



Cherri, Leo. "Imágenes, vida (im)propia: las Fridas y el misticismo de Mario Bellatin".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2022, vol. 11, n° 24, pp. 157-170.

Imágenes, vida (im)propia: las Fridas y el misticismo de Mario Bellatin

Images, (im)proper life: the Fridas and the mysticism of Mario Bellatin

Leo Cherri¹

ORCID: 0000-0003-2261-5228

Recibido: 23/03/2021 || Aprobado: 16/04/2021 || Publicado: 21/03/2022

Resumen

En la obra de Mario Bellatin, el autor es el resultado de un proceso post-productivo en el que el montaje y la repetición se revelan como sus operaciones constitutivas. Allí, no sólo la obra sino la vida del artista ocupa un lugar singular que, hasta ahora, no se ha abordado con la precisión que amerita. Que el autor haya aparecido en el lugar del muerto, del montaje azaroso y, principalmente, del doble no sólo señala una indistinción entre el Yo y el Otro sino, sobre todo, un tipo de vida cuya extensión, antropología y física son particularísimas. En la física de Bellatin, que las palabras dirigidas a Bellatin (por la crítica) puedan ser redirigidas (por el escritor) a Kawabata y que, sobre todo, puedan ser "verdaderas" -es decir, producir ese efecto de sentido que llamamos verdad- invita a pensar que este fenómeno extraordinario es antes que un azar o posibilidad textual, una cualidad propia del mundo y de lo viviente. *Las dos Fridas* (2008) y *El libro uruguayo de los muertos* (2012) reúnen una serie de características en las que este trabajo propone detenerse para comprender la interrogación sobre lo viviente que compone la obra de Bellatin.

Palabras clave

Mario Bellatin; Frida Kahlo; Imágenes; Vida; Inmanencia.

Abstract

In Mario Bellatin's work, the author is the result of a post-production process in which montage and repetition are revealed as his constitutive operations. There, not the work but the life of the artist occupies a unique place that, until now, has not been approached with the precision it deserves. The fact that the author has appeared in the place of the dead, of the random patchwork and, above all, of the double not only indicates an indistinction between the Self and the Other but, above all, a type of life whose extension, anthropology and physics are very particular. In the physics of Bellatin, that the words addressed to Bellatin (by the critics) can be redirected (by the writer) to Kawabata and that, above all, they can be "true" -that is, produce that effect of meaning that we call truth- invites us to think that this extraordinary phenomenon is rather than a chance or textual possibility, a quality of the world and the living. *Las dos Fridas* (2008) and *El libro uruguayo de los muertos* (2012) brings together a series of special characteristics in which this work proposes to focus to understand the question about the living that makes up Bellatin's work.

Keywords

Mario Bellatin; Frida Kahlo; Images; Life; Immanence.

¹ Licenciado en Letras (Universidad Nacional del Litoral) y Doctorando en Literatura (UBA-CONICET). En este último marco, ha estudiado la relación entre imagen y literatura en América Latina, tomando como caso la obra de Mario Bellatin. Se desempeña actualmente en UNTREF como coordinador del Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados, secretario de redacción de la revista CHUY y profesor de la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos. Editó *Saberes subalternos* (Eduntref, 2019) y *Mario Bellatin: literatura y margen* (EDUNTREF, 2021). Diseño e integra el proyecto internacional Archives in Transition (dir. Roland Spiller, coord. Daniel Link). Contacto: clcherri@hotmail.com



1. Verdad: las dos Fridas

Según relata Bellatin en el mismo libro, *Las dos Fridas* fue en realidad un encargo de Random House Mondadori y CONACULTA, cuyo objetivo era escribir una biografía de Frida Kahlo para un público juvenil (3-4).

El mandato biográfico es, en alguna medida, un símil ejemplar del problema de la voz propia al que se enfrentó el escritor en los comienzos de su obra (cfr. Bellatin, *La mujeres*, AUTOR A) que bien podría resumirse en el drama “retórico” señalado por Roland Barthes. ¿Cómo comunicar el “más sentido pésame” sin recaer en la retórica más trillada? O lo que es lo mismo: ¿cómo escribir sin ser capturado por esas retóricas literarias que llamamos tradición, obra, autor o, en este caso, biografía? Esta situación, a su vez, se radicaliza en el caso de la figura de Kahlo cuya historia, tal como dijo John Berger, “ha sido contada una y mil veces” (167).

Bellatin nunca había escrito en tales condiciones. Si bien habló de su escritor favorito (un ser de ficción), y lo hizo a través de una retórica biográfica (*Shiki Nagaoka*), nunca había trabajado por encargo y, aunque su estética se encuentre detenida en el imaginario de un niño de diez años (*Underwood portátil*), nunca había escrito para un público juvenil. Quizás una línea similar de pensamiento fue lo que infundió en Bellatin una idea sencillísima: seguir su método, y que sea el propio proceso el que guíe la construcción del libro encargado.

Lo primero que hace Bellatin es pensar a Frida Kahlo fuera de su propio mito. Por lo tanto, para escapar de esa retórica del nombre de artista, Bellatin necesita fugarse de la propia construcción discursiva, de esa función autoral que Michel Foucault vio desplegarse en torno al nombre de autor y su capacidad para (des)agrupar obras y (de)generar discursividad. Bellatin se posiciona más allá o más acá del nombre y, por tanto, exige a los editores la imagen de “la mujer” a partir de la cual debería girar la narración.

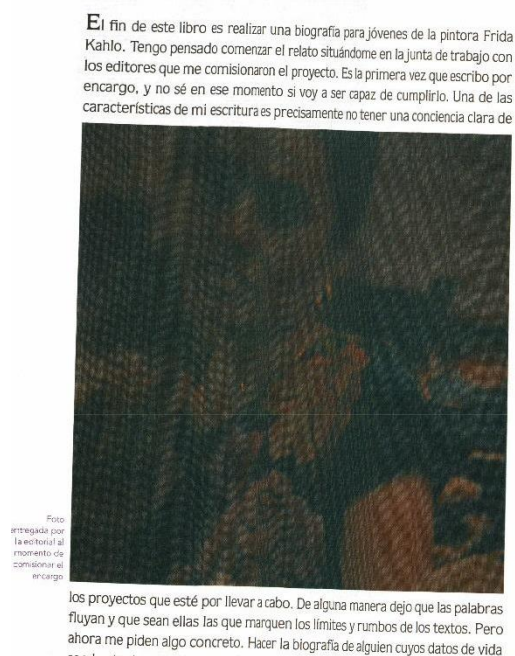


Figura 1: Foto entregada por la editorial al momento de comisionar el encargo.

Pasé algunas semanas pensando en el mito creado alrededor de Frida Kahlo. Visité varias veces su casa. Lo hice con una cámara fotográfica con la que traté de reconstruir en algo el espíritu de la época. Llevé conmigo una cámara estenopéica, es decir, un instrumento de madera que en lugar de lente lleva una pequeña platina



Figura 2: Detalle del jardín de la casa donde Frida Kahlo pasó la mayor parte de su vida.

