

Algo que funciona sin funcionar

Mario Bellatin

“ENTIÉNDEME, VIVO EN OTRA DIMENSIÓN y no tengo tiempo para cosas que no tienen alma”.

¿Te has dado cuenta, Benjamín, que Mario dice la mayor parte de las veces cosas que carecen de sentido? Afirma, por ejemplo, que existen proyectos culturales, me parece que se está refiriendo a la manera como se trabaja actualmente en la industria del libro, que posee una tradición de más de doscientos años y cuyo lastre mayor es precisamente que continúan respetando las reglas de un juego que ya está agotado. Afirma que le parece que eso es algo que sucede, Benjamín, con el arte en general. Que se mantienen en vigencia las normas propias del modernismo, como la autoría, el individualismo, la privatización y el comercio por encima de la esencia de las obras. Es obvio, Benjamín, que no todos esos elementos se presentan de la misma manera que en sus orígenes. Cambian las formas, pero Mario no cree que exista una modificación estructural con respecto a la manera de pensar que dio inicio a esta comprensión del asunto. Parece preguntarse, Benjamín, si ese tipo de proyectos tienen o no que seguir existiendo. En el momento actual, por ejemplo, cuando alguien funda una editorial, a Mario le parece que se debería pensar desde una perspectiva contemporánea si ese gesto es importante, si alguien realmente va a abrir uno de los libros que

se proponen y si ese ejemplar va ser leído a conciencia. No sabe, Benjamín, qué puede significar que un libro pueda ser leído de semejante manera. “Tal vez —lo dice un poco desconcertado y evadiendo la cuestión— el punto que quiero expresar radique en saber si la fundación de semejante editorial va a cambiar en algún sentido el orden de las cosas o se va a limitar a seguir perpetuando aquello que no funciona”. Aprovecha entonces, Benjamín, para expresar que debería existir una reflexión mucho más radical, mucho más de fondo en torno a los proyectos culturales, una reflexión que no dé por sentado nada, que no dé por supuesto, digamos, que esta obra es tuya porque tú la hiciste: “Yo la creé, le di forma y ahí está mi firma para comprobarlo”. “Aquella foto yo la tomé, entonces es mía”. Ha llegado por fin el momento, le parece a Mario, en el que las barreras impuestas para que funcione la maquinaria del arte son cada vez más frágiles. Un momento que apareció por sí mismo, que ni siquiera ha surgido porque hayamos hecho una reflexión que lograra que se tambalearan los límites. Más bien hemos sido arrastrados por este tambaleo. Por ejemplo, nadie se cuestiona qué es fotografía. Lo que parece querer decir Mario, Benjamín, es “pregúntate primero qué es una fotografía y después abre una galería de fotos”. Porque, eso sí lo afirma Mario de manera contundente: “si yo pregunto si la fotografía debe ser digital o analógica y me respondo: son lo mismo, entonces estoy repitiendo un discurso”. Mario dice que cuando regresó a México, ya de manera definitiva, encontró en esta sociedad algo que no había hallado en otra parte: una separación muy grande entre las artes. Esa disgregación le fue insólita. Si Mario como escritor deseaba conocer a un fotógrafo tenía que hacer el mismo trámite, por decirlo de alguna manera, que si buscaba a un contador público. No había un lugar de reunión, un lugar común en el cual pudiera rozar con el otro artista y así ingresar como espectador, testigo, cómplice o de lo que se presentara frente al trabajo ajeno. Mario provenía de sociedades acostumbradas a esa interacción de la comunidad intelectual, artística, que se reconoce, se entiende y crea una fuerza unida para enfrentar el embate de la economía, de la política, del Estado. Para Mario, Benjamín, la primera sorpresa fue de esa índole. Incluso escuchó en aquellos tiempos a personas de literatura asombrarse de que fuera al cine o a husmear en otras artes. “¡Ah!, tú eres de esos que van al cine o al teatro o a los museos”, le dijo un día alguien muy respetado. Mario no había ni siquiera planteado un fanatismo

