

“YO SOY MARIO BELLATIN Y SOY DE FICCION” O EL PARADOJICO BORDE DE LO AUTOBIOGRAFICO EN *EL GRAN VIDRIO* (2007)

Ángeles Donoso Macaya
Washington University in St. Louis

Nuestra autora quiere hacer una biografía de su padre, el poeta jacoboglantz. Quizá trata de indagar en lo que se conoce como el alma judía. En caso de llevar a cabo un proyecto semejante puede ser que cobren otro sentido los relatos de kafka, roth, singer o meinrik, que a margoglantz tanto le interesan. Será quizá una biografía llena de historias inverosímiles donde confluirán verdad y mentira, realidad e irrealidad, absurdo y solemnidad, donde estarán confundidos los tiempos en ritmos cíclicos y eternos. (Mario Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta* 58)

J'ai l'illusion de croire qu'en brisant mon discours, je cesse de discourir imaginairement sur moi-même, j'atténue le risque de transcendance; mais comme le fragment (le haïku, la maxime, la pensée, le bout de journal) est *finalement* un genre rhétorique et que la rhétorique est cette couche-là du langage qui s'offre le mieux à l'interprétation, en croyant me disperser, je ne fais que regagner sagement le lit de l'imaginaire. (Roland Barthes, *Par Roland Barthes* 99)

La mentira, el ocultamiento y el secreto están íntimamente ligados al desdibujamiento del borde entre la vida y la obra, lo biográfico y lo ficcional en la narrativa del escritor mexicano-peruano Mario Bellatin.¹ No sólo sus personajes repiten constantemente esta idea en sus narraciones—“Puede parecer difícil que me crean”, “no he contado algunas cosas”, “soy muy mentirosa”—, sino que el mismo escritor celebra la (con) fusión entre vida y ficción al decir “hago todo lo posible para que los lectores no me crean” o “yo soy de ficción”.² El objetivo del siguiente trabajo es reflexionar acerca

¹Bellatin nació en México en 1960, pero es considerado parte tanto del campo cultural peruano como del mexicano. En las Obras Citadas incluyo antologías peruanas y mexicanas en las que aparece el escritor.

²Ver Silvina Frieria; Matilde Sánchez; Juan Carlos Soto.

del difuso límite entre lo autobiográfico, lo novelesco, la vida y la ficción en la obra de Bellatin. En mi análisis, argumentaré que los protagonistas de las autobiografías recreadas que componen *El Gran Vidrio* (2007)³ enuncian que mienten, ocultan información al relatar sus vidas y niegan experiencias traumáticas del pasado porque es precisamente en la mentira, el ocultamiento y la denegación en donde se produce la inscripción autobiográfica del discurso.

Al abordar la autobiografía y la cuestión de lo autobiográfico se plantean una serie de problemas teóricos relacionados no sólo a la cuestión del género, sino que también a las nociones de identidad, autoridad, referencialidad, representación y su relación con el sujeto. Todas estas cuestiones y nociones han sido ampliamente debatidas en el campo de la crítica y la teoría literaria, y han jugado un importante rol en el psicoanálisis y la deconstrucción.⁴ Así, el crítico Ángel Loureiro sugiere que lo que Jacques Derrida ilustra con *Otobiographies* es que “no podemos separar radicalmente vida y obra pero tampoco podemos explicar la una por medio de la otra, sino que tenemos que comenzar a pensar ‘lo autobiográfico’ desde esa premisa del *borde paradójico* que separa, une, y atraviesa al mismo tiempo corpus y cuerpo, vida y obra” (“Problemas teóricos” 7; énfasis agregado). *El Gran Vidrio* pone de manifiesto precisamente la precariedad del borde que separa vida y obra, realidad y ficción, lo autobiográfico y lo novelesco. En las siguientes páginas analizaré las implicancias del borde paradójico entre vida y obra en el mundo narrativo de Bellatin.

El “mundo bellatin”

Bellatin desafía constantemente el límite entre vida y obra, realidad y ficción. Muchas veces, estos desafíos trascienden el espacio de lo literario o lo textual. Así, cuando hace algunos años fue invitado por el Círculo de Bellas Artes a dar una conferencia sobre el tema “Mi escritor favorito”, Bellatin eligió hablar sobre el inexistente escritor japonés Shiki Nagaoka. Luego publicó *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), libro en el que no sólo aparece la biografía apócrifa escrita por Bellatin, sino que también “documentos fotográficos” de Nagaoka, una lista de sus obras y dos narraciones clásicas sobre el tema de la nariz.⁵ En algunas ocasiones, sus amigos escritores se han vuelto cómplices de estos juegos o desafíos. En el año 2003, Bellatin organizó el congreso “Escritores duplicados: Narradores mexicanos en París”, al cual *no asistieron* Margo Glantz, Salvador Elizondo, Sergio Pitol ni José Agustín, sino sus “dobles”, los cuales hablaron y respondieron a las preguntas como si fueran los escritores en cuestión. Más tarde, Bellatin publicó los textos leídos por los dobles (en formato bilingüe), acompañados de sus fotografías.

