *El congreso de los dobles de escritores* se realizó entre el 19 de septiembre y el 1 de noviembre de 2003, en el Instituto de México en París. Para dicho evento, Bellatin contrató a cuatro actores que durante seis meses se entrevistaron con los autores Margo Glantz, Salvador Elizondo, Sergio Pitol y José Agustín para conocer y adquirir sus ideas, y posteriormente ocupar sus lugares en el mencionado congreso. Con este vaciado autoral los autores y sus obras se encontraban separados: “alternos y contemporáneos, pero desfasados de una unión tal como la podrían percibir los demás” (Bellatin, *Disecado* 20).

<sup>14</sup> Afirma el autor en una entrevista de 2013: “Mi relación con Moro se basa más en un vínculo de orden coyuntural. En una Lima derruida y semianalfabeta, saber que en una casa de la Bajada de los Baños murió por falta de atención médica un artista que estuvo presente en varios de los momentos fundamentales del siglo XX era algo que me colocaba a mí, un joven desorientado y sin ninguna confianza en sí mismo, en relación directa con una serie de verdades grandes, contundentes a nivel mundial, que eran inversamente proporcionales a las miserias cotidianas, de todo tipo, que creo se siguen viviendo en una sociedad como la limeña” (Chang s/p).

especiales, cualquier adición informativa sería absorbida rápidamente. Si esto es así, si todo discurso sobre el Texto, por su parte, no debería ser otra cosa que texto, en la medida en que “no deja bajo protección ningún lenguaje exterior a él” (Barthes 82), ¿cuáles son las condiciones de recepción de *Las dos Fridas* de modo que no se pierda el gesto de construir una biografía sobre una persona “viva”.<sup>15</sup> El escritor ha ofrecido una respuesta a este problema en aquella Escuela Dinámica de Escritores cuando afirmó que “la literatura es un arte más”, axioma que le concede a las demás artes la misma igualdad de oportunidades en relación al arte de narrar:

Estoy convencido de que las formas de construcción narrativas son casi imposibles de mostrar desde la misma literatura. Como en ella no parece contarse con una retórica predeterminada que haya que seguir –y si esto existiera y se acatará daría como resultado precisamente una mala literatura–, me parece importante acudir a las formas de construcción de otras artes, para *desde la visión que ellas presentan* contar con una perspectiva del arte de narrar (Bellatin, *El arte de escribir* 10; el destacado es nuestro).

La literatura es un arte más: concede a las demás artes la facultad narrativa, pero también adquiere de ellas esa plasticidad que no podría responder a una “retórica predeterminada que haya que seguir” (Bellatin 10) (aquí entra cualquier compromiso intelectual o ideológico de la literatura). La escritura de Bellatin implica la colecta de elementos heterogéneos, la interrupción, la escritura como no-todo lo que ella es, de modo que la Frida viva no es un anclaje material para el sentido del relato, antes bien es una materialidad generada por la escritura, por la práctica significativa. La escritura de Bellatin necesitaba esa Frida viva como lugar al cual partir en el sentido de una destinación que active la escritura, pero también en el sentido de quebrar, de partir el tejido de ese texto cultural llamado Frida Kahlo. Ahora bien esta ruptura debía ser *real*, no podía ser un objetivo directo de la escritura (digamos, una invención acerca de Frida Kahlo), sino un suplemento discreto y actual que fuera *de suyo*, esto es, que fuera pura emergencia azarosa y relativamente exenta de un cálculo del escritor. Y si bien Bellatin es un autor que busca y acorrala estas ocurrencias, lo hace porque su escritura es la que propicia el surgimiento de estas presencias, en la medida en que sabe que lo real no es tan sencillo, que lo real está dividido de sí mismo y que hay un real de las apariencias, del semblante, de la máscara (Badiou 34), aspecto, de hecho, que aleja su escritura de esos documentos instrumentales que quedan luego de los acontecimientos artísticos. En este sentido decimos que su búsqueda estética es indiscernible de una indagación de lo real, si entendemos este real no sólo como lo que ocurre fácticamente, como accidente,<sup>16</sup> sino como el conjunto de supuestos, creencias y esperanzas del lector, tan reales como el primero, al que incluso modelan. Dice Bellatin:

Para el lector resulta obvio que *El jardín de la señora Murakami* transcurre en Japón, pero entonces yo indago por qué resulta obvio, y la respuesta que me dan es porque se usan kimonos y porque toman té siguiendo cierta ceremonia. Pero podríamos encontrar a una vecina de Pringles que toma té y usa kimono. Lo cual hace que no den resultado estas

<sup>15</sup> Acaso este problema se relacione con las dudas del autor con respecto al libro: “Es un libro falso. Aunque de vez en cuando, introduzca en la narración mis propios asuntos. Lo siento deshonesto, principalmente porque no viene de la nada ni va a la nada, pero a una nada ajena y no propia, eso es lo peor” (Bellatin, *El libro uruguayo de los muertos*, 52).

<sup>16</sup> Si recordamos que “accidente”, proviene del verbo συμβαίνειν, que significa a la vez *derivar de* y *ocurrir*. Designa así la sucesión en el doble sentido de la consecuencia –sucesión lógica– y del acontecimiento –sucesión cronológica (Malabou 35).



explicaciones. Es algo que también se puede encontrar en los libros de Ishiguro, que construye a partir de los supuestos del lector para no satisfacerlos (Bellatin en Larrain 2).