cinematográfico o artístico, sino una especie de curiosidad abierta. Para Mario, como para muchos, Benjamín, el arte todo es parte de una misma expresión. Después, con el paso del tiempo y su presencia física, se fue dando cuenta de que en la escena cultural mexicana las personas suelen tener un aura que va más allá de su obra, y eso también es modernista. Es decir, no conocemos muchas veces las obras en sí, sino quién las produce y qué efecto social producen. En el campo de las artes visuales conocemos, por ejemplo, a Gabriel Orozco porque es el primero que pone una llanta y un ladrillo; a Magali Lara porque es la única que se sitúa en la transición: todavía sigue pintando, pero a veces coloca también el ladrillo; a Francis Alÿs porque es extranjero y se le ocurrió llevar a otro punto de la mirada lo que los mexicanos realizamos todos los días; a Jesusa Rodríguez porque es una militante, porque era dueña de un *cabaret* donde se burlaba o impedía de plano el paso a las personas que considerase indeseables. Somos expertos en auras, y eso hace imposible que nos acerquemos de una buena manera al trabajo de los otros. Esto es como cuando llegaron los españoles a América, apareció primero la gripe y después los conquistadores; la gente comenzaba a morir porque el virus ya estaba ahí, con su aura, anunciando que algo mayor estaba ocurriendo o por ocurrir. Ulises Carrión, Benjamín, al hablar sobre cómo es la verdadera comunicación en México mencionaba tres líneas: el susurro, el chisme y la calumnia. Si no estás dentro de ellas no existes. Para Mario las cosas no han cambiado mayormente desde cuando Ulises Carrión planteó el asunto de esa manera. Cuando Mario piensa en esta reflexión, Benjamín, parece advertir que él mismo se ha acercado a obras maravillosas, geniales, que muchas le han cambiado incluso la manera de entender la vida, a través del susurro, el chisme y la calumnia, y no precisamente por la calidad de las obras, sino simplemente por constatar que existen. Pero Mario, Benjamín, da la impresión de que cree que la historia es distinta cuando se trata de un autor extranjero. Pone el caso de Béla Tarr, quien le parece uno de los últimos cineastas a la vieja usanza. Aquellos que mostraban un sistema. Una manera particular de apreciar el mundo. A diferencia de lo que le ocurre con los autores mexicanos, Mario no se acercó a la obra de Béla Tarr ni por el chisme, ni por el susurro, ni por la calumnia, sino que se enfrentó a sus películas a secas, por decirlo de alguna manera. Y durante las funciones se sintió en el rol de un juez incorruptible. Cree que asimilamos mejor lo de

afuera. Más bien, le parece que dialogamos con esas obras de una manera mucho más directa. Pero en este mundo del susurro, el chisme y la calumnia encuentra también, de vez en cuando, sorpresas impresionantes. Nunca sabe por dónde saltan los encuentros afortunados, son como milagros que escapan a cualquier lógica. Cuando regresó a México, Benjamín, —eso ocurrió en 1996— era justo el momento de la liberación de ciertos cánones, sobre todo en el aspecto literario. Estaba terminando el caudillismo Fuentes, Paz. De haber llegado antes, tal vez habría tenido que tomar partido por alguno de los dos bandos. Desde el primer momento trató de acercarse de manera libre a los escritores. Al poco tiempo ya los conocía prácticamente a todos. El sistema, la forma de transmisión de la información, lograba que estuvieran de algún modo comunicados por medio de una especie de red. Conoció desde el más cercano hasta el más distante en el ámbito temático o ideológico. Sin embargo, en ese mismo periodo no llegó a conocer ni a un músico, ni a un teatrero, ni a un fotógrafo. Esta imposibilidad se produjo sin que se diera cuenta. Ahora Mario me dice, Benjamín, que hace poco llegó a cierta conclusión que quizá explique esto: lo advierte cuando contesta en las entrevistas que la única ventaja de ser escritor es no tener que tratar con nadie que le desagrade. Al principio le parecía una respuesta inusitada, pero con el paso del tiempo le fue hallando sentido. Es lo único, piensa, a lo que debe aspirar un autor. No a ser publicado, a transmitir un mensaje, a coleccionar buenas críticas, a que se le organice algún tipo de homenaje, a ganar premios. Según Mario, debe aspirar a no ver a quien no quiera. Es posible que una operación semejante abra espacio a un cierto ostracismo. Sin embargo, Mario reconoce que participa en ciertos ritos sociales, de características literarias la mayor parte de ellos, en determinadas situaciones que dice no interesarle, pero son las circunstancias lo que lo llevan a ello. No las circunstancias, aclara, sino la circunstancia. La única. La que tiene que ver con formar parte de ciertas acciones que dan como resultado la posibilidad de que Mario pueda seguir creando escritura. Mario está dispuesto a formar parte, siempre y cuando esas acciones le den la opción de contar con la plataforma necesaria donde pueda poner en práctica su lema, el de no ver a nadie que no desee, y desde allí seguir escribiendo. En momentos así, Benjamín, es cuando decide deshacerse de lo imaginario, de los escritores que no tengan que ver ni con su vida ni con su trabajo. Hace una primera selec-