El pedido asegura que la narración no gire en torno a un nombre propio —aunque sea de suyo obvio—, o al mito construido de ese nombre de artista, luego institucionalizado por el museo y

más tarde explotado por el mercado cultural. La narración, entonces, girará en torno de algo mucho más simple y que es preciso captarlo con literalidad filológica: lo que podríamos reconocer como *la imagen de una mujer*. La articulación resaltada no supone un reconocimiento genérico, sino una singularización de la imagen y una indeterminación del género. Se trata de una lógica gramatical muy similar a la que recupera Gilles Deleuze al hablar de *la inmanencia, una vida*. Algo que ya puede leerse en *Salón de belleza* (2005).

De igual modo, fijar el epicentro de la narración en la imagen recuerda la noética de Aristóteles y sus derivas teóricas (Coccia, *Filosofía*): conocemos a través de fantasmas, es decir, por imágenes. Finalmente, esta forma de acercarse a la vida –y más específicamente a la escritura de una vida– nos hace retornar a la ya conocida estética negativa de Bellatin: que la narración gire en torno a una imagen es una manera afirmativa de volver a decir ¡no-nombres! Sólo que en lugar de nombres ya no hay etiquetas huecas ni calificativos, ni intertextualidad exotista, sino imágenes. Al igual que en *El jardín de la señora Murakami*, la aparición de los nombres ya no es importante, pues el método los ha sometido a varias negatividades previas: la traducción de un texto inexistente. En *Las dos Fridas* el nombre experimenta una tachadura imaginaria (~~Frida Kahlo~~) y una suplantación que no es nominal –como las operaciones barrocas relevadas Severo Sarduy– sino corporal (es un doble, pero material) y, como veremos más adelante, imaginaria (el fantasma que se posa sobre la carne).

El segundo paso del escritor es visitar la casa de la pintora, es decir, su punto de existencia: la pasión biográfica de Bellatin supone una escisión entre la obra y la vida. A su vez, este elemento también recuerda la autobiografía filmada que *El gran vidrio* promete realizar –pero que nunca realiza– y que, según Bellatin, debería mostrar los espacios concretos donde transcurrieron “los libros” que, sin embargo, han sido compuestos a partir de la no-tierra y el no-tiempo (159-161). Esto es el rasgo distintivo del hiperrealismo de Bellatin: su inquietud arqueológica y etnográfica se sostiene en que, lo sepamos o no, las ficciones no están separadas del mundo, sino que son el mundo mismo. Para verlo, sin embargo, necesitamos algún método, algún dispositivo. En este caso, se trata de una “cámara estenopeica, es decir, un instrumento de madera que en lugar de lente lleva una pequeña platina agujereada con la punta del alfiler” (5). Si el propósito de Bellatin es “reconstruir en algo el espíritu de la época” (5), es interesante que ese intento descansa en la utilización de un dispositivo igualmente antiguo. Esto es: la preocupación por lo real, en la medida que interroga los dispositivos que juegan determinadas vidas, supone una preocupación por lo viviente.

Más allá de todo esto, lo que esperaba Bellatin de tal incursión arqueológica era replicar, en algún punto, lo que había sucedido con *Perros héroes*: que la fotografía revele en el mundo mismo una ficción perfecta. En *Las dos Fridas* es la misma condición la que se intenta replicar: “Realicé varias fotos. Deseaba ver si, después de revelar las imágenes, encontraba algo que no hubiera sido expresado por ningún biógrafo. La cámara de madera, la cual cargué con rollos de colores, captó distintas tomas de los jardines donde Frida Kahlo pasó buena parte de su vida” (5, cfr. Figura 2).

En tercer término, el autor aplica otra de sus consabidas estrategias. Abrir el proceso creativo, elemento relacional que, valga la paradoja, el escritor considera un elemento realista (*El libro* 33-34). Si bien los rasgos de los proyectos de Bellatin son fácilmente distinguibles, numerosos son los casos en que activamente participan de su obra otros “creadores”: fotógrafos, directores de teatro, críticos o periodistas, otros escritores, artistas plásticos. En este caso no se trata de una artista particular como Ximena Berecochea o Graciela Iturbide, sino de una figura indeterminada: “una serie de conocidos” a los que envía por correo electrónico la fotografía entregada por la editorial, preguntando si conocían a la mujer en cuestión. Las respuestas son obvias. Bellatin recibe los datos biográficos hartamente conocidos. Sin embargo, una respuesta le llamó la atención: alguien afirmaba que la mujer de la imagen estaba viva y poseía un puesto en el mercado de Oaxaca.

Pese a desconfiar del asunto, “no me pareció creíble” dice Bellatin, le atrae la idea de que “alguien pudiera seguir vivo a pesar de su muerte” (7). Lo remite directamente a un pensamiento místico el cual afirma que “la realidad es inmanente y se viven en simultáneo todos los tiempos y todos los espacios” (*Las dos Fridas* 8; *El libro uruguayo* 114). Así las cosas, el escritor devenido una suerte de artista documental o antropológico emprende la búsqueda –un viaje– para comprobar una posibilidad semejante.

El libro es, entonces, la notación extravagante de semejante proceso. Pues a medida que Bellatin se acerca a la otra Frida, una fiebre analógica lo lleva a poner una serie de elementos en un horizonte comparativo que instala una suerte de noción de coexistencia generalizada (X como Y). Esto es, bien mirado, el mismo procedimiento que hace que Kahlo y la muchacha de Oaxaca sean –en apariencia– la continuación de una misma vida. Así, la mujer es análoga a Kahlo por su imagen, como Bellatin es análogo a Kahlo por su perro: “Al ver a Perezvon acostado junto a mi mesa de trabajo, pienso en la gran cantidad de perros que aparecen en la pintura de Frida Kahlo” (9). Según el narrador, Kahlo poseía varios ejemplares de xoloixcuintles, y quería convivir con una infinidad de animales que, de hecho, aparecen pintados en varios de sus cuadros. Pero no ya el “perro”, sino su nombre (“Perezvon”) pone no sólo a Bellatin, sino también a Kahlo, en analogía con Dostoievski, pues en *Los hermanos Karamazov* un perro con el mismo nombre es el compañero del trance mortuorio de un niño. La asociación se produce sola: “Algo similar debe haber pensado Frida Kahlo al tener en la Casa Azul tantos animales” (9). A su vez, el abuelo cercenado de Bellatin es comparado con la Kahlo amputada: ¿habría un tiempo en que una Frida Kahlo es el abuelo facista de un Mario Bellatin? O, al menos, ¿La biografía de Kahlo podría explicar los orígenes fascistas de la familia de Bellatin?

Sabemos por Gilles Deleuze que las imágenes cristalinas –que bien pueden ser inducidas por los dobles– instauran simultaneidad de presentes y coexistencia de pasados. El cine, pero también la literatura, no solamente presenta imágenes, las rodea de un mundo, es decir, de un sentido que totaliza en una determinada lógica. Del mismo modo, las imágenes son la estructura extensa e intensa del mundo. Es lo que expone Jean-Luc Godard en *Sauve qui peut (la vie)* cuando define la experiencia de la muerte a partir de una secuencia de imágenes no producidas: “No estoy muerto, pues mi vida no ha desfilado ante mis ojos”. ¿Acaso es este problema el que Bellatin está poniendo de relieve?

