

Hind, Emily. "La petrocultura y Frida Kahlo: De la biopolítica al energopoder, in *Las dos Fridas y Demerol sin fecha de caducidad* de Mario Bellatin," in *Mario Bellatin y las formas de la escritura*, edited by Héctor Jaimes. *Editorial A Contracorriente*, distributed by the U of North Carolina P.

La petrocultura y Frida Kahlo: De la biopolítica al energopoder en *Las dos Fridas* y *Demerol sin fecha de caducidad*

de Mario Bellatin

Emily Hind

*Agradezco a Héctor Jaimes por la invitación,
a Irmgard Emmelhainz por avisarme de
la existencia de la foto de Frida Kahlo bajando del avión
y a Roberto Cruz Arzabal por la conversación y la corrección de estilo*

¿Es sor Juana moderna? Al principio podría extrañar al público que comience un ensayo sobre Mario Bellatin (1960) y dos de sus obras sobre Frida Kahlo (1907-1954) con una duda acerca de sor Juana Inés de la Cruz (1648 o 1651-1695). Así como los científicos fechan el comienzo de una nueva edad geológica en la que nos encontramos, llamada el Antropoceno, hacia el año 1610,¹ y con ello sugieren nuestra cercanía con los tiempos de la monja, así el paso entre Kahlo y la monja se acorta en la representación oficial mexicana. Es decir, si contemplamos el entorno de las publicaciones *Las dos Fridas*² y *Demerol sin fecha de caducidad*,³ dos textos sobre la pintora escritos por Bellatin que forman parte de su «ciclo 2008-2009»,⁴ vemos que en aquellos años Frida Kahlo y sor Juana circulaban de modo paralelo en los billetes mexicanos de \$500 y \$200 pesos, respectivamente. Con la moneda nacional, el gobierno sugería la relevancia inmediata e históricamente confusa tanto de la monja enclaustrada como de la pintora comunista que sólo cobraba en dólares. En este ciclo, el acercamiento de Bellatin a la figura de lxs artistas famosxs en los libros—además de Kahlo, medita sobre el escritor japonés Yukio Mishima—⁵ logra repetir el gesto recontextualizador efectuado por el gobierno en los billetes para, quizá, respaldar esa sorpresiva contemporaneidad de 1610, sugerida por los geólogos. Sin embargo, el reciclaje emprendido por ambos partidos, el Estado y Bellatin, no insiste en precisiones científicas; al contrario, confiere cierto desconcierto ante la imagen. Como explica Gianna Schmitter respecto a las fotos reutilizadas por Bellatin, «implica su independización respecto al referente».⁶

A continuación, examino cómo el procedimiento contemplativo de Bellatin logra la desestabilización del concepto de modernidad —inestabilidad preocupante para lxs feministas—. Después, a partir del

acercamiento meditativo de Bellatin al uso de Demerol por parte de Kahlo, me esfuerzo por leer esta obra a través de la comprensión de la urgencia del Antropoceno, nuestra era de catástrofe climática que determina «the conditions under which all reading must henceforth proceed» («las condiciones bajo las cuales toda lectura de ahora en adelante debe proceder»)⁷ Fijarme en la referencia a los opiáceos en *Las dos Fridas* y *Demerol sin fecha de caducidad* resulta natural debido a la crítica abrumadora sobre el tema del *narco*; temo que si seguimos con ese enfoque, nos arriesguemos a ignorar la temperatura creciente del agua en que nos cocemos. Comparto ese miedo con Paul Goldberg, quien nos recuerda que poco se ha dicho sobre el impacto ecológico de la guerra contra las drogas.⁸ Por eso, el presente artículo intenta preparar el camino para pensar sobre Bellatin en términos de la crisis ecológica del Antropoceno, época creada por la actividad humana.

Partiendo de la atención que dedica nuestro campo al tópico del *narco* y sus connotaciones en relación con la biopolítica, procuro dirigir el asunto hacia lo *petro* y su relevancia para el «energopoder», esto es, el control estatal de las energías fósiles y la electricidad.⁹ Leeré *Las dos Fridas* no como petronovela, pues la técnica meditativa de Bellatin no se conforma con el procedimiento novelístico normativo, sino como una contemplación extraña, aún dentro de las meditaciones de Bellatin. *Las dos Fridas* facilita la percepción de algunos efectos de la petrocultura. Al contrario del viaje en carro hacia Frida Kahlo emprendido en *Las dos Fridas*, *Demerol sin fecha de caducidad* propone una fantasía energética en que nada se enchufa, ni se carga, ni se alimenta con combustible alguno, fantasía que sugiere que, al voltear de los desvaríos de lo *narco* a la insustentabilidad de lo *petro*, posiblemente ni siquiera cambiamos de tema.

María Esther Castillo García se afilia con la moda francesa al estudiar la autoficción —una referencia no al Chevy de *Las dos Fridas* sino a la autobiografía— en la versión reimaginada de este libro, titulado *Tratado sobre Frida Kahlo* en *El libro uruguayo de los muertos*, y en *Demerol sin fecha de caducidad*.¹⁰ Esa repetición dentro de los libros de Bellatin, como Castillo García observa, resulta metódica: «el auto-plagio es sistemático».¹¹ La autoficción justifica la duda sobre la modernidad de Bellatin mismo. Vuelvo a compararlo con la monja que murió en 1695, 265 años antes del nacimiento de Bellatin y unas cuatro décadas después del comienzo del Antropoceno. Además de la crisis ecológica, el misticismo los une. Si sor Juana toma los votos católicos que la someten desastrosamente a una jerarquía machista, Bellatin explora con menos intimidaciones el arte

místico, esta vez mediante el sufismo de la tradición islámica. En prosa fragmentada, resume lo que va del misticismo a la enseñanza de la escritura: «El ejercicio sufi, que trata de buscar el todo dentro de los distintos accidentes».¹² (Aprovecho para recordar al público la regla de la Escuela Dinámica de Escritores que fundó Bellatin: los estudiantes no escriben allí; esta regla de alguna manera forma parte de la meta paradójica y algo mística de Bellatin de escribir involuntariamente, o «escribir sin escribir»¹³). Esta cuestión de escritura involuntaria, exigida por fuerzas innegables y ajenas a uno, también remite a un argumento utilizado por sor Juana, autora de la *Respuesta a sor Filotea*.

En el corto plazo, la religión patriarcal no hace tanto daño a Bellatin como a sor Juana. Nadie exigirá que Bellatin se deshaga de su biblioteca —ni en la versión de «dos cien mil libros» compuesta enteramente por su propia obra—.¹⁴ El privilegio otorgado a los hombres desde 1610 (por no decir «desde siempre») posibilita tomar en serio a Bellatin en lugar de acusarlo de vanidoso y equivocado. No queda nada claro que una autora —una mujer, quiero decir— ganaría el mismo éxito comercial y académico al publicar tanto libro «autoplagiado», vistiendo siempre el mismo uniforme negro durante los últimos años, cambiando el brazo protésico hasta por un falo enorme,¹⁵ engañando al público para mostrarle su credulidad, prohibiendo el acto de escribir a sus estudiantes de escritura, buscando «escribir sin escribir», y un largo etcétera. Elaboro un punto casi excesivamente predecible cuando afirmo que el primer artículo académico dedicado plenamente al sufismo en la obra de Bellatin, publicado en 2019, no toca el problema de género.¹⁶

Si leemos a Bellatin en sus propios términos, el género femenino apenas viene al caso. Por ejemplo, señalo la representación del derviche, al parecer para Bellatin siempre hombre. En una entrevista, la imagen de un derviche aparece como adorno en la pared de la casa de Bellatin,¹⁷ y en una de las fotos de *Las dos Fridas* se ve una estatuilla de un hombre barbudo, cuyo pie de foto indica: «Representación de un derviche girador, quienes suelen creer en la inmanencia del tiempo y del espacio».¹⁸ Ya que muchos análisis del arte de Bellatin esquivan el asunto del sufismo, se podría decir que el misticismo se suele tornar laico para propiciar una indagación académica sobre la naturaleza de la escritura. Otro acercamiento que llegué a adoptar utiliza la boga secular de la «atención plena», conocida en inglés como *mindfulness*, para admirar la resistencia en la obra de Bellatin a distinguir entre puntos centrales y secundarios y por negarse a emitir juicios sobre esos detalles.¹⁹

En ese mismo sentido de laicismo, cito la observación de Samuel Steinberg, extraída de un artículo sin tinte religioso, donde asevera que si los libros de Bellatin narran algún elemento exterior a la obra misma, tal externalidad tiene que ver con «this present, severed from any temporality but the now» («este presente, cercenado de cualquier temporalidad excepto del ahora»);²⁰ Precisamente esta posibilidad de volver a observar el momento presente con «mente de principiante», es lo que interesa de las novelas de Bellatin. La crítica no puede imitar el procedimiento a la hora de armar un análisis literario, puesto que forzosamente creamos jerarquías entre los datos, además de recomendar un camino a seguir.