ción. Al mismo tiempo empieza, Benjamín, a realizar un esfuerzo por conocer el mundo del otro. En ese proceso no hay exactamente un trabajo, pero sí una actitud activa de “voy, conozco, preséntame”, que también termina por abandonar por ser un ejercicio demasiado cansado, si se toma en cuenta, además, que las circunstancias no están dadas para que algo así ocurra. La otra salida posible sería la de dejar de participar, que también supondría un esfuerzo, pero en negativo: el de huir. Es muy agotador tanto tratar de estar presente en todo momento como *buscar la desaparición*. En ese proceso, Mario fue seleccionando con paciencia, y finalmente se quedó sólo con la gente con la cual podía encontrar una interlocución válida. Nos dice que esta interlocución puede ir desde lo intelectual hasta lo empático que le puede resultar el otro. Cuando Mario regresó tenía alrededor de 35 años, ahora cuenta con 50. Por eso ahora ha decidido establecer el sistema de que si algo no aparece es porque no debe de hacerlo, ya no está dispuesto a ir contracorriente. La casa de Mario, Benjamín, está llena de libros pero sólo por temporadas. Cada cierto tiempo, cuando siente que se van acumulando, los ofrece en donación a distintas bibliotecas. Tiene la casa llena de libros, Benjamín, y los da a las bibliotecas. Los libros llegan y llegan. De pronto, Benjamín, descubre a alguna persona que escribió por primera vez un libro, en un lugar perdido, ignora quién es e ignora también el extraño mecanismo por el cual ese libro viajó hasta su casa. Pese al misterio, el libro allí está. Suele ver cerros de libros de gente que nunca va a leer. Llega el momento, Benjamín, en que dice “ya basta”, es demasiado el trabajo de mantener la casa repleta de libros. Mario cree, Benjamín, que para comprender la cultura contemporánea habría que situar el origen de la institucionalidad que tenemos en México y que da pie, entre otras sensaciones, a una especie de hastío. Decimos que hay más de cien museos en esta ciudad y hacemos alarde del aparato burocrático de la cultura, burocracia que al tener que ser sostenida de alguna manera nos salva a los artistas. La inmensa burocracia cultural se transforma en nuestro escudo. Por supuesto que se lleva casi el 90 por ciento del presupuesto asignado, pero está organizada de tal manera que es casi imposible su desmantelamiento. Exactamente lo opuesto a lo que ocurre con los propios artistas, quienes no cuentan sino con el amparo de sus obras. Si nosotros todavía existimos para el Estado como artistas es porque no saben qué hacer con los directores, gestores, secretarías. Es como