Lo que el discurrir analógico y el mundo mismo de Bellatin parece tematizar es la relación no sólo de diferencia, sino de similitud que existe entre nuestras cualidades (nuestras imágenes) y las vidas (esas extensiones e intensidades corporales). Lo que presupone si no el sentido más oscuro del mundo bellatinezo, despunta al menos una interrogación inquietante: si nuestras cualidades no nos pertenecen, sino que se extienden caprichosamente en lo viviente, ¿cómo es posible pensar la vida, es decir, un sujeto biográfico y además, en este caso, una vida de artista que ha hecho de su “yo” la materia misma de sus indagaciones estéticas (Kahlo se autorretrató en ciento treinta y dos obras), y que incluso fue cómicamente consciente del carácter ficcional que rodeaba su existencia? Dice Frida Kahlo:

¡Cómo me he reído! Nunca han sabido qué hacer con mi fecha de nacimiento ¿Nació la niña el 6 de julio de 1907? ¿O el 7 de Julio de 1910? Me he divertido de lo lindo viéndoles discutir. Todos, presuntos biógrafos, universitarios, periodistas, estudiantes y amigos se confundían, se veían obligados a justificarse. Necesitaban convencerse a cada instante de que cada uno de mis actos, cada acontecimiento ocurrido tenía que participar del “personaje Frida Kahlo”. Otros se angustiaban, con sus necesidades de honestidad alarmadas, al no poder ceñirse a la verdad. A esos les faltaba la fecha exacta, sin la cual su conciencia sufría males de calendario, curioso vértigo. En lo que estaban de acuerdo, que era una forma de resolver la cuestión, era en que estaba algo loca, lo que tenía ventaja

de no hacer daño a nadie y tranquilizar a todo el mundo. Y yo como un duende. Y yo, como un diablillo. Y yo, juguetona. (Jamís 29)

Así las cosas, podríamos decir que el uso de la fotografía en *Las dos Fridas* se presenta desde el principio no como una inversión del noema fotográfico de Barthes (esto *ha sido*), sino como un modo de comprender la ficción en tanto elemento, estado, capa de realidad o temporalidad que está en el mundo (esto *podría ser* o, de modo más paradójico, esto *es*). Su función –o mejor: su uso–, como dispositivo, es captar esa fuerza o presencia inmaterial. Y el lenguaje, el procedimiento de la analogía, no hace sino replicar el procedimiento fotográfico. Esto no es más que el estado de “coalescencia natural” entre escritura y fotografía que se puede leer en la obra del escritor desde *Jacobo el mutante* en adelante.

De modo que el pensamiento o procedimiento analógico será lo que introducirá la idea de que las formas instauran una posibilidad de sobrevivida. Así, Kahlo no sólo sobrevive por su imagen –costado místico y visual– o por su mito –costado retórico y discursivo–, sino también por una serie de cualidades o elementos que instauraron ya en su (im)propia vida la capacidad de “vivir como si no existiera”, “el derecho” a operar sobre su cuerpo y su imagen: “reconstruirse una y otra vez hasta hacer de ella una suerte de mujer-monstruo”.²

El encuentro de Bellatin con la “otra” Frida, ese *doppelgängerstein* post-mortem, no hace sino confirmar estas especulaciones:

Vi a la mujer desde lejos.³ Al instante supe que se trataba de la persona que estaba buscando. No puedo precisar si aquella certeza me la daba su presencia física o más bien el aura que se despegaba a su alrededor. No había posibilidad de separar una de otra. No era una Frida Kahlo corporal. Parecía más bien un fantasma que continuaba vivo después de cincuenta años [...] Era como si una ráfaga de viento se estuviera llevando constantemente lo corpóreo. Y quedara sólo el vacío como testimonio de su presencia. Allí se encontraba el perfil de ese fantasma.⁴ No como la otra Frida Kahlo vistiendo tulipanes y trajes folklóricos. La mujer que tenía adelante no mostraba el cuerpo cubierto con un vestido. Se trataba más bien de un cuerpo cosido a un vestido.⁵ De una carne que necesitaba de una tela semejante para poder existir. Supe que, llegado el momento, a esta mujer sería imposible cremarla como lo hicieron con la otra Frida Kahlo. Rápidamente llegué a la conclusión de que la Frida Kahlo del mercado, llegado el momento, debía ser colocada, envuelta en una mortaja de papel, dentro de una caja de madera rústica repleta de pétalos de flores para permitir que se hiciera un solo elemento con la naturaleza. (*Las dos Fridas* 39)

² Se lee en *El libro uruguayo*: “Extranjera y muerta, dos elementos capaces de hacer público cualquier clase de secreto. Frida Kahlo parece que lo intuyó. Ambas características le dieron la opción de vivir como si ya la vida no existiera. Le otorgaron algo así como un derecho que le permitió reconstruirse una y otra vez hasta hacer de ella una suerte de mujer-monstruo” (121).

³ En el *Libro uruguayo* se suprime el calificativo genérico, dice “La vi desde lejos” (133).

⁴ De “esa mujer” dice *El libro uruguayo* (133).

⁵ En *El libro* reemplaza la oración por “sino más bien parecía ser parte de él” (134).

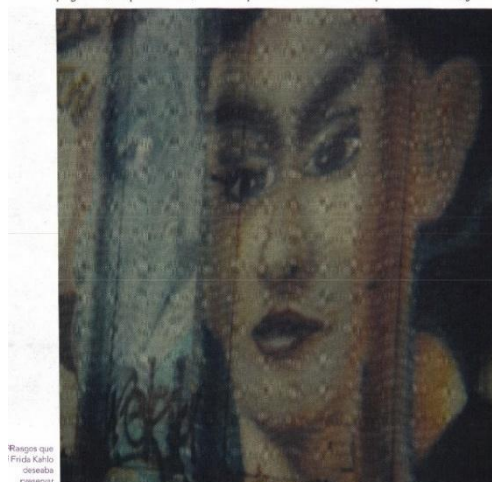
Vi a la mujer desde lejos. Al instante supe que se trataba de la persona que estaba buscando. No puedo precisar si aquella certeza me la daba su presencia física o más bien el aura que se desplegaba a su alrededor. No había posibilidad de separar una de otra. No era una Frida Kahlo corporal. Parecía más bien un fantasma que continuaba vivo después de cincuenta años. El vestido, los collares, los aretes, las flores en el cabello avalaban la certeza pero, sin embargo, no eran lo fundamental. Era como si una ráfaga de viento se estuviera llevando constantemente lo corpóreo y quedara sólo el vacío como testimonio de su pre-



Frida Kahlo presente en su lugar cotidiano.

sencia. Allí se encontraba el perfil de ese fantasma. No como la otra Frida Kahlo vistiendo huipiles y trajes folklóricos. La mujer que tenía delante no mostraba el cuerpo cubierto con un vestido. Se trataba más bien de un cuerpo cosido a un vestido. De una carne que necesitaba de una tela semejante para poder existir. Supe que, llegado el momento, a esta mujer sería imposible cremarla como lo hicieron con la otra Frida Kahlo. La Frida Kahlo del mercado debía ser colocada, envuelta en una mortaja de papel, dentro de una caja de madera rústica repleta de ramos de flores para permitir que se hiciera un solo elemento con la naturaleza.