Lo que a primera vista parece un juego por parte de Bellatin con la prensa y sus lectores, encierra sin embargo un compromiso con la literatura y con el modo en el que el escritor entiende el espacio de lo creado: “Una de las ideas que suelo repetir muchas veces... es la necesidad de crear mundos propios, universos cerrados que sólo tengan que dar cuenta a la ficción que los sustenta” (*Obra reunida* 508). Sin lugar a dudas, las ficciones de Bellatin pueden ser leídas como partes de un gran universo

³Respeto las mayúsculas incluidas en el título, ya que además de la alusión a *Le Gran Verre* de Duchamp, así fue publicada la novela por Anagrama en 2007: http://www.anagrama-ed.es/titulo/NH_410.

⁴A las primeras aproximaciones estructuralistas (Philippe Lejeune, Georges Gusdorf), vinieron luego los aportes de la psicología (Paul John Eakin), las críticas de la teoría feminista (Linda Anderson, Sidonie Smith, Julia Watson), y las revisiones del psicoanálisis (Jacques Lacan) y de la deconstrucción (Paul de Man, Jacques Derrida).

⁵Ver los artículos de Alejandro Palma Castro, Jesús Salas-Elorza y Margo Glantz.

cerrado, de un mundo propio: un mundo que podemos llamar “el mundo bellatin” (con letras minúsculas, igual que los personajes de sus novelas). Uno de los aspectos más interesantes de este mundo es la constante tensión entre lo corporal, lo traumático, lo escritural y lo autobiográfico. En el “mundo bellatin” el cuerpo se escribe a partir del dolor y el placer, y ambas experiencias aparecen íntimamente ligadas al momento de la muerte. Así se aprecia, por ejemplo, en *Efecto invernal* (1992), *Salón de belleza* (1994), *Flores* (2000) y *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001). En otras obras, tales como *Poeta ciego* (1998), *Damas chinas* (1999) y *Perros héroes* (2003), la unión entre placer y muerte se revela por medio de diversas formas de crueldad y sadismo.⁶ En estas narrativas se dan, por lo tanto, dos movimientos simultáneos: por un lado, la exploración y la exhibición de las capacidades del cuerpo humano y, por otro lado, la elaboración de una técnica para enfrentar el dolor y la muerte, para lidiar con el trauma.

En la narrativa de Bellatin, el cuerpo presenta malformaciones, anomalías, enfermedades o eccentricidades, las cuales siempre son consideradas de acuerdo a un parámetro de normalidad impuesto por otros (padres, madres, doctores, amigos, etc.). Es decir, hay una *norma* que determina el comportamiento y la naturaleza de estos cuerpos. Sin embargo, esta norma aparece siempre relativizada. Así, se puede apreciar la ironía de Bellatin al nombrar a los gemelos deformes que aparecen en *Flores* (y en otras novelas) con el apellido de Thomas Kuhn, el conocido filósofo de las ciencias que afirmó que “la anomalía aparece únicamente en relación con el fondo provisto por el paradigma” (citado en Palaversich, Prólogo: 12). La relativización de la norma también aparece en el epígrafe de Kawabata Yasunari con el que abre *Salón de belleza*: “Cualquier clase de inhumanidad / se convierte, con el tiempo, en humana”. El protagonista de esta narración, cuya ‘anomalía’ es ser el único cuerpo ‘sano’ entre cuerpos enfermos y moribundos a los cuales él cuida, deja entrever en su discurso la intención de negar cualquier manifestación de sensibilidad y emotividad.⁷ El protagonista intenta evitar de este modo el dolor y el sufrimiento, el trauma producido por la cercanía y la inevitabilidad de la muerte. Es precisamente en su inhumanidad—su insensibilidad y su frialdad—en donde se revela, así, su humanidad.

La inscripción de la experiencia traumática del dolor y del contacto con la muerte se relaciona directamente con el modo en el que los narradores presentan el relato de sus vidas: se trata de discursos auto-cuestionados, fragmentarios e incompletos. Los narradores tensionan constantemente en sus enunciados la relación entre vida, representación y relato mediante una serie de recursos o estrategias retóricas: la enunciación de la mentira, la fragmentación del discurso, la inestabilidad genérica (en el sentido de diferencia sexual) y la denegación como única forma de relacionarse con el pasado y las experiencias traumáticas. Sin embargo, lo notable es que este modo de inscripción no invalida lo autobiográfico, sino que señala su existencia como aquel lugar vacío del discurso. El único modo en el que el individuo puede configurar un relato su vida, el único modo en el que puede hacer aparecer las experiencias traumáticas del dolor y la muerte en su discurso, parecen decir los personajes de Bellatin, es mediante la inscripción siempre incompleta y fragmentada de estas experiencias en el enunciado. Veremos entonces el modo en el que se articula la relación entre discurso, experiencia, representación y relato autobiográfico en *El Gran Vidrio*, a partir de una consideración de los distintos niveles en los que se tensiona lo autobiográfico en esta narrativa.