un acuerdo un tanto perverso. Como existen artistas, existe un sistema de cultura, y como existe un sistema de cultura los artistas pueden seguir estando de alguna manera presentes en los planes. Así es como el gremio, por llamarlo de cierta forma, está tan fortalecido que el 0.00 por ciento puede llegar a ser artista sin estar avalado por este aparato que no es posible por ahora desmantelar. Todo el mundo quiere plantear que la institucionalidad de la cultura mexicana tiene que ver con el modelo de Vasconcelos. Pero la historia es más compleja. En la década de 1960 se repensaron las reglas de juego. A partir de esa ruptura se entiende, por ejemplo, el surgimiento de la Casa del Lago, donde había una hoy desaparecida interacción entre las artes. De pronto, después de la escena sesentayochera, se cortó eso que se venía dando y vino una restauración conservadora con la máscara de Vasconcelos. No es que el modelo se haya restaurado tal cual, sino que para reformularlo se partió de lo que se pensaba era el proyecto de Vasconcelos sólo para colocarle una máscara humanista, un disfraz incluyente. Esto, le parece a Mario, comenzó a ocurrir a principios de la década de 1990. En ese momento surgieron las becas y Conaculta, y a partir de ahí la atomización fue grandísima. El centralismo que caracteriza ahora a la cultura le parece a Mario, Benjamín, algo curioso. Acaba de ser jurado de las becas de Jóvenes Creadores, y advierte que llegan un promedio de 220 postulantes para menos de diez opciones. En su mayoría no encuentra interesantes los proyectos presentados. Para Mario el 90 por ciento de esas propuestas no tienen ni pies ni cabeza. Están mal planteadas, no son novedosas. La mayoría carece de la menor lógica. Para postularte en Jóvenes Creadores no te piden ni siquiera que vayas a la secundaria, sólo te solicitan que tengas deseos de participar y estar en el rango entre los 20 y 35 años. Si hacemos cuentas, en un país de 140 millones de habitantes, quizá 80 millones o más sean menores de 35 años. De ahí tal vez dos millones reciban una educación medianamente adecuada. Pero ¿presentar 200 solicitudes teniendo una población semejante? Doscientos, de los cuales el 70, 80 por ciento es ilegible. ¿Qué pasa?, ¿qué sucede, por ejemplo, con las campañas de lectura? En este país se gastan millones y millones de pesos en educación. Mario ha vivido en países donde no se gasta un centavo en alfabetización, en campañas. No existe un solo libro de texto gratuito. Ni siquiera es posible la noción de una Secretaría de Cultura. ¿Qué pasa cuando tú regresas a un país donde existe la Secreta-

ría de Educación, donde hay millones dando vueltas para dedicarlos a la cultura, y hay libros gratuitos, y abres un periódico y está lleno de faltas de ortografía, o vas a una facultad de estudiantes de Letras que están a punto de graduarse y no distinguen la S de la Z y la B de la V, y no saben usar las tildes. Lo peor es que no se escucha que los estudiantes digan: “tengo una tara”, o “tengo un problema disléxico”, o “no me preparé cuando tenía que hacerlo”, o “es un error, tengo que remediarlo”. No. Si comparáramos un periódico de México con uno de un país pequeño, un país que no tenga una aspiración mayor de convertirse en primer mundo, sino que está dando vueltas en sí mismo, es posible que nos encontremos con un nivel de ortografía, un nivel de interés, muchísimo mayores en el país pequeño, que no ha invertido un centavo en cultura ni en educación, que aquí. A Mario le da la sensación, Benjamín, que se invierten ingentes cantidades de dinero para conseguir un efecto contrario. Se paga en cultura para que no se tenga acceso a la cultura. Reflexiona y admite que puede estar equivocado. Que es posible que se trate de un juicio hecho a la ligera. Basado únicamente en una observación simple de un mecanismo causa-efecto. También se pregunta, Benjamín, por la razón de que las campañas de lectura carezcan de contenido. Parecen enfocarse casi siempre en cuestiones de fórmulas, recetas, obligaciones. “Tiene que leer”. “Leer es bueno”, “Lea media hora al día”. Mario afirma no conocer a nadie que lea media hora al día o una hora o diez horas. No tiene registro en su vida de alguien que lea por leer, o que escriba por escribir. Si se siguieran al pie de la letra lo que dicen las campañas —“lea, es la hora de leer”—, entonces la gente tomaría para hacerlo o los carteles publicitarios de la calle, o las etiquetas de los productos alimenticios o el instructivo de algún aparato eléctrico. Cree, por ejemplo, en una campaña que diga: “Oiga, ¿sabe qué hay dentro de un libro? Pues existe un loco persiguiendo una ballena”. La única campaña de lectura que Mario cree ha funcionado en alguna medida, fue la de Para leer de boleto en el Metro. En la cual se repartían antologías de autores mexicanos contemporáneos en los vagones, con la promesa de que fueran devueltos al terminar el viaje. Algunas personas se los llevaban a hurtadillas, esas acciones estaban incluso contempladas, basadas en la idea de que un libro iba a servir para multiplicar el número de lectores, y si querías te lo robabas. La idea de utilizar textos de autores mexicanos vivos hacía posible que se estrechara el vínculo entre