Añadió que no conocía exactamente los motivos por los que una mortaja de papel podía llevarla por un camino intermedio. Tal vez después de algún tiempo de muerta sólo quedaría el papel en el cual el cuerpo había sido envuelto. Se conservaría quizá como una suerte de pergamino. Los restos de la piel se pegarían, se plasmarían, con la superficie confeccionada por el artesano, y con-



Rasgos que Frida Kahlo deseaba preservar.

formarían así una misma textura. El papel haría quizá el rol de conservante. Por eso Frida Kahlo había pedido también que la mortaja contara con una máscara. Era posible que en su concavidad, que muy pronto dejaría de ser papel para convertirse casi en una tela, quedarán grabados los rasgos de su rostro.

Figura 3: Frida Kahlo presente en su lugar cotidiano. Figura 4: Rasgos que Frida Kahlo deseaba preservar.

Lo que se revela en el encuentro con la otra Frida es la existencia de un “más allá indefinido” que está, paradójicamente, en una situación de “inseparabilidad” de lo real. Allí no hay distancia alguna entre lo real y su fantasma, entre lo verdadero y lo falso, entre lo artificial de la ropa y lo natural del cuerpo, y mucho menos entre lo vivo y lo muerto. Por eso, entre el cuerpo de carne, el *corpus* escrito –esas dos Fridas– y el mundo mismo no hay distancia ni separabilidad alguna. Semejante afirmación resume la síntesis sensible que imagina Bellatin: el cuerpo muerto de la otra Frida será envuelto en una mortaja de papel y sepultado en un ataúd cubierto de rosas. Pues nunca es el “original” (siempre presupuesto), sino recién el doble lo que hace al primero inteligible revelando, paradójicamente, la inexistencia de todo original y, en ese vacío, la situación de perpetua duplicación del mundo. Así el ritual se propone expresar la unión de la materia orgánica (el cuerpo), una tecnología de conservación de la letra (el papel) y del cuerpo (el ataúd) con la naturaleza (la rosa):

Añadió que no conocía exactamente los motivos por los que una mortaja de papel podía llevarla por un camino intermedio. Tal vez después de algún tiempo de muerta sólo quedaría el papel en el cual el cuerpo había sido envuelto. Se conservaría quizá como una suerte de pergamino. Los restos de la piel se pegarían, se plasmarían, con la superficie confeccionada por el artesano, y conformarían así una misma textura. El papel haría quizá el rol de conservante. (*Las dos Fridas* 42)

Las dos Fridas es un caso ejemplar de cómo la máquina de escritura vuelve hasta el mandato más falto de experiencia –escribir una biografía sobre una artista archiconocida–, un acontecimiento. Y este es el punto donde es preciso detenerse: cuando la segunda Frida y el ritual imaginario son definidos por Bellatin como un acontecimiento del orden de lo verdadero. No se trata de una verdad discursiva, ni fáctica. Es la verdad de la imagen y, según la hipótesis biográfica de Bellatin, una verdad del ser y de lo viviente, una antropología y una física completa:

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. (Bellatin, “Cien mil” s/p)

La verdad de la imagen o del fantasma nos remite naturalmente al psicoanálisis. Ya se ha interrogado en relación con la obra de Bellatin, la relación del *fantasma* con el *fetiché* en Freud, y el pasaje de lo simbólico a lo imaginario que traza Lacan a propósito de la lógica inconmensurable y de la serie infinita (AUTOR B). Si bien el psicoanálisis es un discurso caro a Bellatin,⁶ *Las dos Fridas* y el conjunto de operaciones que a partir de ella se despliegan apunta a una experiencia del fantasma distinta. La serie que debemos seguir es metafísica o más bien mística: la inmanencia de la vida y la multiplicidad de tiempos que acusa el texto.

2. INMANENCIA = UNICIDAD: medios

Podríamos fechar hacia finales del siglo XX, 1998 aproximadamente, el acercamiento de Bellatin al sufismo. En esos años Bellatin se encontraba escribiendo lo que luego será *La mirada del pájaro transparente* y “La enfermedad de la Sheika” (*El gran vidrio*). Ya para 2002, la publicación de *La mirada del pájaro transparente* (*Obras reunidas*, 262) tiene un falso epígrafe de *El sagrado Corán*. En 2004, cuando publica su primera *ars poética* “Underwood portátil” en *Letras Libres*, el sufismo tendrá un lugar decisivo en el delineado del “sistema”:

Recuerdo la primera vez que vi la ilustración de una danza sufí. Se trataba de la fotografía de un derviche girador en pleno proceso de oración. Era impresionante observar la milésima de segundo en el que la imagen había sido captada. En la representación la silueta del derviche, a pesar de encontrarse presente, había casi desaparecido. Lo único que se podía apreciar era la estela fugaz de un movimiento sin fin. (*Obras reunidas* 515)

La figura del derviche girador no sólo funcionará como imagen o experiencia particular de la estética del desaparecer que leemos a lo largo de la obra del escritor, sino que también ilustrará la idea de un movimiento sin fin capturado en su aspecto infinitesimal por la fotografía. El difuminado existencial no es tan propio de lo místico, sino de la captura o abstracción que produce el dispositivo. Y sobre esa imagen –la del derviche sí, pero fotografiado– es donde el escritor posa la mirada.

El libro uruguayo de los muertos pone en relación de contigüidad con *Las dos Fridas* un arco textual de *El gran vidrio* que es preciso recuperar pues, como dijimos, carga con la signatura del sufismo. Cabe recordar que entre las multiplicaciones que experimenta el “yo” de los relatos, la última que se nos presenta es “Adbus al-Salam, el Hijo de la Paz” (2007: 164). La difuminación de la identidad se suspende en un nombre árabe que, por cierto, evoca al nombre *As-Salam* (La Paz) uno de los noventa y nueve nombres más sublimes de Dios que se reunieron en el libro *Al-Asmā' al-Husnā* (*Los nombres más hermosos*).