Por el género literario en que escribo (y también por el género femenino a que pertenezco) no comparto la búsqueda por la trascendencia dentro de las religiones del patriarcado. Citando de *Las dos Fridas*, no profeso esa creencia sufi («determinado pensamiento místico») sobre que «la realidad es inmanente y se viven en simultáneo todos los tiempos y todos los espacios».²¹ Como mujer que disfruta de sufragio y salario, me asusta la posibilidad de percibir en medio de hoy «todos los tiempos y espacios». (¡Qué horror!) ¿Ese espanto en sí no comprobará la modernidad de mi querido «ahora» y mi distancia dichosa de sor Juana? En fin, la búsqueda de Bellatin *no* parece tan distinta de la de sor Juana, aunque el hombre contemporáneo disfrute de más flexibilidad ideológica con sus meditaciones. Por ejemplo, la libertad que la meditación provee a Bellatin lo hace singularmente lúcido cuando incorpora el tema de las drogas, un tema que de otro modo resulta sobresaturado por propaganda. Ni en *Demerol sin fecha de caducidad* ni en *Las dos Fridas* el narrador de Bellatin se escandaliza frente al Demerol, aspecto sorpresivo en el segundo caso, dado que pertenece al género de literatura juvenil.

Vale la pena detallar las razones tras la estructura atípica de este último libro; desde la primera página de *Las dos Fridas*, el narrador explica que este proyecto, a diferencia de todos los otros, se dirige a «jóvenes» y se escribe «por encargo».²² Así, el texto interrumpe el procedimiento habitual de Bellatin en que permite que las palabras, en su fluir involuntario, «marquen los límites y rumbos de los textos».²³ Además, las primeras y las últimas páginas desafían el acercamiento característico del Bellatin místico y meditativo, porque presentan una biografía fiel a los hechos de la vida de Kahlo —con excepción de la fecha errónea de 1926, dada dos veces para el año del accidente que sufrió Kahlo en 1925, cuando el camión en que viajaba chocó con un

tranvía eléctrico—. ²⁴ A pesar de esta sinceridad insólita que obedece a las exigencias de una narrativa confiable y pedagógica dirigida a un público menor de edad, Bellatin no escatima la información sobre las narcocostumbres de Kahlo. Desde la tercera página del texto, revela que la pintora «se hizo adicta al Demerol», hecho que vuelve a afirmar en la penúltima página: «La paciente hizo uso indiscriminado del Demerol». ²⁵ Es más, la atención plena dirigida sin juicio hacia las drogas se evidencia cuando, para llegar a Kahlo, el narrador sale de la capital y, entre otros encuentros, pasa por un pueblo, «dedicado a la experimentación con hongos y raíces alucinógenas»; el lugar sorprende al narrador porque «todo parecía estar en orden». ²⁶ En la misma página, se subraya el punto: «Me llamó la atención que en el ambiente de ese poblado no quedara ninguna huella de los estados alterados que se vivían en forma cotidiana». ²⁷

Bromeo solo un poco al decir que el público de Bellatin siente los efectos de la droga en *Demerol sin fecha de caducidad* más que «frida kahlo», siempre nombrada con minúsculas, evidencie cualquier ausencia de sobriedad. Es decir, en *Demerol sin fecha de caducidad* Bellatin no hace aspavientos frente al hábito de consumo de droga de una frida kahlo envejecida más allá de la edad que tuvo al morir. La sustancia epónima viene al caso por las fotos de Graciela Iturbide de los objetos del baño de la Casa Azul, encerrados por 50 años, historia que repasan a detalle Ángeles Donoso Maycaya ²⁸ y Valería de los Ríos. ²⁹ Como observa Paola Cortes Rocca, la relación sugerente entre el texto de Bellatin y las fotos de Iturbide no supone ninguna jerarquía estable: «Bellatin no escribe un prólogo al trabajo de Iturbide; Iturbide no ilustra un relato de Bellatin». ³⁰ Se publican los dos proyectos como *tête bêche*, cada libro con su propia portada, con orientación inversa. Así al voltear el mismo libro, la lectora se descubre ahora frente a *Demerol sin fecha de caducidad* de Bellatin, ahora frente a *El baño de Frida Kahlo* de Iturbide, y nunca se encuentra con la contratapa «sino con un nuevo libro invertido». ³¹ Dentro de esa jerarquía inestable con su doble comienzo, la narrativa de Bellatin nunca juzga al hábito medicinal de «frida kahlo», la artista posmuerta que aparece ante un público por medio de un «singular aparato didáctico». ³²

Aunque nunca juzga la adicción como tal en *Demerol sin caducidad*, Bellatin aprovecha para meter múltiples referencias a la atemporalidad del Demerol. Desde la primera página se menciona «una caja muy antigua de Demerol» que también aparece en las fotos de Iturbide. Además del título que cita la marca, en el

texto se repite tres veces la frase, «medicamentos sin fecha de caducidad».³³ Los efectos posibles de esa medicina se insinúan por medio de otros objetos que en *El baño de Frida Kahlo* aparecen como naturaleza muerta, y que en el texto de Bellatin se observan como si fuera una primera vez, por ejemplo, «dos recipientes de peltre para realizar lavativas» de los cuales «se desprendían, [...] las mangueras de hule necesarias».³⁴ Este aparato para realizar enemas que se retrata en las fotos de Iturbide y que se describe en el texto de Bellatin sugiere varias posibilidades históricas, desde el estreñimiento que acompaña el abuso de opiáceos hasta —nunca se sabe— una forma alternativa de administrar la medicina cuando el cuerpo ya no aguanta otro método.

Dejemos los detalles escabrosos para subrayar la estética dominante. A lo largo de las obras de este ciclo narrativo 2008-2009 de Bellatin, las drogas se distinguen más por sus nombres que por sus efectos. De este modo, Bellatin logra la hazaña admirable de evadir en gran parte la repetición de los discursos oficiales en torno a lo *narco*. Por ejemplo, en *Biografía ilustrada de Mishima*, sobre la vida después de la muerte llevada por el escritor japonés ahora decapitado Yukio Mishima, la droga —que comparte la descripción de la nicotina en «Marlboro Light»—,³⁵ se nombra como *sildenafil citrati*, lo cual suena a Viagra. Tal droga moderna no lo resulta en el contexto del Mishima posmuerto, dada la antigüedad de la búsqueda por la trascendencia y la coincidencia con la nicotina. Claro, no pretendo ignorar el debate sobre la modernidad de la nicotina. En *Cigarettes Are Sublime (Los cigarros son sublimes)*, Richard Klein sugiere que Aristóteles no conocía la modernidad, ya que no conocía el tabaco —aunque los muchos estudios de la historia de la droga se podrían matizar con el hecho de que los griegos antiguos sí sabían de la morfina—. ³⁶ Sor Juana, lectora de las ciencias del «Nuevo Mundo», sí habrá sabido de la existencia del tabaco, entre otros reclamos a la modernidad derivados de su entorno americano.³⁷ Por su parte, Kahlo empleaba ambas drogas simultáneamente. Por el testimonio de la enfermera Judith Ferreto Segura, quien cuidaba de Kahlo cuando ya no viajaba sino en su propia cama, la pintora no paraba de fumar aún bajo el efecto de los somníferos, de los que abusaba: «Frida fumaba continuamente y pedía un cigarro cuando estaba a punto de quedarse artificialmente dormida. Como su sueño no era natural, podía dejar caer el cigarrillo, así que había que mantener atención especial en ello».³⁸ Si Bellatin hace referencia insistente al Demerol en cuanto a Kahlo, resulta interesante que no mencione el cigarro.

Las ausencias componen el síntoma molesto para los personajes en la obra de Bellatin. En *Demerol sin fecha de caducidad* se posibilita la noción de la droga como prótesis, tal como la pierna ortopédica que busca Frida Kahlo porque «le hacía falta una suerte de artificialidad capaz de suplir el vacío de su cuerpo».³⁹ Leonel Cherri nos resume el procedimiento refiriéndose, por ejemplo, a las biografías ilustradas de Mishima y Kahlo del ciclo 2008-2009: «los autores buscan una prótesis artificial no para ocultar sino para exponer el vacío que los constituye».⁴⁰ Para las feministas, el cuerpo nunca es tan fácil de borrar. Ciertamente, en el contexto de mi análisis, el vacío recuerda a la abnegación exigida por el catolicismo al servicio de controlar, por ejemplo, a la mujer.

Hablando de sospechas foucauldianas, resulta significativo el hecho de que sor Juana, Kahlo y Bellatin compartan el convento convertido en hospital transformado en universidad. Alejandro Gómez Arias, amigo que viajaba con Frida en el momento de su famoso accidente en 1925, cuenta que subieron a la joven a la ambulancia para depositarla en la Cruz Roja, «ubicada en el cercano convento de San Jerónimo, donde ahora está el Claustro de Sor Juana».⁴¹ En ese mismo lugar donde sor Juana murió siglos atrás, Bellatin a veces trabaja como maestro. A principios del siglo XXI en el Claustro, yo tomé una clase de escritura creativa con él.