lo que se narra y la visión del mundo del lector. De ese modo se rompía también el mito, ampliamente difundido, de que los autores que aparecen en los libros están todos muertos. A Mario le parece que de ese modo deberían de comenzar los cursos de literatura en las escuelas. O sea, al revés. Leyendo a Juan Villoro, a Fabrizio Mejía Madrid, a Valeria Luiselli, a Margo Glantz, para encontrarse con asuntos de la vida actual y luego, poco a poco, una vez que ha nacido el gusto por la lectura llegar, por ejemplo, al *Mío Cid* o al *Quijote*. Al momento de plantear una campaña hay que romper una serie de mitos. Uno de ellos es el de la librería: “¿por qué voy a entrar a una librería?”, “me da terror entrar a una librería”, “¿se pueden tocar los libros?” Nadie sabe. En una campaña como la del Metro ese tipo de cuestionamientos ya no tienen por qué contemplarse, pues se está por encima de cualquier inconveniente que no sea el de leer de manera natural a autores contemporáneos. En aquellos libros no había fotos de los autores. Se trataba de ediciones rústicas. En uno de los números apareció un relato de Mario, Benjamín. Y Mario se sorprendió cuando comenzó a ser reconocido por los pasajeros. Eso fue una prueba de que la campaña estaba funcionando. Tal vez algunas personas no sólo leyeron, sino que investigaron acerca de lo que estaban leyendo. El reconocimiento de su persona en los vagones fue algo que tuvo un determinado tiempo de duración. Ocurrió cuando el ejemplar donde aparecía su texto estuvo en circulación. Fue un fenómeno que duró el tiempo que estuvo su libro en los vagones, porque cada uno tenía una vigencia de seis u ocho meses. Luego pasó de nuevo al anonimato más absoluto. ¿Y qué sucedió cuando se comprobó que esa campaña era capaz de funcionar? Pues fue dada de baja. Las autoridades de cultura la clausuraron, sin dar una razón convincente para hacerlo. Es para Mario curioso apreciar que casi ninguna campaña de lectura, en la que se invierten muchos millones, funcione y que precisamente cuando una de ellas parece dar resultados se clausure de inmediato. Eso refuerza su idea, que no puede tampoco llegar a sostener, que el objetivo final de tanta parafernalia es que finalmente grandes cantidades de la población naveguen ajenas a la cultura de nuestros días. Benjamín, Mario no siente que haya indicios posmodernistas en los proyectos, instituciones o creadores en México, principalmente porque la plataforma no está siendo cuestionada a fondo. Hay algunos proyectos que se acercan, pero llegan a ciertos límites: Alias, por ejemplo, es el que más se aproxima