Sin embargo, más allá del nombre y de la inscripción islámica del yo, me gustaría detenerme en la sesión onírica dirigida por la Sheika que aparece representada, sin embargo, como una suerte de sesión psicoanalítica colectiva donde es tan relevante el sujeto que relata su

⁶ El niño maltratado y exhibido de *El gran vidrio* recuerda al “Pegan a un niño” (1919) freudiano, aunque no sea el padre sino una madre la agente de semejante fantasía primitiva. Elemento que se recupera en *Las dos Fridas* y en *El libro uruguayo* también en relación con el origen fascista familiar. El primer curso de la *Escuela dinámica de escritores*, titulado “Hesycaste”, fue dictado por Laura Benetti, la psicóloga que, usando la terminología del propio Bellatin, lo curó de su enfermedad de escritura (cfr. *Underwood*).

sueño como la comunidad que participa de una “interpretación” o, mejor, de una interrupción deliberada del relato. El método, según explica *El libro uruguayo*, se dirime en una situación o condición óptica: “solemos ver sólo el resultado final, no los procesos que nos llevan a visualizar las imágenes” (*El libro uruguayo*, 86). Más adelante, leemos:

Estoy seguro de que esa sensación –de habitar al mismo tiempo una serie de mundos– es la que me va a permitir escribir la biografía de una mujer que para algunos está muerta y viva para otros. Es posible que el camino de los que se encuentran en una suerte de más allá no definido –situación de difuntos que no se terminan de ir– es la que podemos encontrar tanto en Frida Kahlo como en la mujer que posee un puesto de comida en el mercado, como en mi encuentro contigo, como en mí mismo. [...] Es posible que sólo sean manifestaciones de un *más allá indefinido*, que el ojo humano está incapacitado de captar. La cámara de fotos, y más aún si se trata de una de juguete, quizá pueda descubrirnos algo, aunque no estoy muy seguro de que esto suceda. (*El libro uruguayo*, 118-119)⁷

La noción de la inmanencia de la realidad para Bellatin supone la existencia de un más allá no definido que, en tanto límite, interpela por igual al conocimiento como a la ignorancia y “delinea la totalidad de lo visible”. Este espacio trascendental, puesto que supone un “más allá”, sin embargo se puede tocar, pero a través de un “clima de alma”. Este se activa primero en una captación alternativa de la realidad (por un dispositivo de captura) y luego en el afán por reconstruir por medio del montaje una “secuencia determinada” (un método narrativo).

Es evidente que la definición de “inmanencia” en Bellatin articula, simultáneamente, la de “trascendencia”. El verbo *transcender* significa “ascender o sobrepasar”, e implica que se supera o se está más allá de algo (Ferrater, 3566). En ese sentido, la trascendencia no sólo es “Dios”, ese ser trascendental, sino todo un linaje epistemológico que piensa los aspectos según los cuales lo otro es verdaderamente otro y puede constituirse en exterioridad, es decir, lo otro de lo otro. Se trata no sólo de los filósofos que distingue Giorgio Agamben (Kant, Husserl, Lévinas, Derrida), sino también la multiplicidad de poéticas que tienen en el horizonte de su genealogía a la teología negativa del Pseudo Dionisio: nombrar lo innombrable, presentar lo infinito. Tal como expone Luciana Martínez tanto el romanticismo alemán como muchas de las estéticas ciencia ficcionales –para poner dos ejemplos en apariencia disonantes– tienen en común la asunción de una escritura que es posibilidad de conocimiento sensible trascendente, en la medida que ciertas construcciones teóricas (lo otro, lo neutro, el afuera, el ser) “suponen una pregunta por Dios que se encuentra subrogada” (48).

Es decir, parece no haber demasiada distancia entre, por un lado, el vacío que deja para el hombre la trascendencia de Dios que sólo puede alcanzarse, en la teología, por una nominalización negativa pero infinita; y, por el otro, las experiencias filosóficas y estéticas que hacen del vacío un origen que, aunque des-originado, funda el desplazamiento del sentido en un segundo lógico que le es ontológicamente primero (el género para el sexo, la escritura para la voz, el doble o la copia para el original). Efectivamente estoy aludiendo a la deconstrucción, pero también a la incesante proliferación barroca y su vacío que, como recuerda Walter Benjamin, hizo de “la trascendencia su última palabra secularmente disfrazada de teatro en el teatro” (68). Asimismo, aunque ese límite sea definido por Benjamin como un “umbral histórico” o pasaje a la inmanencia en la medida que el sujeto o el arte queda “absorbida en la economía del todo” (232), el arte, en tanto milagro o “ponderación misteriosa”, se vuelva a presentar como cierto trascendental, aunque secularizado. Esto es, usando el concepto de

⁷ En *Las dos Fridas* estos fragmentos aparecen de modo más sintético (14, 16).

Agamben, no profanado. O, desde los términos de Deleuze, diríamos que si bien el campo de operaciones llamadas “barroco” (esto es: el pliegue) es inmanente, el horror *vacui* es una operación que funciona como trascendental.

En ese sentido, el vacío o método negativo de Bellatin supone también un movimiento trascendental. Pero el paso del cristianismo al sufismo implica, al igual que para el (neo)barroco, un pasaje de lo trascendental a lo inmanente. O, mejor, la incorporación de lo inmanente a su lógica bipolar. Pues en el sufismo Dios es trascendental y, simultáneamente, inmanente. Según Ibn Arabe el concepto *wah.dat al-wujūd* remite a la unicidad del ser. Dios es único, pero se manifiesta en todos los fenómenos de la creación sin dividirse nunca. Contagia la singularidad sin multiplicarse y es una totalidad única exterior al hombre, trascendente, pues está más allá de lo encarnado. Al mismo tiempo, Dios es un todo que transmite su singularidad a la totalidad de lo existente y, por lo tanto, es inmanente. La danza sufí replica, entonces, el movimiento de las formas inmanentes que a modo de partículas enamoradas orbitan alrededor de su núcleo divino u origen trascendente. Acierta Tijl Nuyts al decir que la danza es, además del símbolo de la circunvolución perenne alrededor de Dios, una “metáfora del proyecto narrativo de Bellatin” (45): cada libro o bloque textual en Bellatin se comporta como una forma inmanente que orbita alrededor de un núcleo trascendente que es, naturalmente, su proyecto o sistema, aquella obra total que el autor viene redactando “desde que era niño” (*Registro de las flores* 266) o aquél *libro fantasma* que “mario bellatin” transporta en su propia mente (*Disecado*, 2011: 13-14). En realidad, sería más correcto invertir el razonamiento del crítico siguiendo la lógica deleuziana: lo inmanente es la apertura misma en la que se juega el sistema (esa virtualidad), y la obra (es un producto, y a la vez productora, que lo actualiza y lo vuelve a virtualizar). Por lo tanto, son los conceptos o figuras que se inscriben en ese plano (lo que Bellatin llama “nodos” o “puntos”) los que podrían construir una imagen trascendente, pero en tanto que expresión de un Uno-Todo no es más que la absolutización de la inmanencia (Deleuze, “La inmanencia” 39-40, Agamben).

Aunque pueda tratarse de una percepción errada, se podría llegar a decir que el anterior argumento no descansa en la obra, sino en una afinidad teórica. La crítica, sin embargo, ignora dos elementos fundamentales: la presencia de los dispositivos, como su relación con el mundo y lo viviente. Es decir, no podemos disociar al derviche de la fotografía que lo capta, como de su ser incorporado en el sistema en tanto imagen de lo viviente. Volviendo a *Las dos Fridas* podríamos reformular esto mismo: no podemos pensar a la doble de Kahlo sin el dispositivo fotográfico que la capta y el método analógico que la narra y, naturalmente, sin la antropología y la física sensible que la revela en tanto imagen viviente.

En ese sentido, es preciso recurrir a otras dos nociones de inmanencia para acercarnos a una comprensión de la *physis* completa que se encuentra postulando Bellatin. La simultaneidad entre una lógica inmanente y trascendental que parece recuperar la obra de Bellatin se sostiene no sólo en la inmanencia, sino en su expresión de univocidad. La escritura y las vidas –repite una y otra vez Bellatin– no son más que una sola.