Para romper con el encierro, volteo hacia el artículo de Paola Cortes Rocca sobre *Demerol sin fecha de caducidad*. Seguramente si confío más en la recontextualización que se apropia de Kahlo para «el uso pop» encontraré la estabilidad deseada de la modernidad y me alejaré de una vez por todas del fatídico 1610.⁴² Es decir, tal vez para encontrar la modernidad es preciso eliminar hasta el mayor grado posible el sentido de historia, olvidándome del sinsentido de practicar la atención plena en un «aquí y ahora», como si la meditación no fuera una práctica antigua. Creo que acabo de anticipar que el método no funciona a mi satisfacción. Cortes Rocca compara la estética de una participante del grupo de Warhol con la *performance* de Kahlo; un poco más de una década después de la muerte de la pintora, los del círculo de Nueva York viven artísticamente al «vestirse, comer, caminar, fumar, [...], ir a ciertas fiestas, [...] y perder el tiempo *como artistas*».⁴³ Esta lista de actividades mayormente podría aplicarse hasta a los bohemios del siglo XIX —y tal vez sustituyendo *artistas* por *nobles* describe a los franceses adinerados bajo Luis XIV,⁴⁴ lo cual nos remite a 1610 de nuevo—. Ese último aspecto de hacer que la observen a una perdiendo el tiempo con estilo capta la

representación de Kahlo en la mayoría de las fotos, pues siempre aparece posando. Aún las fotografías de Kahlo en las que supuestamente está pintando la muestran sin una gota de pintura fuera de lugar —es decir, simulando el trabajo—. En conjunto, las fotos de Kahlo, revisitadas bajo el estímulo de la obra de Bellatin, imponen en mí la profunda nostalgia por el tiempo en que no se trabajaba, cuando *vivir* bastaba, y me tengo que despertar de esa ilusión con la advertencia de que convertirse tan plenamente en la vocación de una es la labor de las religiosas —de sor Juana, pues—. Una vez más me encuentro ante el espejo del monasterio. ¿No hay escape de las trampas de la colonia?

Resumo en más detalle el comienzo de *Las dos Fridas* para sacarme del tiempo místico. En la primera página de *Las dos Fridas* el narrador recibe una foto de Frida Kahlo, la cual envía por correo electrónico en busca de información sobre ella. Recibe la noticia de que la susodicha «habitaba en un alejado pueblo y poseía un pequeño puesto en el mercado».⁴⁵ Craig Epplin expresa mejor la idea en *Las dos Fridas* respecto al doble de Frida Kahlo: «The woman is not Frida Kahlo, who died in 1954, but she might be» («La mujer no es Frida Kahlo, quien murió en 1954, pero podría serlo»)⁴⁶ Lo mismo se podría decir del narrador: no es Bellatin, pero podría serlo. Es más, en una conversación personal, Bellatin me aseguró repetidas veces que en cuanto al viaje a Oaxaca con el perro Perezvón descrito en *Las dos Fridas* no echó mano a la ficción: «Todo es cierto».⁴⁷ No obstante esa insistencia, sabemos que Bellatin miente desde la primera página. Desde la primera foto, en la imagen borrosa que supuestamente «los editores» le entregan al narrador de *Las dos Fridas* cuando le encargan el proyecto, se ve a una Frida Kahlo rara, con otra boca y unos aretes de aro atípicos del estilo indigenista de Kahlo; además la ropa chillona no parece concordar con la estética de la pintora.⁴⁸

Sobre esto, vuelvo a citar el estudio deslumbrante de «las migraciones de las fotografías»⁴⁹ y de los pies de foto realizado por Schmitter: «En *Las dos Fridas* una imagen retrata a “Mujeres que trataban de persuadir a los foráneos que se acercaran a Frida Kahlo”, mientras que en la *Biografía ilustrada de Mishima*, el pie de foto atribuido a la misma imagen explica, “Rincón del adoratorio sintoísta al lado de la grana del tío de Mishima”».⁵⁰ No confiamos en estas descripciones y llevan a la sospecha de que el *fracaso* de resucitar el pasado marca la modernidad. Resulta un punto devastador en vista de nuestra época del Antropoceno. En

Demerol sin fecha de caducidad y *Las dos Fridas*, Bellatin nunca escondió ese contexto con rigor. Como prueba, señalo otra foto de esta segunda Frida que la muestra frente a un refrigerador contemporáneo.⁵¹

Bellatin insinúa que los jóvenes, con su mente de principiante, deberían ser capaces de darse cuenta. En defensa del público de *Las dos Fridas* que momentáneamente se confunde con el engaño, me solidarizo con la dificultad de observar las fábricas sintéticas y los refrigeradores contemporáneos. De hecho, llevo páginas y páginas de argumentación que demuestra la dificultad de proclamar nuestra distancia de la época colonial, aun cuando los historiadores nos aseguran que ya murió. (Nuestros tiempos no son coloniales, pero podrían serlo.) No sólo el misticismo de Bellatin propone la ausencia de escape. El artículo científico que aboga por el año 1610 como el comienzo del Antropoceno —menos de medio siglo antes del nacimiento de sor Juana —comete los mismos errores colonialistas que se supone que dos geógrafos empleados en el Reino Unido quisieran evitar al realizar su análisis. Saco del artículo «Defining the Anthropocene» («Definir el Antropoceno»), sin orden especial, taras molestas como la búsqueda implícitamente condicionada por el valor del orgasmo masculino, que insiste en la importancia del «palo dorado» («golden spike») para legitimar el comienzo preciso de las épocas geológicas; el nombrar únicamente a los hombres y nunca a las mujeres en el recuento histórico; la doble referencia sin más a la «anexión» («the annexing») de las Américas; la mención una sola vez de la palabra «capitalista» («capitalist»), la cual aparece en la nota 89 como parte de un título; y el empleo de la voz pasiva, de manera que nadie se responsabiliza por los fenómenos más severos.⁵² Como ejemplo de esta última tendencia, destaco la personificación que se encuentra en la declaración «colonialism, global trade and coal brought about the Anthropocene» («el colonialismo, el comercio global y el carbón provocaron el Antropoceno»)⁵³ Para el oído sensibilizado al México moderno y su guerra contra las drogas, la implicación de que podríamos comenzar otra guerra idiota, esta vez contra la fuerza animada del carbón, me exaspera por fútil y me instiga a volver a leer a Bellatin por su negación a dividir las drogas entre categorías de bien y mal —además de su invitación a fijarnos en la presencia de la energía—.

Ahora sí llego al propósito anunciado de cambiar el tema de la droga. No requiere malabares. En realidad, Bellatin hace explícita esa invitación a la temática de la petrocultura en *Las dos Fridas* por el carácter extraño (para él) de ese libro como proyecto sinceramente didáctico, al principio y al final por lo menos.

Algunas lectoras objetarán que exagero lo *petro*. Dirán que posiblemente el refrigerador detrás de Kahlo emplea energía solar y que posiblemente la camisa de la imitadora de Kahlo es de fibras naturales. Esas objeciones en parte se derivan de la novedad del tema; resulta relativamente reciente el esfuerzo por estudiar la conexión profunda entre la cultura y la energía.⁵⁴ Para defenderme de las expectativas que exigirían un exceso de exactitud, cito a Imre Szeman cuando insiste que resulta posible «y necesario» hablar de un periodo de «petromodernidad o petrocultura» porque a pesar de las energías solapadas y las exclusiones abarcadas, «it is nevertheless the *hegemonic* form of energy at the present time» («es no obstante la forma *hegemónica* de energía en el tiempo actual»)⁵⁵ Esa hegemonía del petróleo pasa casi desapercibida en la crítica literaria mexicana. Existen solo dos estudios centrales del tema. En su recopilación de la ficción relacionada con la industria petrolera, siguiendo el proyecto iniciado por Luis Mario Schneider,⁵⁶ Edith Negrín opina que «no podemos dejar de prestar atención» a la presencia del petróleo en las noticias mexicanas, aunque «estamos tan acostumbrados a sus productos, respecto a la organización doméstica y los transportes, que apenas tomamos en cuenta su origen».⁵⁷

La confundida jerarquía que maneja Bellatin nos ayuda a fijarnos en el petróleo, aunque no sabremos qué pensar de él. Al respecto destaco el carro, un Chevy negro del año 2000, «negro, austero, práctico», que el narrador emplea para realizar el viaje hacia la Frida Kahlo que vive lejos de la Ciudad de México.⁵⁸ Insisto que no busco siempre analizar lo *petro* en términos simplistas de bien y mal, tomando la lección de los errores cometidos con lo *narvo*. Por ende, evito la tentación de distinguir entre manifestaciones duras y suaves de lo *petro*. Desde el prefijo, se establece la dualidad de lo *petro* porque simultáneamente connota «hardness and flow» («dureza y flujo»), además de «compression and escape» («compresión y escape»)⁵⁹ El Chevy negro, austero y práctico también es, siguiendo la lógica bisagra, algo que nos pone no en números negros, sino rojos; no la austeridad sino un lujo; y como todo vehículo *petro*, no una opción pragmática sino la insustentabilidad flamante. Al respetar la multiplicidad de lo *petro*, con sus ubicuos plásticos flexibles y sus rígidos asfaltos y contaminaciones insolubles, se elude la creación de categorías arbitrarias entre lo «lícito» y lo «ilícito». Al estilo de la observación de Avital Ronell, quien declara la imposibilidad de definir o teorizar las drogas, ya que preconditionan nuestro pensamiento,⁶⁰ Bellatin parece estar de acuerdo acerca de la

imposibilidad del pensamiento sobrio, aunque tal vez mejor expresa la idea con una queja implícita acerca de la insuficiencia de la ebriedad. Las drogas nunca desaparecen de las narrativas relevantes, aún si sus efectos no tienen una relación estricta con el tipo de droga. De la misma manera, en *Las dos Fridas*, Bellatin no parece imaginar que pudiéramos vivir como abstemios del petróleo, por lo menos no si pertenecemos a la clase lectora. Leer es ya un consumo facilitado por el petróleo. Como observa Stephanie LeMenager al principio de *Living Oil* («Vivir el petróleo») —libro cuyo segundo apéndice lleva la cuenta de la energía necesaria para publicarlo—⁶¹ el consumo del petróleo satura nuestras existencias al punto en que la percepción de lo «vivo», lo «en vivo», ahora se media por lo *petro*: «liveness, as in seeming to be alive, now relies heavily upon oil» («la calidad de vivir, en tanto aparentar estar vivo, ahora depende en gran medida del petróleo»)⁶² Procuro evitar los falsos debates del bien y el mal, en vista de mi adicción al petróleo, y supongo que si le parece igualmente descabellado a Ronell estar «a favor» de las drogas como estar «en contra» de ellas, yo también me debo declarar agnóstica ante lo *petro*.⁶³