al plagio que no es plagio, al autor donde ya no hay autor, al traductor que ya no traduce sino que se divierte vertiendo un texto de un idioma a otro, al libro pirata del que no existe el original. Encuentra también algo interesante en la editorial Mala letra —para la que está preparando un texto. Es una editorial que explora en el *creative commons*. Pero Alias, por ejemplo, podría atreverse a más. Algunas veces le ha tocado estar en mesas con ellos, y Mario habla más de ellos que ellos de sí mismos, porque a veces le da la impresión que perciben sus virtudes como defectos. Entre otros puntos, el recurso que usaron de las fotos dibujadas le parece una genialidad. Ellos decían “es que no obtuvimos los derechos, entonces nos vimos obligados a dibujar”, en lugar de decir “quisimos dibujarlos”. Lo que logran con ese discurso es convertir la virtud en defecto. Dicen, por ejemplo, “como no teníamos dinero lo hicimos de papel periódico”. No, no, no, la idea sería asegurar: “tenemos todo el dinero del mundo y no queremos hacerlos de papel de lujo, queremos hacerlos de papel periódico porque ésa es la propuesta”. “Nada nos costaba adquirir los derechos de unas fotos caducas, pero eso nos parece sumamente aburrido”. Para Mario es obvio que en torno a la cultura contemporánea hay personas muy inteligentes. Sabe que si va al MUAC puede sentarse veinte horas a hablar con Cuauhtémoc Medina y está seguro que quizá le diga cosas geniales. Pero al fin de cuentas, Benjamín, Mario considera que esa persona se encuentra dirigiendo un museo que es como el Louvre: un sitio donde vamos a mirar cosas, más atrevidas quizá, pero el mecanismo es el mismo de hace no sé cuántos siglos. Esencialmente es: el autor, un señor que se llama, por decirlo, Pedro Hernández, ha colocado en la muestra un balde con un trapeador. No es la *Mona Lisa*, pero es la *Mona Lisa* también. No se ponen en tela de juicio la plataforma. Pero, dice Mario: “¿quién sería capaz de quitarse el nombre para otorgar algo más radical? ¡A ver tú, genio, quítate el nombre! ¡No! Ése fue el error de Duchamp, ponerle Duchamp a sus piezas. Hubiera podido poner el urinario, pero quitar Duchamp. ¡Nadie se atreve!” Mario hace una invitación simbólica a quitar el nombre, destruir la autoría, lo individual, la institución tal como está pensada. Todo eso tiene una base modernista, y sí, hay quien lo pinta de colores, pero la base sigue siendo la misma. Y Mario no le encuentra alguna salida a ese estado de las cosas. No tiene una respuesta, pero sí sabe que algo así ya no es lo adecuado. Su idea, Benjamín, cuando comenzó con la Escuela

Dinámica de Escritores fue precisamente cuestionar distintos supuestos. Con un espíritu similar, señala, al que le parece animó la fundación de 17, Instituto de Estudios Críticos. Recuerda que en una de las primeras juntas del Instituto, del que es parte del Consejo, encontró un interés genuino por los contenidos, pero también flotaban preguntas como ¿quién va a invertir?, ¿quién va a pagar esto: tal institución, tal otra? Mario, en aquella primera reunión, se sentía el aguafiestas que decía: “no, déjenlo que mejor exista solo”. Porque esas intervenciones institucionales a veces traen caballos de Troya. Le pareció horrible que el Estado hubiese en algún momento tenido la oportunidad de decidir lo que se hiciera o no en un lugar que nacía precisamente como una alternativa. Lo que le pareció que motivaba la existencia de esta expresión era una necesidad real de los creadores y del público, no el deseo gubernamental en abstracto. Por supuesto que existe el peligro de la aparición de lo opuesto: que el Estado no debe participar en lo más mínimo. Tenemos el ejemplo de Estados Unidos, del liberalismo en el cual solamente se salva lo que vende. Mario no cree que eso sería una salida. Sin embargo, a manera de experimento —y es el caso de 17, Estudios Críticos y de la Escuela Dinámica de Escritores— no estaría mal poner a prueba un espacio artificial que no esté vigilado. Él no quiere plantear, como se ha dicho, que el gobierno coopta a los intelectuales por medio de becas y de patrocinios. No cree que sea como si alguien viniera de fuera a decir: “claro, están todos vendidos; van a hablar maravillas del gobierno”. No cree que sea así, pero hay algo allí que no termina de funcionar. Hace años escuchó algo al respecto: “no queremos incluir a un partido político ni mucho menos, pero queremos considerar algo social”. La crítica era: “ahora no hay mejores poetas. Desde que hay becas, o que el gobierno interviene y da ciertas facilidades para que se hagan mejores obras de teatro, no hay mejor teatro”. Los becados podrían decir: “bueno, pero el que haya mejor teatro es algo que no se puede medir. Sólo se puede crear o no crear”. Mario quiere creer que estos programas existen para que alguien que se inserte en ese espacio viva dignamente en una sociedad. En países como Francia, para no hablar de los del tercer mundo en los que se escuchan casos pavorosos, el grado de indigencia al que puede llegar un poeta o un pintor que no vende es inmenso. Es obvio que un poeta no va a vender: no hay una relación comercial entre un poemario impecable y la economía indispensable para sobrevivir. ¿Lo que que-