Una serie semejante no sólo debería pasar por *El Tratado de la Unidad* de Ibn Arabi, incluso aunque sea una “recomendación” del escritor (Bellatin, “Entrevista” 215). Según Alain Badiou, Deleuze le había escrito en un intercambio epistolar la fórmula “Inmanencia = Univocidad” (28). La primera vez que aparece el problema de la inmanencia en Deleuze no es a propósito de la noción de plano, sino de Spinoza y el “ser inmanado”. La relectura de Spinoza, en tándem con Duns Scoto, inserta en Deleuze la noción de inmanencia como *univocatio entis* y *causa sui*. Es decir, Dios es propiamente un *pliegue*, esto es, sus atributos constituyen la esencia de Dios como *Natura Naturante* al tiempo que contienen la esencia de los modos como *Natura Naturada*. Dios es causa de todas las cosas y, por consiguiente, causa de sí (58). ¿Acaso esto no grafica la lógica auto-genética, tan trascendental cuanto inmanente, que adopta Bellatin en la noción de “escribir sin escribir”, a partir de la cual la escritura produce más escritura sin

pasar, paradójicamente, por el espacio de la escritura? A diferencia del barroco histórico que lee Benjamin, y del primer neobarroco de Sarduy, la inmanencia en Bellatin no responde al horror de un trascendente vacío o tachado, sino a la posibilidad de que esa plenitud (la escritura) no cese independientemente de cualquier determinación. Pues escribir sin escribir busca “el punto donde se abren todas las posibilidades”:

Lo más impresionante de determinado proceso de escritura es que después de levantar fronteras para todo, de crear una serie de sistemas que permiten entender el mundo como una gran maquinaria, se advierte que no existe ningún límite. Es ése el punto donde se abren todas las posibilidades, y no queda otro recurso sino el de cobijarse bajo un orden trascendente. Esto puede estar cercano a la experiencia mística, en la que después de una serie de privaciones y luchas contra la libertad individual se encuentra el infinito... y quizás la profecía. (*Escribir sin escribir* 12)

La trascendencia en Bellatin, insistimos, demanda la univocidad inmanente. Pues no se trata de un punto “exterior”, sino una posibilidad *en* el mundo mismo. Por eso introducimos también la noción de *pliege* que Deleuze recupera de la *Monadología* barroca de Leibniz, y que expone una realidad autónoma e independiente en la que una infinidad de sustancias múltiples –las mónadas, de naturaleza inextensa, inmaterial, incomunicable e indivisible– difumina cualquier dialéctica entre lo uno y lo múltiple para presentar una *physis* o *cosmos* total y continuo, pero infinitamente plegado. Sin embargo, la univocidad de Leibniz se diferencia de la de Spinoza (“neutra”) o de la de Deleuze (“expresiva”) por asumir un principio de bondad divina: un orden armónico, el mejor mundo posible. Más tarde, junto con Félix Guattari, Deleuze propondrá directamente una nueva imagen del pensamiento que llamará *geo-filosofía*.

Semejante univocidad topológica supone un principio de conectividad total cuya genealogía, si bien es filosófica y mística, hoy es cotidianamente visitada por la física (por ejemplo en la teoría de la conectividad y en la impugnación al principio de objetivación de Erwin Schrödinger, incluso en la actualidad en las teorías la mente expandida y la inteligencia *en* el mundo). En términos estéticos, la univocidad supone que no sólo el hombre, sino el animal, incluso la Tierra son artistas y obras, simultáneamente. Quizás por eso leamos en *Lecciones para un liebre muerta* una frase no exenta de ironía pero, en este punto, absolutamente seria: “El mejor compositor contemporáneo es el niño talídome” (51). El artista contemporáneo es una corporalidad infantil intervenida por una calamidad de la industria farmacológica. Lo que nos lleva a repensar nuevamente lo que Bellatin entiende por animal, pero también por mundo. Hay en el mundo, entonces, una suerte de “alma”, presente en todos los estratos sensibles, tal como recuerda Platón en el *Timeo*. Para Aristóteles este *topos* será, como sostiene Agamben en *Estancias*, “difícil de asir”, aunque su poder “es maravilloso y anterior a cualquier otro” (14).

Este es el justo lugar del fantasma en la obra de Bellatin. Lo que nos conduce a la segunda noción de inmanencia: la univocidad del alma. No nos referimos a la doctrina budista de Huang Po, aunque es una expresión similar, sino a la surgida a propósito del comentario de Averroes a *De anima* de Aristóteles que causó gran rechazo tanto en el islam como en el cristianismo.⁸

⁸ Nombre extraño tanto para los árabes como para los europeos, Ibn Rushd, traducido al latín como Averroes, será el nombre que signará una doctrina altamente peligrosa en oriente para el islam –tanto para los teólogos asharis como para los místicos sufíes, animosidad que produjo la quema de sus obras y la expulsión del comentador de Córdoba por dieciséis años– y en occidente para el cristianismo –más allá de que la escolástica utilizará en gran medida la obra de Averroes, el averroísmo será prohibido y sus discípulos latinos expulsados de la Universidad de París en el año 1277–. El repudio al averroísmo que va de Santo Tomás de Aquino, pasando por la *Teodicea* de

¿Qué es lo que horroriza a teólogos, filósofos e historiadores por igual? La mortalidad del alma que se deduce del *Gran comentario*, se dirá, pero sobre todo la peculiar escisión que se produce entre sujeto y pensamiento, pues el averroísmo refuta anticipadamente al cartesianismo anulando directamente la posibilidad del sujeto del *cogito*, pues dice, directamente, que el hombre no piensa (*homo non cogitat*). Lo que debe entenderse del siguiente modo: el pensamiento y el lenguaje no son propios del hombre, no están en él como facultad, sino que representan una exterioridad –el intelecto material o pasivo– que es, sin embargo, común a todos y eterno. Frente a esta topología el hombre es apenas la activación modular del intelecto (una agencia). Si hay un alma o intelecto único, si hay acaso unicidad es esta materialidad de lo pensable, es su pura potencia y posibilidad de ser pensada, una sustancia que todo lo atraviesa y que se activa singularmente, a través de la imaginación, por medio del fantasma.

El horror que produce el averroísmo es que la unicidad supone una pérdida de subjetividad y, con ella, de cronología, de historia y de toda propiedad intelectual. Pues un autor no es más que un sujeto de la enunciación en sentido estricto: no alguien que piensa lo que dice (pues *homo non cogitat*), sino que apenas es afectado por un pensamiento que expresa o siente. Irreparable fractura entre un *logos* entendido como “vida sin crecimiento, génesis y muerte, vida sin imágenes o experiencia, de la cual los cuerpos celestes son perenne actualidad” y *zoé* que, en cambio, “se mueve, se reproduce pero no piensa, carece de ideas y de conocimiento” (Coccia, *Filosofía* 89).