Abrir los ojos a la petrocultura, como si la desconociéramos, sin juzgar, nos advierte de la condición de las petrovíctimas, categoría que identifica a Kahlo. Como resultado del accidente a los 18 años entre el camión y el tranvía, es posible entenderla además como una desventurada petroadicta. Para mostrar la conexión entre los papeles de víctima y adicta, cito el repaso que hace Mauricio Ortiz de la salud de Kahlo en términos de los viajes; a la vez que la artista sufrió de problemas como «alcoholismo, tabaquismo, anorexia y una muerte, a los 47 años (1954), bajo sospecha de suicidio», intentaba remediar sus achaques al consultar una lista exagerada de especialistas médicos, esparcidos por dos continentes, «no sólo en México, también en San Francisco, Detroit, Nueva York, París».⁶⁴ En una sola colección de sus fotos, se registran los modos de transporte que tomaba Kahlo: la cámara la capta viajando en un tren de regreso de Detroit en 1932; también la vemos posar al bajar de un avión, cargada de libros, al aterrizar en Nueva York en 1938 y, en dos imágenes de 1943, se para frente a un carro blanco, vestida a su manera bohemia con faldas largas y rebozo.⁶⁵ En una de estas dos últimas fotos, Kahlo extiende el brazo por la ventana abierta del lado del chofer y posa la mano sobre el volante. Se alcanza a ver un cable que se extiende en el aire detrás de ella, cruzando de un lado del cielo al otro, arriba de la cabeza adornada con flores de otro modo atemporales. A pesar de la relación íntima

que desarrolló Kahlo con las formas modernas de viajar, sugeridas en estas fotos —y en las críticas que hacía de la industria petrolera, evidentes en el cuadro *Aquí cuelga mi vestido* con la representación del retrete, el teléfono y la bomba de gasolina— probablemente no es ésta la adicción que primero viene a la mente cuando se piensa en la pintora, como bien lo sabe Bellatin.

No obstante, a lo largo de *Las dos Fridas*, se refiere a la presencia del petróleo, una sustancia que implica un tiempo linear, si no es que una modernidad estrictamente delineada por el poder de la plasticidad que el petróleo presta. Impresiona la lectura del petróleo facilitada por *Las dos Fridas* al lado de la supresión de toda referencia visual y por escrito al hábito de fumar de Kahlo. Sí, vuelvo a lo *narvo* de la nicotina porque esa ausencia resulta realmente chocante tras estudiar las fotos en busca del petróleo. Las muchas fotos de la pintora con cigarro en la boca o la mano, la primera de las cuales se tomó en 1930, no son difíciles de encontrar.⁶⁶ Quizá se tiende a eliminar la imagen de la Kahlo fumadora porque no brinda el tipo de femineidad que el público contemporáneo quisiera consumir. Como Klein nos recuerda, al encenderse un cigarro una mujer demuestra una maestría que viola las normas del pudor femenino con sus suposiciones de la vergüenza, inocencia y hasta dignidad.⁶⁷ En esta supresión del cigarro de Kahlo, Bellatin tal vez no se distancia tanto del discurso oficial sobre lo *narvo* como afirmé anteriormente. Encuentro más irritante la ausencia de ocio de la Kahlo de Bellatin en *Demerol sin fecha de caducidad*, donde se mantiene ocupada realizando todos los proyectos que el público conoce como obras de Bellatin.

En realidad, tampoco Bellatin se distancia de la posición oficial ante lo *petro*. *Las dos Fridas* reproduce el rostro de Kahlo plasmado sobre un autobús, seguramente en la Ciudad de México, ya que el vehículo consiste en dos camiones de tamaño grande conectados con un aparato de acordeón. En la primera de las fotos de Bellatin del camión con la cara enorme de Kahlo, se ve la firma del fotógrafo original, representada arriba del hombro de la pintora: Leo Matiz.⁶⁸ En la siguiente página de *Las dos Fridas*, con dos fotos adicionales, Bellatin juega a recortar la imagen para sacarlo del contexto en la misma manera en que se recortó la imagen de Kahlo para el camión.⁶⁹ De esta manera, Bellatin puede agregar implícitamente su firma a la de Leo Matiz sobre esta pose de Kahlo. Para la tercera foto, solo se percibe, fuera de enfoque, el nombre de Frida Kahlo y el letrero ilegible que se refiere a las celebraciones del centenario, alrededor de la publicación

del libro y el nacimiento de Kahlo en 1907. Las fotos de Bellatin recalcan el servicio que hace Kahlo como la cara oficial del transporte, ahora un transporte más limpio, según un estudio de la calidad de aire de esos camiones en sus carriles exclusivos —estudio que también repite la cifra de 160 pasajeros por vehículo—.70

¿Por qué elegir a Frida Kahlo específicamente para promover la idea del transporte público en la Ciudad de México en el año 2007? Aquí el gobierno duplica un gesto de las compañías energéticas privadas. La propaganda producida por la industria petrolera defiende la práctica de contaminar, al emplear la imagen de la mujer como *propetro*, al contrario de la labor más típica (en términos del género) de *las* activistas (mujeres) en contra de la contaminación.71 Este asunto se torna todavía más provocador al lado de las imágenes originales de Leo Matiz que muestran a Frida Kahlo reclinándose contra un carro.72 Al sacar la imagen del contexto original, en que Kahlo posa frente a un coche particular en Coyoacán en 1945, se imagina a Kahlo viendo el cielo eterno *sin* un carro enorme detrás de la artista y *sin* un poste de teléfono con los cables correspondientes. El estado sustituye el fondo moderno de Kahlo para darle otro fondo todavía más moderno: un camión de transporte público para 160 pasajeros. Esta sustitución, algo redundante en última instancia, devuelve a la petrovíctima más famosa de México al método de transporte en que viajaba durante el accidente de 1925 y sirve de advertencia ansiosa para toda viajera informada de la biografía. No logro una interpretación de Kahlo como símbolo de energopoder que no contamine mi petromodernidad con un eterno retorno a algún momento peor de la historia, no obstante el calor de mi entorno aquí en el horno del Antropoceno.

Por cierto, en las fotos que Bellatin incluye del carro, nadie lo maneja. El Chevy negro aparece siempre estacionado: ahora con un perro del lado pasajero, ahora «frente a restaurante».73 Esta despersonalización característica de la petrocultura degrada al narrador de Bellatin, en primer lugar, porque ni siquiera se hace fotografiar al lado del carro como hace Kahlo para quedarse registrado, y en segundo lugar porque no parece quedarse seguro a la hora de bajar del carro. Deduzco esa inseguridad por la foto del Chevy estacionado «frente a restaurante», en donde se ve solamente una llanta trasera del carro, un trecho de carretera, y el restaurante del otro lado de dicho camino. Ni la foto ni el texto explica cómo un peatón que baja del carro podría cruzar la carretera para llegar al restaurante, al parecer a tres carriles de distancia.74 Se

supone que la carretera no es muy transitada y así se puede atravesarla caminando, pero no hay rasgos de ningún cruce peatonal. Una isla de concreto con postes divide los dos sentidos de circulación y probablemente provee un lugar pequeño de resguardo entre los carros, si alguien puede subir a la isla y si cabe entre los postes —maniobra que debe costar a los que andan en silla de ruedas—. Los carros sin chofer en estas fotos parecen haber expropiado la infraestructura.

La hostilidad de la petrocultura hacia la gente discapacitada muestra la mentira de la supuesta movilidad de ella. La crudeza de transportar a Kahlo en su cama⁷⁵ forma un paralelo con el abuelo del narrador discapacitado tras sus cirugías, para quien adaptan «una silla de manera normal [con] unas pequeñas ruedas de carropatín».⁷⁶ La posible indignidad de esa adaptación primitiva se sugiere por los ruidos extraños que hace el abuelo «mientras era transportado».⁷⁷ Hasta aquí aprendimos que en sus momentos de salud más robusta, el abuelo apoyaba la misma infraestructura de energía que ahora lo excluye. Estudió bajo un régimen fascista «el oficio de técnico en electricidad» y en México viajaba a distintas regiones del país «para vigilar el funcionamiento de la red de plantas de luz».⁷⁸ Resulta convincente que la razón por la que Bellatin cuenta esos detalles se debe al hecho de que el abuelo *dejó* el empleo como técnico en electricidad, tal como abandonó el país fascista. Tal vez por eso Frida Kahlo no aparece retratada tras el volante de los carros. Entendió que sería de más interés como sujeto artístico al bajarse del carro. El narrador de Bellatin tal vez parodia la lección al ausentarse de las fotos del carro.