remos es que haya mejores autores? No, porque no se puede. Parece que lo que queremos es que no haya una población pauperizada dentro de un sistema, que un poeta, un cineasta, alguien que hace una maravilla de cosas, no tenga de pronto que vender chicles, o que sea considerado socialmente como un paria. Eso ocurre en otras partes: el genio, el que realiza un trabajo serio en arte, que no tiene una repercusión económica inmediata, está considerado en el mismo nivel que el heroinómano, el alcohólico, el loco. Es una excrecencia de la sociedad, no funciona, no entra en un sistema económico. Siendo objetivos, el medio editorial no funciona. No es que a Mario le parezca que no funciona, es que no funciona. O quizá tiene éxito precisamente en puntos que no considera como propios de una editorial seria. Los libros de autoayuda, los de consumo inmediato. Benjamín, uno de los últimos proyectos de Mario fue *Los cien mil libros de Bellatin*, que consistió en llenar su casa de libros propios. Un espacio que, dijo hace unos momentos, quiere mantener ausente de libros. Pero de libros ajenos, por lo visto, pues llegó a tener miles de su autoría, acomodados en unos libreros que mandó a construir especialmente. Mario afirma que la idea no tenía un carácter acumulativo, sino que lo llevaba el deseo de establecer durante algún tiempo nuevas formas de intercambio. Había una cláusula en la primera página de cada uno de esos libros que afirmaba “este libro no es gratuito”. Quizá lo hizo con el fin de luchar contra esta idea de que un libro gratuito nadie lo lee. La gratuidad tiene un amplio margen. La no gratuidad también. En cada trato comercial de esos libros Mario inventaba una modalidad distinta. Una de las que más lo divirtió fue en ocasión de una muestra colectiva de *happening, performance* y arte conceptual de América Latina en Kurimanzutto. Mario se aposentó dentro de la galería con una manta y comenzó a venderlos en la entrada. La gente pensaba que Mario formaba también parte de la muestra y, claro, aprovechó que sabía que no lo iban a echar. Si hubiera sido un vendedor de chicles seguro lo sacaban, pero como era Mario salían los dueños y le decían: “¡ay, qué lindo!”, “¿qué estás haciendo?”, “Mario, qué bien, te quedas a comer”. Era como ponerlos a prueba a ellos también: “estás viendo que lo que estoy haciendo es arte conceptual, así que explícame tal como estás explicando la llanta y el ladrillo de aquí al lado”. A la gente que le preguntaba, Mario le respondía que los libros costaban lo que ellos dijeran, pero que tenía él que aceptar el precio. Las reacciones fueron impresionantes: le ofre-