Así, la tradición –noción frente a la cual Bellatin siempre se ha manejado con cautela– es en realidad la condición humana de todo saber, que se funda en la muerte de un sujeto cognoscente y la necesidad o mandato de actualizar constantemente esa chispa del intelecto material que ha marcado un individuo. Hay tradición porque ningún sujeto puede sobrevivir a sus pensamientos (Coccia, *Filosofía* 95).

Mientras que la infancia, punto de vista y epicentro estético del escritor mexicano, es el estado más propiamente humano. Es decir, el lugar donde el alma intelectual se encuentra carente de ideas, siendo simple actualidad vegetativa-sensitiva y, por eso, puede experimentar de un modo radical la potencia absoluta del alma material: en la medida que una vida nace carente de saberes y de lenguaje, posee solo vida y percepción y, por tanto, se encuentra en un estado de potencia pura. La infancia es la pura posibilidad de ser afectado por el lenguaje y por el saber: el extremo opuesto de la tradición. *Infante* no es como se dice acriticamente aquél que carece de habla, sino “todo aquel que está *naturalmente* fuera del pensamiento y del lenguaje, aunque mantiene una relación con estos”, es decir, puede pensar aún sin pensamiento, incluso hablar, aún sin habla (Coccia, *Filosofía* 134). Pensar un sistema estético desde el imaginario de un niño de diez años es perseguir una posibilidad semejante: escapar de la determinación de la propia imagen (psíquica, histórica, jurídica) para devenir pura vida perceptiva-intelectiva; lo que se vuelve absolutamente comprensible desde el punto de vista averroísta, donde la “persona” nada tiene que ver con el pensamiento o la vida de las imágenes: no se trata de una relación esencial sino accidental y se diferencia, por naturaleza, de toda noción histórica e, incluso, de toda noción jurídica y teológica de persona.

Así, lo más propio de lo humano no será el pensamiento, sino su detención o su ausencia: dijimos la infancia, pero también la “locura, el sueño, la afasia, la ignorancia...” (134), “la ebriedad, la demencia” (139), lo “extraordinario” o “paranormal” agregaría Bellatin. Todos estos son, justamente, los aspectos o estados en los que Bellatin se detiene para experimentar no el resultado, sino el “proceso de formación de imágenes”, es decir, de pensamientos o ideas.

Leibniz que confunde la unidad del intelecto pasivo o material con la del intelecto agente, hasta Ernest Renan que luego de su trabajo archivístico acabará dudando si Averroes era averroísta.

Lo que supone que el pensamiento no es continuo, sino que esa es su ilusión temporal. Es, más bien, intermitente, agujereado y, por lo tanto, exterior al hombre como individuo. Este es el justo lugar del psicoanálisis en este aspecto: es a través de un inconsciente que nos vinculamos con la posibilidad de pensar (Coccia, *Filosofía* 142).

Recién en este punto alcanzamos cierta comprensión del lugar de los dispositivos en la obra de Bellatin, su carácter medial en relación con ese más allá que sería el intelecto o alma material averroísta: un medio es el espacio que hace existir a las formas en tanto que puras cognoscibilidades. No hay sujeto o ser real que participe de este fenómeno, sino un modo de existencia particular, un *ser medial*. Dice Coccia “Quizá sea preciso aprender a captar en términos mediales todos los “órganos” espirituales que Occidente ha considerado relacionados con el conocimiento”: el intelecto, razón, lenguaje (*Filosofía* 211). Pues, no se tratan de *facultades* con las que un individuo o colectivos ejercen su soberanía (el juicio), sino *formas de medialidad*, de potencias anónimas y absolutas capaces de recibir todo lo que su ser medial permite y, en esa dinámica, hacer existir las cosas y las formas, por separado de lo cognoscible, de lo decible y, naturalmente, de la vida encarnada.

Averroes, leyendo a Aristóteles, fue el primero en definir el intelecto material como un espacio topológico en que la vida como forma sobrevive a la carne siendo susceptible de ser actualizada –o perdida– infinitamente. Aunque Deleuze no lo cite en *Diferencia y repetición*, su inversión del platonismo y el planteo de la necesidad de un tercer término –una mediación– entre lo sensible y lo inteligible (105-106), es profundamente averroísta, como así también la noción de una pura potencia (virtual) de pensamiento (actualizado en *una* vida).

Será la imaginación como lo propio de lo humano, su facultad, lo que mediará entre sensible e inteligible: hará posible conducir a lo corporal (la forma material individual) hacia lo intelectual (la forma material universal) y viceversa (Coccia, *Filosofía* 39). Dijimos que la imagen es para Deleuze lo heterogéneo y, por lo tanto, la potencia del pensamiento.⁹ Esto no es más que el legado más radical del averroísmo: plantear a la imagen como el “motor” propiamente *noético* y, por tanto, como el verdadero operador de individuación del intelecto, es decir, el fantasma. En efecto, “serán entonces los propios fantasmas y las imaginaciones humanas, y no las cosas, los que definirán la verdad de los pensamientos. Antes que todo porque la experiencia propia de la razón no está constituida ya por cosas sino por imágenes, del mismo modo en que las formas existen cuando son pensables” (Coccia, *Filosofía* 314).

Aquí es donde volvemos al mundo, en la medida que “las cosas no son perceptibles por sí mismas. Ellas precisan devenir perceptibles. Si lo sensible no coincide con lo real, es también porque lo real y el mundo, en tanto tal, no son por sí mismos sensibles, ellos precisan *devenir sensibles*” (Coccia, *La vida* 18). Es la paradoja platónica de la *anamnesis* que Deleuze invierte: ver es inventar el aspecto visible de aquello que propiamente carece de visibilidad. Por lo tanto, el mundo y lo real demandan un medio o un dispositivo, un tipo de cuerpo pasivo que pueda captar la imagen, es decir, aquella forma que se ha separado de la materia para vivir más allá de lo viviente.

¿No es acaso esto mismo el drama y la verdad que el sujeto psicofísico Bellatin ha actualizado en su experiencia con las *dos Fridas*, como si de una revelación se tratara?

La imagen será, para Bellatin, la respuesta a la aporía de la resurrección de la carne católica o tomista: ¿cómo es que un alma sale de un cuerpo sin que se torne otro cuerpo y sin que entre en una conciencia o alma ajena transformándose en las percepciones actuales de otro? ¡Por su imagen! Esa es la pregunta y la respuesta que resuenan en *Las dos Fridas* y que Bellatin vuelve a formular en *El libro uruguayo de los muertos*, y que supone, además, una interrogación mayor: frente a un mundo o pueblo lleno de fantasmas: ¿qué es lo viviente?

⁹ Ya se han subrayado coincidencias similares entre el pensamiento deleuziano y el averroísmo (Prósperi, 116).

Conclusión: vida impropia

El mundo sensible no existe más que en los medios que lo abstraen o capturan. Sin embargo, las imágenes –los fantasmas– es lo que in-siste infinitamente en los sujetos a través de la imaginación. Por lo tanto, son las imágenes aquello que une el *logos* con la *zoé* y, en ese movimiento, deviene forma de esta (Coccia, *Filosofía* 44, 275).