Claro, una cosa es la tensión provocada por la decisión de abandonar el carro, y otra cosa es no tener tal opción. Como revelan las fotos de Bellatin y de Kahlo, los que no tienen carro, ni carrera de electricista, ni viaje en cama, no pertenecen a la misma clase que los petrohabilitados. Aquí surge todavía otra razón por la cual la democracia que se podría imaginar debido a la despersonalización e intercambiabilidad del carro, no acaba en la utopía esperada. Se entiende esta exclusión en *Las dos Fridas*, sobre todo por la foto de Bellatin de un niño y una mujer que caminan literalmente al margen de la petrocultura al no tener carro.⁷⁹ Es decir, el niño y detrás de él la mujer, pisan la tierra sin pavimentar al lado de la carretera, ésta de orilla dramática puesto que el asfalto termina justo con la anchura del carril, sin otro espacio para emergencias. El pie de foto insinúa un nivel de crueldad inusual en la obra de Bellatin: «Vista del país donde mi familia intentó poner en

práctica sus ideas políticas».⁸⁰ Qué bien que la familia no pudiera instalar su preferencia por el fascismo, pero ¿cuál es esa referencia al «país»? ¿Se refiere al niño y a la mujer como «el país»? ¿O ni siquiera figuran en esa descripción? ¿El «país» se alude a la carretera y las montañas a fondo? Si los ciudadanos no tienen carro, ¿no cuentan?

No me atrevo a contestar estas preguntas sin observar primero la coincidencia entre la foto de Bellatin y otra de las imágenes que sacó Matiz el día en que Kahlo posaba por el cielo nublado de México. En esta misma serie, catalogada en la colección curada por Estefanny Esquivel Madero y Arturo Ávila Cano para la Fundación Leo Matiz y Google, de las fotos de Matiz,⁸¹ se captura la imagen de Frida sentada en la calle sin pavimentar en Coyoacán, en 1945. No hay tráfico. Kahlo, con un cigarro entre los dedos, busca (se supone) el dinero en la bolsa de su delantal para pagar al vendedor ambulante de telas que le muestra su mercancía; detrás del hombre maduro, viendo la transacción sobre el hombro de Frida, se ve a un niño descalzo, con un sombrero como el del vendedor, y con un overol enrollado hasta las rodillas. El reclamo a la modernidad del petróleo que se vislumbraba en las otras tomas con el carro ahora se niega: la calle sin asfalto, ni carro y el niño sin zapatos desdican la democracia en potencia del carro. Afortunadamente esta foto no se titula «El país», sino que hace referencia al «Vendedor de telas». La modernidad dudosa de ese plano me remite a una línea continua en el tiempo, desde la esclava que tenía sor Juana hasta el artículo de denuncia de Bellatin respecto a la renta de seres humanos que prolifera en nuestros tiempos.⁸²

La petrocultura no perdona a nadie de esas desigualdades y es en ese reconocimiento de mi propia complicidad que articulo el problema de género implícito en la presentación de la petrocultura en *Las dos Fridas*. Tras salir el narrador del restaurante, «Mientras me dispongo a subir al auto nuevamente», se le acerca una mujer que vende pastelillos «que aseguraba acaba de hornear».⁸³ La mujer en la narrativa aquí, sin carro, expuesta a los riesgos de la infraestructura que favorece a los choferes y no a los peatones, recuerda al vendedor de telas en la foto con Frida Kahlo. Si en la foto con Kahlo, los pobres son dos hombres y la Frida sentada sugiere su calidad de petrovíctima, es distinta la escena en *La dos Fridas* porque al narrador le vienen a la mente «fragmentos de un poema de T.S. Eliot, donde una voz asegura que ha cometido fornicación, pero se disculpa afirmando que ocurrió en otro país y, además, con una mujer que ya está muerta».⁸⁴ La referencia a

T.S. Eliot tal vez intenta construir puentes entre otras décadas, para anclar la modernidad dentro del modernismo, pero el resultado es lamentable por la sexualización indebida de la mujer.

Aunque la voz narrativa de Bellatin atribuye la cita al poema de T.S. Eliot, en realidad parafrasea el epígrafe de Christopher Marlowe, que Eliot sacó de la obra de teatro *The Jew of Malta* (*El judío de Malta*). Para resumir el problema aquí, el narrador de Bellatin cree citar del poema «Portrait of a Lady» («Retrato de una dama»), de 1915, y en realidad cita de una obra de teatro de 1589 o 1590, todavía más antigua que sor Juana («Thou hast committed—/ Fornication: but that was in another country,/ And besides, the wench is dead»⁸⁵). Por lo visto, la misoginia se provoca como uno de los efectos secundarios de ocupar un estatus privilegiado. La mujer que camina al lado de la carretera y vende panes a los choferes no se está ofreciendo como objeto sexual. ¿La voz narrativa de Bellatin al sugerir otra cosa narra como un hombre anglo-europeo? Al repetir la cita de Eliot, que es a su vez una cita de Marlowe, Bellatin posibilita tal afinidad, aunque quizá no al grado del autoritarismo que Cara Daggett describe cuando define el concepto de «petromasculinidad». Hay que recordar, por mucha fragilidad que el narrador de Bellatin muestre a la hora de pensar en poesía sobre mujeres fornicadas y muertas, todavía no llega al grado de apoyar a sus parientes fascistas. (Carmen Perilli asienta la base histórica de esas referencias en «la comunidad véneta situada en el trayecto a Oaxaca», al analizar el recuento de esa experiencia de Bellatin en *El libro uruguayo de los muertos*.)⁸⁶

Por la cita y el carro «extranjeros» no podemos disociar del todo al narrador de Bellatin de la petromasculinidad: demuestra un vínculo con este arraigo de las petroculturas que han respaldado «Anglo-European fossil-burning men» («los hombres anglo-europeos quemadores de fósiles»⁸⁷). La definición que utiliza Daggett de la misoginia resulta útil aquí, ya que ni con *Las dos Fridas* ni con *Demerol sin fecha de caducidad* Bellatin escribe textos rabiosamente misóginos; más bien, erra con ese pensamiento aparentemente involuntario sobre los prejuicios tradicionales (¡lo que se toma por erudición!) contra la mujer como una práctica disciplinante («the policing practice»⁸⁸). La ventaja de esa definición de misoginia en términos disciplinarios es que facilita la evaluación de los sistemas en lugar de los individuos.⁸⁹ Recalco la calidad del narrador de Bellatin como un chofer más, con un Chevy más, dentro de un problema mucho más grande.

Otro análisis útil en ese sentido feminista fue publicado por Heather Turcotte, quien argumenta la centralidad del género y la sexualidad en la representación de petroviolencia.⁹⁰ La imagen propiciada por Bellatin en *Las dos Fridas* de la mujer al lado del asfalto, caminando detrás de un niño, sugiere que el orden social en México concuerda con el argumento de Turcotte sobre las economías de la violencia que se fortalecen por las construcciones mutuamente relacionadas entre la violencia de género y el petróleo —lo que llamo aquí más ampliamente la petrocultura—.⁹¹ Cabe agregar que la misoginia del narrador de Bellatin surge de nuevo con la descripción del entorno de la pintora: hace hincapié en los hombres. A pesar de que la Frida Kahlo histórica se rodeaba de mujeres, de los siete conocidos mencionados de Kahlo, sólo Lupe Marín es mujer, y aparece en el texto como ex esposa de Rivera y futura esposa de Jorge Cuesta.⁹²

Aquí concluyo con un breve repaso del caso inverso de *Las dos Fridas*. En *Demerol sin fecha de caducidad*, se proponen el combustible imaginario y la libertad del régimen energético, en lugar de lo *petro*. Esta disociación de la extracción del petróleo tiende a seguir la misma invisibilidad del petróleo —por lo menos cuando se compara con, por ejemplo, el carbón que preocupa a la escritura victoriana—.⁹³ *Demerol sin fecha de caducidad* no se enfoca en el petróleo porque repasa la meta de «crear sin crear» o, cuando este anhelo se atribuye a Frida Kahlo, a «pintar sin pintar». ⁹⁴ De acuerdo con este procedimiento místico, la narrativa de *Demerol sin fecha de caducidad* supone un combustible de fantasía que nunca se precisa, al modo de los místicos que trascenderían las energías limitadas, y por ende lineales, que producen el cambio climático.

El artículo de Renee Carmichael sobre *Demerol sin fecha de caducidad*,⁹⁵ un poco como el también excelente artículo de Craig Epplin,⁹⁶ concuerda con esa fantasía de energía inmanente. Justo en el mismo estilo que la obra de Bellatin, Carmichael da vueltas ingeniosas sobre las posibilidades de suprimir la fuente de energía. Más específicamente, se realiza una lectura del «código» digital de la novela, como si la energía del código y sus ejecuciones surgieran de la nada. Carmichael entiende «ejecución» como «desincorporación». ⁹⁷ Los cuerpos pueden imaginarse como «inputs y outputs». ⁹⁸ Carmichael juega de manera brillante con las posibilidades en abstracto del código y la coreografía, realizadas sin cuerpo, pero nunca se contempla la fuente de energía detrás de esas ejecuciones. Es decir, entre cuerpo y descorporalización nunca se mencionan

las energías, ni renovables ni no renovables. ¿Qué energía propulsa la lectura, la ejecución? La autonomía de una ejecución que sucede por sí sola, tal como la lectura que se realiza en la oscuridad, no parece importar.