Con *Las dos Fridas* aprendimos que tanto lo obvio para el lector como la extravagancia de esta vecina que usa kimono son fenómenos solidarios: son lo *real en su misma parafernalia*. Tanto la Frida “viva” como la vecina de Pringles que usa kimono no son meros dobles paródicos; antes bien son la bifurcación en lo mismo, equívocos que se levantan y andan, *tulpas*,<sup>17</sup> duplicaciones a cuenta del fervor de muchas y muchos. La diferencia entre las dos señoras consiste en que, en el caso de la Frida “viva”, Bellatin se tomó la ficción en serio y la siguió hasta su realidad.

## Obras citadas

- Badiou, Alan. *En busca de lo real perdido*. Amorrortu, 2016.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, 1994.
- Bellatin, Mario. “Por favor, no me crean. Una entrevista con Mario Bellatin”. *Deco. Centro de Estudios y promoción del Desarrollo*, 2002, <https://www.desco.org.pe/recursos/sites/indice/96/429.pdf>
- \_\_\_\_\_. *Disecado*. Sexto piso, 2011.
- \_\_\_\_\_. *El arte de enseñar a escribir*. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- \_\_\_\_\_. *El gran vidrio: tres autobiografías*. Anagrama, 2007.
- \_\_\_\_\_. *El Libro Uruguayo de los Muertos. Pequeña Muestra del Vicio en el que Caigo Todos los Días*. Sexto piso, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Flores*, 2000 Perra Gráfica taller, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Las dos Fridas*. Consejo nacional para la cultura y las artes, 2008.
- Bourriaud, Nicolás, y Michèle Guillemont. *Radicante*. Adriana Hidalgo, 2009.
- Chang, Conrado (entrevistador). “Yo, creo, soy un señor que escribe”. Mario Bellatin: breve informe de parte”. *Revista buen salvaje*. Entrevista a Mario Bellatin, julio 18, 2013. Disponible en <https://revistabuensalvaje.wordpress.com/2013/07/18/yo-creo-soy-un-senor-que-escribe/>
- Cherri, Leonel. “Experiencia y fotografía: *Shiki Nagaoka* de Mario Bellatin”. *Orbis tertius*, 2019.
- Cortes Rocca, Paola. “La insoportable levedad del yo. Iturbide y Bellatin en *El Baño de Frida Kahlo*”. *Filología* /XLIV, 2012
- De Llano, Pablo. “Cien.mil.veces.Mario.Bellatin” *El.País*, 2012, [https://elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340190798\\_287117.html](https://elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340190798_287117.html)

<sup>17</sup> “Tulpa” es un concepto procedente del misticismo budista; un ser u objeto creado mediante poderes espirituales. Son entes místicos creados a través de la imaginación que adquieren consistencia física en el mundo factual, o, expuesto en otros términos, son las materializaciones de un sueño. Recientemente han adquirido relevancia en el mundo de las series en plataformas online con la aparición de *Twin Peaks The return*, tercera temporada de la mística serie de David Lynch. En la serie, las tulpas, seres manufacturados para ciertos propósitos, duplican a ciertos personajes originales y desaparecen tras cumplir cierta función. Son, a veces, la dolorosa conciencia de ser la materialización de una mera función. Algunas interpretaciones vinculan a la propia tercera temporada de *Twin Peaks* como “tulpa” de las temporadas originales, como doble traído a la actualidad por el fervor de los fans. Lo importante para destacar aquí es la separación (disfrazada de mezcla) entre realidad y ficción: el personaje Gordon Cole, interpretado por el propio Lynch tiene un sueño donde encarna al propio Lynch que toma un café con la actriz Monica Bellucci. La escena es filmada en un café localizado a unos cuantos pasos de *Plume of Desire*, una exposición de litografías de Lynch celebrada durante el primer semestre de 2016. El gesto recuerda a Bellatin, el escritor que ingresa en el sueño de sus biografías.

- De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración". *Suplementos Anthropos XXIX*, 1991, pp. 113-118.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Epplin, Craig. "Mario Bellatin: Dobles y Descartadas". *The Bar Buenos Aires review*, 2015, <http://www.buenosairesreview.org/es/2015/05/mario-bellatin-dobles-y-descartadas/>
- García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia* (Vol. 3068). Katz editores, 2010.
- Gras, Dunia. "Shiki Nagaoka: la postfotografía como estrategia bioficcional del fake". *Literatura y Lingüística*, vol. 36, 2017, pp. 177 - 204, <https://scielo.conicyt.cl/pdf/lyl/n36/0716-5811-lyl-36-00177.pdf>
- Groys, Boris. *Arte en flujo: ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja negra, 2016.
- Larrain, Ramiro. "Entrevista a Mario Bellatin". *Orbis Tertius*, vol. 11(12), 2006.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul Endymion, 1994.
- Malabou, Catherine. *El porvenir de Hegel: plasticidad, temporalidad, dialéctica*. Palinodia, 2013.
- Nuyts, Tijl. "La dialéctica entre lo uno y lo múltiple. El sufismo de Ibn'Arabi en la narrativa de Mario Bellatin". *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 34(2), 2019, pp. 37-51.
- Palaversich, Diana. "Repensando a Frida Kahlo en el centenario de su nacimiento". *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 2008.
- Zarzycka, Marta. "'Now I Live on a Painful Planet' Frida Kahlo Revisited". *Third Text*, vol. 20(1), 2006, pp. 73-84.