Es difícil esbozar una definición de “vida”, sin embargo, según esta perspectiva la acción de vivir significa dar sentido, *sensificar* lo racional, transformar lo psíquico en imagen exterior, dar cuerpo y experiencia a lo espiritual. Deberíamos decir, entonces, que la verdadera *vida activa*, la vida superior del hombre o del animal, no está ni en la acción, ni en la producción, sino en la invisible relación con los medios y los dispositivos de captura. Si, tal como sostiene Lacan, es a través de un espejo que podemos tornarnos experiencia para nosotros mismos (apropiándonos simbólicamente de una imagen que no nos pertenece), también es en los medios que nuestra existencia espiritual consigue prolongarse más allá de nosotros, es decir, trascender. La imagen es, entonces, una forma de trascendencia. Apenas a través de lo sensible penetramos en las cosas y en los otros, podemos vivir en ellos, ejercer influencia sobre el mundo y sobre el resto de los vivientes y, viceversa, ser penetrados. Es lo que llamamos *impresión*.

Volviendo a Bellatin, rápidamente podemos captar esta experiencia de impropiedad, incluso más allá de su obra: había un espejo en el techo de la habitación de Frida Kahlo –lo primero que veía la pintora cada día era su (im)propia imagen– y, del mismo modo que en *Salón de belleza*, el animal es otro vidrio, un espejo de la mujer o del artista en las obras de Kahlo: ¿Si no cómo entender el sentido que llevó a la artista a pintar su rostro en el cuerpo de un cordero que, además, hizo aparecer en la estela figural e imaginaria del San Sebastián asaetado, tal como también lo hizo Yukio Mishima, con su (im)propia imagen, en aquella célebre foto-performance? ¿No fue Duchamp, también, alguien que padeció (o hizo padecer al Otro) la experiencia de la “casi nada” transparente del vidrio invertido, no nos referimos a *El gran vidrio*, sino al *Pequeño vidrio* o, como reza su título original, *Para ser mirado (desde el otro lado del vidrio) con un ojo, de cerca, durante casi una hora* (1918)? En cuanto a los dobles, qué decir de Daniel Link que ha escrito un libro titulado *Fantasmas* (2009) en el que hace del lenguaje otro vidrio: “cuando hablo de mí prefiero hacerlo en tercera persona”, dice.

Así las cosas, cuando Bellatin aborda esta particular escisión en la que sus obras pertenecen a otros artistas como Duchamp (“Una cabeza...”), Mishima (*Biografía ilustrada*) Link (el “Anti-prólogo...” se subtitula “para ser visto a través de un espejo curvo”) y, naturalmente, Kahlo (*Demerol*) lo que allí hace además de exponer la modularidad del autor, es deslizar una interrogación bien concreta: ¿no serán los cuerpos también una suerte de vidrio o superficie en el que una imagen podría posarse y, por eso mismo, independizarse de su vida corporal? ¿En la medida que los artistas no son “mario bellatin”, no tendrían la potencia, atributo o algún modo de serlo? ¿No son acaso las imágenes y las formas –no sólo las que componen los “artistas”, sino cualquier ser, cualquier aspecto del mundo– aquello que constituye un pensamiento más allá de todo sujeto y de toda encarnación y, por consiguiente, una vida especial, como la posibilidad misma de una sobrevida?

¿Cómo no imaginar en esta serie de obras y dobles una unicidad o sustancia que ha atravesado a estos cuerpos y los ha puesto en el lugar de una pasividad asombrosa, no tanto por el aspecto mortuorio del asunto, sino por su potencia repetida para acoger una estética, prolongar la vida de las imágenes y multiplicar las formas del pensamiento? *Pathos* es, también, una pasión sin sufrimiento ni resistencia. Laxa, fluyente, inmaterial, in-cognoscente, sin forma, es decir, dis-positiva.

Esta pasividad radical es la que experimenta la doble de Frida Kahlo que bien podríamos agregar a la serie: aquel cuerpo abierto a la posibilidad increíble de recibir la imagen de Kahlo al punto de reencarnar no sólo su apariencia sino un modo de ser de la artista, imposible

respecto de la vida biográfica de la pintora, pero en resonancia para-normal con su espíritu que, sin embargo, no ha tomado posesión de tal cuerpo: la verdad del fantasma. Se trata de la realización más extrema de la física y la antropología de la imagen de Bellatin. Pues la imagen se presenta como una forma que sobrevive en otro cuerpo y, por lo tanto, la objetividad y la corporalidad son, entonces, su lugar, su sustrato, su sujeto pero nunca, nunca, nunca su propiedad. Esta verdad impropia es, en Bellatin, su pura inmanencia: la imagen, una vida...

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos, 1995.
- Badiou, Alain. “De la vie comme nom de l’ Être”. *Rue Descartes*, n° 20, 1998, pp. 27-34.
- Bellatin, Mario. *Registro de las flores*. En *Obra reunida 2*, Alfaguara, 2014.
- _____ “Anti-prólogo. Trilogía de lo infinito a través de un espejo curvo”. En *Exposiciones. Tres novelitas pequeñoburguesas*, de Daniel Link, Blatt & Ríos (ebook), pp. 3-25, 2013.
- _____ *El libro uruguayo de los muertos*. Sexto piso, 2012.
- _____ “Cien mil veces Bellatin”. Entrevista realizada por Pablo De Llano, *El País*, “Cultura”, 23 de junio.
- _____ *Disecado*. Sexto piso, 2011.
- _____ *Las dos Fridas*. CONACULTA – Random House Mondadori, 2008.
- _____ “Entrevista a Mario Bellatin”. Realizada por Ezio Neyra Magagna, *Letras s5*, 1 de junio de 2006.
- _____ *Obra reunida*. Alfaguara, 2005.
- _____ *Lecciones para una liebre muerta*. Anagrama, 2005.
- Barthes, Roland. *Lo neutro*. S.XXI, 2004.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Traducido por José Muñoz Millanes, Taurus, 1990.
- Berger, John. *El tamaño de una bolsa*. Taurus, 2004.
- Cherri, Leo. “Imágenes de archivo en Mario Bellatin: del closet al coming out”. *Anclajes. Revista del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas*, vol. 24, n° 1, 2020.
- _____ “Fotografía y experiencia: Shiki Nagaoka de Mario Bellatin”. *Orbis tertius*, vol. 24, n° 29, 2019, pp. 1-13.
- Coccia, Emanuele. *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Adriana Hidalgo, 2007.
- _____ *A vida sensível*. Cultura e barbárie, 2012.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu, 2009
- Jamís, Rauda. *Frida Kahlo*. Circe, 1995.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Tomo II, L-Z. Editorial Sudamericana, 1994.
- Martínez, Luciana. *La doble rendija: autofiguras científicas en el río de la plata*, Prometeo, 2020.
- 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, n° 2, 2019, pp. 37-51.
- Link, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Eterna Cadencia, 2009.
- Prósperi, Germán. “De las alturas a la superficie. La ambivalencia de Platón en el pensamiento de Gilles Deleuze”. *El banquete de los Dioses. Estética, política y ontología en la filosofía de Gilles Deleuze*, vol. 4, n° 6, 2016, pp. 103-132.