Con *Demerol sin fecha de caducidad*, Bellatin estimula ese tipo de crítica fantasiosa al referirse a un sistema de energía sin permitir que se vea la fuente. Estas referencias aparecen desde la primera página en torno a «un artefacto premunido de una pantalla, por la cual se mostraba una especie de película de la realidad».⁹⁹ Nunca se aclara el mecanismo de combustible debido a la gramática de Bellatin que anima lo inanimado: «De pronto, la pantalla comenzó a mostrar imágenes».¹⁰⁰ En la misma página se repite la impresión de la animación, esta vez mediante la operación de suprimir el verbo; se ve solamente «siempre a través de la pantalla».¹⁰¹ Aunque se advierte que el profesor (y claro que es hombre) piensa «apagar el aparato por unos minutos», nunca se describe esa interrupción; tampoco se menciona algún enchufe, ni el momento de encenderlo.¹⁰² La pasividad conjurada por el sujeto ausente que de otro modo realizaría las acciones, atribuye una trascendencia a las obras de arte, como si fueran autónomas de la voluntad humana y de las energías terrenales. Cuando el público se da cuenta de que kahlo les oye a través de la pantalla y que su presencia resulta más viva (más «en vivo») de lo que habían imaginado, se atribuye otra calidad a la pantalla sin explicación.¹⁰³ Este aparato vacío, por lo menos en la descripción, desprovisto de botones, cables y otras entrañas mecánicas, sugiere un paralelo con la meta de frida kahlo al pintar «de manera un tanto vacía, el mecanismo de la creación».¹⁰⁴ La conclusión de *Demerol sin fecha de caducidad* desmonta el aparato, al instalar el reclamo a la lógica. «Como es lógico», de insistir que el aparato didáctico no existió, tampoco el congreso sobre frida kahlo y con respecto al profesor, «se duda también [de] su existencia».¹⁰⁵ De acuerdo con que sin energía, todo queda en plan de fantasía.

De hecho, en *Demerol sin fecha de caducidad* nunca se explica el mecanismo de ninguna energía. Cuando se refiere al transporte de los dobles para un congreso de escritores, el verbo soslaya toda mención de los combustibles: «Trasladaría al lugar del evento sólo las ideas de estos creadores, ni las obras ni su presencia física».¹⁰⁶ Ese «traslado», en el proyecto de Bellatin del congreso de escritores, precisa de boletos de avión de la Ciudad de México a París;¹⁰⁷ aquí el movimiento simplemente se va a cumplir por la voluntad de kahlo. No obstante la carencia de energía descrita en *Demerol sin caducidad*, abunda la tecnología. Se menciona una cámara

digital de kahlo —aunque no es necesariamente suyo el aparato, puesto que simplemente se le ve utilizándola—. ¹⁰⁸ Se menciona una línea telefónica, ¹⁰⁹ además de los aparatos contemporáneos que implícitamente emplean electricidad, «un teléfono celular, un *i-pod*». ¹¹⁰ El contexto reconocible con los celulares y los aparatos de Apple nos hace darnos cuenta de que en realidad muchxs vivimos como si esa trascendencia de las fuentes de energía ya nos tocara.

En ese sentido, lo *petro*, aun en su calidad lícita, se parece bastante a lo *narco* en su aspecto ilícito. Tal como con el comercio de la cocaína, no se sabe siempre de dónde viene el petróleo con que cargamos el auto. Tal como con la cocaína mezclada con otras sustancias, no siempre sabemos con qué se mezcló la gasolina. Aún cuando el petróleo es puro y todavía se encuentra cerca de la fuente, no siempre tenemos certeza sobre ese origen. Como un abogado defensor de Chevron ante una demanda ecuatoriana por daños medioambientales dijo del petróleo de *alguien* en los ríos Cofán: «it doesn't have a trademark on it» («no trae marca de registrada»). ¹¹¹ Esa fungibilidad hizo posible la decisión del gobierno mexicano de expropiar el petróleo en 1938, y también de deshacerse de esa misma política con la Reforma Energética en 2013. El petróleo en sí se podría entender como ese vacío que Ronell atribuye a las drogas; vale la pena insistir que tal como lo *narco*, lo *petro* lleva a todo menos la sobriedad.

Surge la duda de si este anhelo de soluciones desde el más allá ayuda con un problema de aquí y ahora. ¿Bellatin propicia una fantasía de energía sin fuente que agrava la crisis del medio ambiente? ¿Marca nuestro vicio? ¿O esta fantasía nos señala la meta? Bellatin no usa ninguna temática velada y, no obstante, resulta difícil fijarse en la presencia inconfundible de la modernidad por el gesto constante del reciclaje. La escritura de Bellatin tal vez presenta un modelo del agotamiento final provocado por la insustentabilidad: personajes inmóviles, historias que se cuentan de nuevo, involuntariamente, personajes que se solapan, todos con prótesis, ninguno con certeza respecto a cuál detalle importa. Sacando inspiración del diseño *tête bêche* de *Demerol sin fecha de caducidad*, propongo que ahora nos toca voltear el texto y comenzar la otra historia. Tal vez esta versión narrará desde 1610 sin repetir el pensamiento de 1610.

Bibliografía

- Bell, Shannon Elizabeth, Jenrose Fitzgerald y Richard York. «Protecting the Power to Pollute: Identity Co-optation, Gender, and the Public Relations Strategies of Fossil Fuel Industries in the United States». *Environmental Sociology*, 5, n.º 3 (2019): 323-338.
- Bellatin, Mario. *Biografía ilustrada de Mishima*. Buenos Aires: Entropía, 2009.
- . *Demerol sin fecha de caducidad*. México: Galería López Quiroga/Rosegallery/Editorial RM, 2008.
- . *El libro uruguayo de los muertos: Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*. México: Sexto Pisto, 2012.
- . *Las dos Fridas*. México: Conaculta/Random House Mondadori, 2008.
- . «Human Currency in Mexico's Drug Trade». *New York Times*, 27 de marzo de 2010. Acceso el 19 de septiembre de 2019. www.nytimes.com/2010/03/28/opinion/28bellatin.html
- . «Marlboro Light». En *Vagón fumador*. Editado por Mariano Blatt y Damián Ríos, 162-168. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2008.
- . «Prólogo». En *El arte de enseñar a escribir*. Editado por Mario Bellatín, 2da edición, 9-13. México: Fondo de Cultura Económica/Escuela Dinámica de Escritores, 2007.
- . «Prólogo». En *Escritores duplicados: Narradores mexicanos en París. Narrateurs Mexicains à Paris: Doubles d'Écrivains*. 4-7. México: Landucci Editores/CONACULTA, 2003.
- Boyer, Dominic. «Energopower: An Introduction». *Anthropological Quarterly* 87, n.º 2 (2014): 309-334.
- Cañizares-Esguerra, Jorge. *Nature, Empire, and Nation: Explorations of the History of Science in the Iberian World*. Stanford: Stanford University Press, 2006.
- Carmichael, Renee. «El lenguaje digital fuera de la pantalla: La potencia política de ejecuciones de código en *Demerol* de Mario Bellatin y *Loops* de Merce Cunningham». *Perífrasis* 10, n.º 20 (2010): 147-163.
- Castillo García, María Esther. «Mario Bellatin, El señor Bernard y Frida Kahlo: La reivindicación del autor en la ficción». *Alba de América* 36 (2016): 49-66.
- Cherri, Leonel. «La imagen de autor en Mario Bellatin y el “pequeño dispositivo pedagógico”». Conferencia en el IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Universidad Nacional de Rosario, 1 y 2 de octubre de 2015. *Research Gate*. Acceso el 10 de septiembre de 2019.

https://www.researchgate.net/publication/317359228_La_imagen_de_autor_en_Mario_Bellatin_y_el_pequeno_dispositivo_pedagogico

Cortes Rocca, Paola. «La insoportable levedad del yo. Iturbide y Bellatin en *El baño de Frida Kahlo*». *Filología* 44 (2012): 121-138.

Daggett, Cara. «Petro-Masculinity: Fossil Fuels and Authoritarian Desire». *Millennium: Journal of International Studies* 47, n.º 1, (2018): 25–44.

Eliot, T.S. «Portrait of a Lady». *Wikisource*.

[https://en.wikisource.org/wiki/Prufrock_and_Other_Observations/Portrait_of_a_Lady_\(Eliot\)](https://en.wikisource.org/wiki/Prufrock_and_Other_Observations/Portrait_of_a_Lady_(Eliot))
Acceso 14 septiembre 2019.

DeJean, Joan. *The Essence of Style: How the French Invented High Fashion, Fine Food, Chic Cafés, Style, Sophistication, and Glamour*. New York: Free Press, 2005.

Donoso Macaya, Ángeles. «Variations of ‘Frida’: Graciela Iturbide, Mario Bellatin, and La Chica Boom». En *Technology, Literature, and Digital Culture in Latin America: Mediatized Sensibilities in a Globalized Era*. Editado por Matthew Bush y Tania Gentic, 181-204. New York: Routledge, 2016.

Epplin, Craig. «Mario Bellatin: Doubles and Outtakes». *The BAR: Buenos Aires Review*, 12 de mayo de 2015.
Acceso el 10 de diciembre de 2017. <http://www.buenosairesreview.org/2015/05/mario-bellatin-doubles-and-outtakes/>

---. «Mario Bellatin: Literature and the Data Imaginary». *Revista de Estudios Hispánicos* 49, n.º 1 (2015): 65-89.

«Frida, Under the Sign of Leo». *Google Arts & Culture*. Acceso el 3 de septiembre de 2019.

<https://artsandculture.google.com/exhibit/bwLCRWxEAuVWLg>

Goldberg, Paul. «Narco-Pastoral: Drug Trafficking, Ecology, and the Trope of the Noble Campesino in Three Mexican Narconovelas». *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 23, n.º 1 (2016): 30-50.