cían de cinco a diez mil pesos. Mario tenía en mente un precio de 100 pesos y rechazaba todo lo que desbordara a ambos extremos aquella suma. A alguien le tuvo que decir: “dame un beso o un abrazo o dime gracias”. Es que precisamente eso era lo que siempre deseó que sucediera. Sin embargo, Mario tuvo que hacerlo evidente, pues la idea de la no gratuidad, por lo visto, pasa necesariamente por el dinero. Mucha gente se aterró de lanzar su oferta, porque no podían imaginar la manera en que Mario iba a reaccionar. Y más aún en el espacio por excelencia de la vanguardia de la alta cultura. Lo opuesto, Benjamín, lo puso Mario en práctica en la Feria del Libro de Acapulco. Como todos saben, afirma Mario, Acapulco es el símbolo por excelencia de la mentira capitalista de que si se instala un inmenso capital en una zona oprimida económicamente, el excedente de ese capital va a exterminar la miseria de la región. La pobreza evidente del pueblo de Acapulco llega a causar escalofríos. Entonces en esa feria, al terminar su intervención, Mario realizó una venta de libros —recuérdese la frase inicial de la no gratuidad— a cincuenta centavos el ejemplar. Un punto fundamental en el discurso de lo contemporáneo es que al mismo tiempo funciona y no funciona. Hay algo, por ejemplo, en la campaña de lectura, que Mario no sabe detectar dónde está, pero que hace que al mismo tiempo que no funciona sí funciona. En otros lugares del mundo ni siquiera se llegaría a un debate de tales características. Que si es problemática o no la presencia del Estado en la cultura, si las becas son propicias o no, ni siquiera habría la opción de discutir sobre eso, porque en ese mundo esos asuntos ni siquiera están presentes en ninguna agenda. Mario afirma que ahora se encuentra en un lugar en el cual puede dedicar todo su tiempo a la escritura. No sabe bien cómo llegó a consolidarse aquel estado de cosas como tal. Entiende, por supuesto, Benjamín, que es la única actividad sostenida que ha mantenido a lo largo de su vida. Sin embargo, sabe que para nadie es un misterio el destino trágico y miserable de muchos artistas. Nunca trabajó en una tienda, no fue tampoco jamás empleado de bajo nivel. Nunca contó con algún apoyo familiar. Todo lo consiguió Mario mismo a través de la palabra escrita. Fue durante su estancia en Cuba, Benjamín, que Mario decidió dedicarse por completo a escribir. Recientemente mantuvo una discusión con unos editores a los que les dijo “a ver, no es reclamo, yo elegí ser escritor, asumo las consecuencias de una decisión semejante dentro de ciertas reglas”. Mario dice, Benjamín,

que antes de instalarse definitivamente en México había vivido en sociedades en las que enfrentaba problemas para conseguir cintas para su máquina de escribir, para papel, para sacar fotocopias. El mito de la miseria yendo detrás de los autores no se trataba solamente de un mito romántico. No, Benjamín, lo vivió Mario Bellatin de la década de 1980, cuando no tenía qué comer. Un tiempo en que estaba impedido de sacar fotocopias. En fechas recientes se recuperaron algunos de sus archivos, un grupo de argentinos, Benjamín, quienes viajaron a los lugares donde Mario escribió, porque se enteraron de que, aparte que no podía tener copias de sus escritos pensaba que, en cualquier momento, se iba a quemar su casa. Entonces, Benjamín, cuando Mario terminaba un texto se lo dejaba a alguien que viviera en alguna casa ajena —de la que estaba, sabe Dios por qué razones, seguro no corría peligro de incendio— para que lo guardara y cuando fueron los investigadores se encontraron distintas versiones guardadas por distintos amigos de esa época. Mario, Benjamín, a pesar de las cosas que ha dicho cree que, a pesar de todo, hay algo en México que sí está funcionando. Existe un sistema que funciona sin funcionar, como en un campo de concentración, donde no estás muerto ni vivo, donde estás viviendo una vida sin vivir y sin morir. El sistema está hecho para funcionar, pero mal. Es entonces dueño, de manera simultánea, del bien y del mal. Y quizá sea por eso que el ambiente cultural se encuentra en ese espacio de vida y muerte. Y, bueno, Mario afirma que menos mal se refieren al ambiente de la cultura y no a la sociedad en general. Que siente se encuentra en una situación semejante. Suena horrendo, Benjamín, pero para algunos hay cierta ganancia manteniendo una situación semejante. Mario afirma, Benjamín, que trata de salirse pero hacia adentro. Por eso trata de ver a la menor gente posible. Se encierra y escribe. Incluso cada vez lee menos, que también es una manera de mantenerse aislado dentro de sí mismo. Y, sin embargo, funciona. Benjamín Mayer, Mario Bellatin cree —de una manera que le es imposible explicar con lógica— que en este país las cosas siguen así porque viven así.