Guerrero, Javier. «El experimento ‘Mario Bellatin’. Cuerpo enfermo y anomalía en el tránsito material del sexo». *Estudios* 17, n.º 33 (2009): 63-96.

- Hind, Emily. «The Disability Twist in Stranger Novels by Mario Bellatin and Carmen Boullosa». En *Libre Acceso: Latin American Literature and Film through Disability Studies*. Editado por Susan Antebi y Beth Jörgensen, 229-243. Albany, NY: SUNY Press, 2016.
- Hoysal, Sougandhica. «Life Cycle Assessment of Conventional Academic Print». En Stephanie LeMenager, *Living Oil: Petroleum Culture in the American Century*, 202-208. Oxford, UK: Oxford University Press, 2013.
- Klein, Richard. *Cigarettes Are Sublime*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Lewis, Simon y Mark Andrew Maslin. «Defining the Anthropocene». *Nature* 519, n.º 7542 (2015): 171-180.
- LeMenager, Stephanie. *Living Oil: Petroleum Culture in the American Century*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2013.
- Llano, Pablo de. «Cien mil veces Mario Bellatin». *El País*, 23 de junio de 2012. Acceso el 10 de diciembre de 2017. https://elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340190798_287117.html
- Menely, Thomas y Jesse Oak Taylor. «Introduction». En *Anthropocene Reading: Literary History in Geologic Times*. Editado por Tobias Menely, 1-24. University Park: Pennsylvania State University Press, 2017.
- Negrín, Edith. *Letras sobre un dios mineral: El petróleo mexicano en la narrativa*. México: El Colegio de México/UNAM, 2018.
- Nuyts, Tjyl. «La dialéctica entre lo uno y lo múltiple. El sufismo de Ibn‘Arabi en la narrativa de Mario Bellatin». *Confluencia* 34, n.º 2 (2019): 37-51.
- Ortiz, Mauricio. «El cuerpo roto». En *Frida Kahlo. Sus fotos*. Coordinado por Hilda Trujillo, 189-195. México: Banco de México/Editorial RM, 2017.
- Perilli, Carmen. «El libro como un pueblo fantasma: Mario Bellatin». *Recial*, 8, n.º 12 (2017). Acceso el 10 de septiembre de 2019. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/18584/html>
- Ríos, Valeria de los. «Analogías: Fotografía y literatura en Mario Bellatin». *Trans Revue de littérature générale et comparée* 19 (2015): 1-14.
- Ronell, Avital. *Crack Wars: Literature, Addiction, Mania*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.

Schmitter, Gianna. «Construir sentidos en el umbral: El formato texto-foto-amalgama de Mario Bellatin».

Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos 5, n.º 1 (2017): 19-36.

Schneider, Luis Mario. *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*. México: Nueva

Imagen/Editorial Patria, 1997.

Steinberg, Samuel. «To Begin Writing: Bellatin, Reunited». *Journal of Latin American Cultural Studies* 20, n.º 2

(2011): 105-120.

Szeman, Imre. «Conjectures on World Energy Literature: Or, What Is Petroculture?». *Journal of Postcolonial*

Writing 53, n.º 3 (2017): 277-288.

---. «Crude Aesthetics: The Politics of Oil Documentaries». *Journal of American Studies* 46, n.º 2 (2012): 432-433.

Thays, Iván. «Los cien mil libros de Mario Bellatin». Blog *Vano Oficio*. En *El País*, 21 de marzo de 2012.

Acceso 17 de septiembre de 2019. <https://blogs.elpais.com/vano-oficio/2012/03/los-cien-mil-libro-de-mario-bellatin.html>.

Trujillo, Hilda, coord. *Frida Kahlo. Sus fotos*. México: Banco de México/Editorial RM, 2017.

Turcotte, Heather M. «Contextualizing Petro-Sexual Politics». *Alternatives*, 36, n.º 3 (2011): 200-220.

Wöhrnschimmel, Henry, Miriam Zuk, Gerardo Martínez Villa, Julia Cerón, Beatriz Cárdenas, Leonora Rojas-

Bracho y Adrián Fernández-Bremauntz. «The Impact of a Bus Rapid Transit System on Commuters'

Exposure to Benzene, CO, PM_{2.5}, and PM₁₀ in Mexico City». *Atmospheric Environment* 42 (2008): 8194-8203.

Zamora, Martha. *En busca de Frida*. Huixquilucan, Estado de México: Autopublicado, 2015.

Notas

-
- ¹ Simon Lewis y Mark Andrew Maslin, «Defining the Anthropocene», *Nature* 519, n.º 7542 (2015): 171-180.
 - ² Mario Bellatin, *Las dos Fridas* (México: Conaculta/Random House Mondadori, 2008).
 - ³ Mario Bellatin, *Demerol sin fecha de caducidad* (México: Galería López Quiroga/Rosegallería/Editorial RM, 2008).
 - ⁴ Gianna Schmitter, «Construir sentidos en el umbral: El formato texto-foto-amalgama de Mario Bellatin», *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos* 5, n.º 1 (2017): 34.
 - ⁵ Mario Bellatin, *Biografía ilustrada de Mishima* (Buenos Aires: Entropía, 2009).
 - ⁶ Schmitter, «Construir sentidos en el umbral», 29.
 - ⁷ Thomas Menely y Jesse Oak Taylor, «Introduction», en *Anthropocene Reading: Literary History in Geologic Times*, ed. por Tobias Menely (University Park: Pennsylvania State University Press, 2017): 14.
 - ⁸ Paul Goldberg, «Narco-Pastoral: Drug Trafficking, Ecology, and the Trope of the Noble Campesino in Three Mexican Narconovelas», *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 23, n.º 1 (2016): 33.
 - ⁹ Dominic Boyer, «Energopower: An Introduction», *Anthropological Quarterly* 87, n.º 2 (2014): 309-334.
 - ¹⁰ María Esther Castillo García, «Mario Bellatin, El señor Bernard y Frida Kahlo: La reivindicación el autor en la ficción», *Alba de América* 36 (2016): 58.
 - ¹¹ Castillo García, «Mario Bellatin, El señor Bernard y Frida Kahlo», 51.
 - ¹² Mario Bellatin, «Prólogo», en *El arte de enseñar a escribir*, ed. por Mario Bellatin, 2ª ed., (México: Fondo de Cultura Económica/Escuela Dinámica de Escritores, 2007), 13.
 - ¹³ Castillo García, «Mario Bellatin, El señor Bernard y Frida Kahlo», 57.
 - ¹⁴ Iván Thays, «Los cien mil libros de Mario Bellatin», blog *Vano Oficio*, en *El País* 21 de marzo de 2012, <https://blogs.elpais.com/vano-oficio/2012/03/los-cien-mil-libro-de-mario-bellatin.html>.
 - ¹⁵ Javier Guerrero, «El experimento ‘Mario Bellatin’. Cuerpo enfermo y anomalía en el tránsito material del sexo», *Estudios* 17, n.º 33 (2009): 80.
 - ¹⁶ Véase Tjyl Nuyts, «La dialéctica entre lo uno y lo múltiple. El sufismo de Ibn‘Arabi en la narrativa de Mario Bellatin», *Confluencia* 34, n.º 2 (2019): 37-51.
 - ¹⁷ Pablo de Llano, «Cien mil veces Mario Bellatin», *El País*, 23 de junio de 2012, acceso el 20 de septiembre de 2019, https://elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340190798_287117.html
 - ¹⁸ Bellatin, *Las dos Fridas*, 7.
 - ¹⁹ Emily Hind, «The Disability Twist in Stranger Novels by Mario Bellatin and Carmen Boullosa», en *Libre Acceso: Latin American Literature and Film through Disability Studies*, ed. por Susan Antebi y Beth Jörgensen (Albany, NY: SUNY Press, 2016), 229-243.
 - ²⁰ Samuel Steinberg, «To Begin Writing: Bellatin, Reunited», *Journal of Latin American Cultural Studies* 20, n.º 2 (2011): 107.
 - ²¹ Bellatin, *Las dos Fridas*, 7.
 - ²² Bellatin, *Las dos Fridas*, 4.
 - ²³ Bellatin, *Las dos Fridas*, 4.
 - ²⁴ Bellatin, *Las dos Fridas*, 21, 44.
 - ²⁵ Bellatin, *Las dos Fridas*, 6, 46.
 - ²⁶ Bellatin, *Las dos Fridas*, 37.
 - ²⁷ Bellatin, *Las dos Fridas*, 37.
 - ²⁸ Ángeles Donoso Macaya, «Variations of ‘Frida’: Graciela Iturbide, Mario Bellatin, and La Chica Boom», en *Technology, Literature, and Digital Culture in Latin America: Mediatized Sensibilities in a Globalized Era*, ed. por Matthew Bush y Tania Gentic (New York: Routledge, 2016), 186.
 - ²⁹ Valeria de los Ríos, «Analogías: Fotografía y literatura en Mario Bellatin», *Trans Revue de littérature générale et comparée* 19, (2015): 1-14.
 - ³⁰ Paola Cortes Rocca, «La insoportable levedad del yo. Iturbide y Bellatin en *El baño de Frida Kahlo*», *Filología* 44 (2012): 132.
 - ³¹ Cortes Rocca, «La insoportable levedad del yo», 132.
 - ³² Bellatin, *Demerol*, 7.

-
- ³³ Bellatin, *Demerol*, 23, 27, 34.
- ³⁴ Bellatin, *Demerol*, 8.
- ³⁵ Bellatin, «Marlboro Light», en *Vagón fumador*, ed. por Mariano Blatt y Damián Ríos (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2008), 162-168; véase Hind, «The Disability Twist», 231.
- ³⁶ Richard Klein, *Cigarettes Are Sublime* (Durham: Duke University Press, 1993), 27.
- ³⁷ Jorge Cañizares-Esguerra, *Nature, Empire, and Nation: Explorations of the History of Science in the Iberian World* (Stanford: Stanford University Press, 2006).
- ³⁸ Martha Zamora, *En busca de Frida*, (Huixquilucan, Estado de México: Autopublicado, 2015), 163.
- ³⁹ Bellatin, *Demerol*, 24.
- ⁴⁰ Leonel Cherri, «La imagen de autor en Mario Bellatin y el “pequeño dispositivo pedagógico”», (conferencia IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Universidad Nacional de Rosario, 1 y 2 de octubre de 2015) *Research Gate*, acceso el 10 de septiembre de 2019, https://www.researchgate.net/publication/317359228_La_imagen_de_autor_en_Mario_Bellatin_y_el_pequeno_dispositivo_pedagogico
- ⁴¹ Zamora, *En busca de Frida*, 104.
- ⁴² Cortes Rocca, «La insoportable levedad del yo», 131.
- ⁴³ Cortes Rocca, «La insoportable levedad del yo», 131.
- ⁴⁴ Joan DeJean, *The Essence of Style: How the French Invented High Fashion, Fine Food, Chic Cafés, Style, Sophistication, and Glamour* (New York: Free Press, 2005).
- ⁴⁵ Bellatin, *Las dos Fridas*, 7.
- ⁴⁶ Craig Epplin, «Mario Bellatin: Doubles and Outtakes», *The BAR: Buenos Aires Review*, 12 de mayo de 2015, acceso el 10 de diciembre de 2017, <http://www.buenosairesreview.org/2015/05/mario-bellatin-doubles-and-outtakes/>
- ⁴⁷ Bellatin, Conversación personal con Emily Hind, 27 de abril de 2018 en Irvine, California.
- ⁴⁸ Bellatin, *Las dos Fridas*, 4.
- ⁴⁹ Schmitter, «Construir sentidos en el umbral», 34.
- ⁵⁰ Schmitter, «Construir sentidos en el umbral», 27.
- ⁵¹ Bellatin, *Las dos Fridas*, 39.
- ⁵² Lewis y Maslin, «Defining the Anthropocene», 171-180.
- ⁵³ Lewis y Maslin, «Defining the Anthropocene», 177.
- ⁵⁴ Imre Szeman, «Conjectures on World Energy Literature: Or, What Is Petroculture?», *Journal of Postcolonial Writing* 53, n.º 3 (2017): 277.
- ⁵⁵ Szeman, «Conjectures», 280.
- ⁵⁶ Luis Mario Schneider, *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política* (México: Nueva Imagen/Editorial Patria, 1997).
- ⁵⁷ Edith Negrín, *Letras sobre un dios mineral: El petróleo mexicano en la narrativa* (México: El Colegio de México/UNAM, 2018), 17.
- ⁵⁸ Bellatin, *Las dos Fridas*, 12.
- ⁵⁹ Cara Daggett, «Petro-Masculinity: Fossil Fuels and Authoritarian Desire», *Millennium: Journal of International Studies* 47, n.º 1, (2018), 36.
- ⁶⁰ Avital Ronell, *Crack Wars: Literature, Addiction, Mania* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1992), 59.
- ⁶¹ Sougandhica Hoysal, «Life Cycle Assessment of Conventional Academic Print», en Stephanie LeMenager, *Living Oil: Petroleum Culture in the American Century* (Oxford, UK: Oxford University Press, 2013), 202-208.
- ⁶² LeMenager, *Living Oil*, 6.
- ⁶³ Ronell, *Crack Wars*, 50.
- ⁶⁴ Mauricio Ortiz, «El cuerpo roto», en *Frida Kahlo. Sus fotos*, coord. por Hilda Trujillo (México: Banco de México/Editorial RM, 2017), 190, 191.
- ⁶⁵ Trujillo, *Frida Kahlo*, 199, 183, 180, 181.
- ⁶⁶ Trujillo, *Frida Kahlo*, 139.
- ⁶⁷ Klein, *Cigarettes*, 117.
- ⁶⁸ Bellatin, *Las dos Fridas*, 44-45.
- ⁶⁹ Bellatin, *Las dos Fridas*, 46.

-
- ⁷⁰ Henry Wöhrnschimmel, *et al.*, «The Impact of a Bus Rapid Transit System on Commuters' Exposure to Benzene, CO, PM_{2.5}, and PM₁₀ in Mexico City», *Atmospheric Environment* 42 (2008): 8195.
- ⁷¹ Shannon Elizabeth Bell, Jenrose Fitzgerald y Richard York. «Protecting the Power to Pollute: Identity Co-optation, Gender, and the Public Relations Strategies of Fossil Fuel Industries in the United States», *Environmental Sociology*, 5, n.º 3 (2019): 327, 329, 332.
- ⁷² «Frida, Under the Sign of Leo», *Google Arts & Culture*, acceso el 3 de septiembre de 2019. <https://artsandculture.google.com/exhibit/bwLCRWxEAUvWLg>
- ⁷³ Bellatin, *Las dos Fridas*, 12, 18.
- ⁷⁴ Bellatin, *Las dos Fridas*, 12.
- ⁷⁵ Bellatin, *Las dos Fridas*, 25.
- ⁷⁶ Bellatin, *Las dos Fridas*, 25.
- ⁷⁷ Bellatin, *Las dos Fridas*, 25.
- ⁷⁸ Bellatin, *Las dos Fridas*, 26.
- ⁷⁹ Bellatin, *Las dos Fridas*, 23.
- ⁸⁰ Bellatin, *Las dos Fridas*, 23.
- ⁸¹ «Frida, Under the Sign of Leo»
- ⁸² Bellatin, «Human Currency in Mexico's Drug Trade», *New York Times*, 27 de marzo de 2010, acceso el 19 de septiembre de 2019, www.nytimes.com/2010/03/28/opinion/28bellatin.html
- ⁸³ Bellatin, *Las dos Fridas*, 20
- ⁸⁴ Bellatin, *Las dos Fridas*, 20
- ⁸⁵ T. S. Eliot, «Portrait of a Lady», *Wikisource*, acceso el 14 de septiembre de 2019, [https://en.wikisource.org/wiki/Prufrock_and_Other_Observations/Portrait_of_a_Lady_\(Eliot\)](https://en.wikisource.org/wiki/Prufrock_and_Other_Observations/Portrait_of_a_Lady_(Eliot)).
- ⁸⁶ Carmen Perilli, «El libro como un pueblo fantasma: Mario Bellatin», *Recial* 8, n.º 12 (2017), acceso el 10 de septiembre de 2019, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/18584/html>
- ⁸⁷ Daggett, «Petro-Masculinity», 34
- ⁸⁸ Daggett, «Petro-Masculinity», 43.
- ⁸⁹ Daggett, «Petro-Masculinity», 43.
- ⁹⁰ Heather M. Turcotte, «Contextualizing Petro-Sexual Politics», *Alternatives* 36, n.º 3 (2011): 200.
- ⁹¹ Turcotte, «Contextualizing Petro-Sexual Politics», 205.
- ⁹² Bellatin, *Las dos Fridas*, 44.
- ⁹³ Szeman, «Conjectures», 283.
- ⁹⁴ Bellatin, *Demerol*, 7.
- ⁹⁵ Renee Carmichael, «El lenguaje digital fuera de la pantalla: La potencia política de ejecuciones de código en *Demerol* de Mario Bellatin y *Loops* de Merce Cunningham». *Perifrasis* 10, n.º 20 (2010): 147-163.
- ⁹⁶ Craig Epplin, «Mario Bellatin: Literature and the Data Imaginary», *Revista de Estudios Hispánicos* 49, n.º 1 (2015): 65-89.
- ⁹⁷ Carmichael, «El lenguaje digital», 161.
- ⁹⁸ Carmichael, «El lenguaje digital», 161.
- ⁹⁹ Bellatin, *Demerol*, 7.
- ¹⁰⁰ Bellatin, *Demerol*, 7.
- ¹⁰¹ Bellatin, *Demerol*, 7.
- ¹⁰² Bellatin, *Demerol*, 26.
- ¹⁰³ Bellatin, *Demerol*, 31.
- ¹⁰⁴ Bellatin, *Demerol*, 8.
- ¹⁰⁵ Bellatin, *Demerol*, 34.
- ¹⁰⁶ Bellatin, *Demerol*, 14
- ¹⁰⁷ Bellatin, «Prólogo», en *Escritores duplicados: Narradores mexicanos en París. Narrateurs Mexicains à Paris: Doubles d'Écrivains* (México: Landucci Editores/CONACULTA, 2003), 4-7.
- ¹⁰⁸ Bellatin, *Demerol*, 15.
- ¹⁰⁹ Bellatin, *Demerol*, 17.
- ¹¹⁰ Bellatin, *Demerol*, 25.

¹¹¹ Szeman, «Crude Aesthetics: The Politics of Oil Documentaries», *Journal of American Studies* 46, n.º 2 (2012): 432-433.