“Yo soy de ficción”

La autobiografía, entendida como una forma discursiva en la que el “yo” autor se auto-escribe y se auto-representa, ha sido pensada y cuestionada desde diversas perspectivas en las últimas décadas.

⁶Ver el libro de Reinaldo Laddaga y los artículos de Alfonso López, Diana Palaversich, Inés Sáenz.

⁷Eduardo Guízar analiza este tema en relación a *Poeta ciego*.

En “El pacto autobiográfico”, Philippe Lejeune elabora un modelo estructural que intenta dar cuanta de la especificidad de la autobiografía como género, y plantea que el hecho de que el nombre del personaje sea igual al nombre del autor, “excluye la posibilidad de la ficción. Incluso si la narración es, históricamente, del todo falsa, será del orden de la *mentira* (la cual es una categoría *autobiográfica*) y no de la ficción” (54). Este pacto que se establece entre lector y autor se basa, según Lejeune, en la confianza que el lector deposita en el autor. El modelo de Lejeune ha sido ampliamente criticado por diversos motivos. Lejeune basa su esquema en un formato contractual, el cual depende por completo de la intención del autor. Linda Anderson cuestiona la autoridad (implícitamente masculina) atribuida al escritor y la validez de la categoría de la intención, por cuanto esta es definida “as a particular kind of ‘honest’ intention which then guarantees the ‘truth’ of the writing. Trust the author, this rather circular argument goes, if s/he seems to be trustworthy” (2-3). Paul de Man, por su parte, critica el modelo estructuralista en relación al problema de la referencialidad y plantea que es la autobiografía (entendida como un modo textual) la que determina “la forma” de la vida, y no al revés, con lo que se pone en entredicho la cuestión de la referencialidad (113).

Roland Barthes le da un nuevo giro a estas cuestiones en *Par Roland Barthes*. Barthes “se rehúsa a la narración” (Arfuch 105), es decir, intenta desarticular lo que comúnmente se asocia a la noción de autobiografía como la escritura o el relato de la propia vida. El autor recurre a diferentes registros (textual, fotográfico), hace uso de distintas voces y rompe con la cronología para hacer manifiesto el hecho de que todo proyecto es siempre autobiográfico, sin dejar por eso de ser (al mismo tiempo) de ficción. En Bellatin, es posible apreciar este mismo intento de fusionar vida y ficción, al presentarnos tres relatos autobiográficos en la voz de tres personajes distintos: un niño mutante cuyos testículos son exhibidos por su madre a cambio de regalos, un escritor (¿Mario Bellatin?) que reflexiona acerca de las contradicciones entre su vida religiosa y su vida personal, y una niña que cuenta una serie de hechos absurdos y que a la vez se presenta como el escritor Mario Bellatin.

En Barthes y en Bellatin se articula otro tipo de pacto: ambos escritores, conscientes de las limitaciones de toda representación, le piden al lector que lean *desde* la ficción. “Barthes” y “Bellatin” son, primeramente, personajes de novela, protagonistas de una ficción. Como destaca Leonor Arfuch en relación a Barthes,

Es la conciencia del carácter paradójico de la autobiografía—sobre todo, de los escritores—, la asunción de la divergencia constitutiva entre vida y escritura, entre el yo y el “otro yo”, la renuncia al canónico despliegue de acontecimientos, temporalidades y vivencias, así como la desacralización de la propia figura del autor..., lo que permite traspasar... el umbral de la “autenticidad” hacia las variadas formas de la autoficción. (105)

La noción acuñada por Serge Doubrovsky “autoficción” resulta, según Arfuch, más apropiada para referirse a aquellos relatos que se refieren a la propia vida y en los cuales el autor/narrador reflexiona de manera autoconsciente sobre el mismo proceso de representación, creación y ficcionalización, tal como sucede con Barthes.

Se podría argumentar, siguiendo a Arfuch, que Bellatin—consciente del carácter paradójico de la autobiografía—escribiría autoficciones, es decir, ficciones basadas en fragmentos de su vida, y que las inconcordancias o incoherencias entre lo narrado por los personajes y su propia vida se explicarían desde la ficción, sin recurrir a la cuestión de la referencialidad, ya cancelada desde la crítica post-estructuralista. Sin embargo, la enunciación de la mentira en las narraciones de Bellatin abre nuevas interrogantes. La particularidad de *El Gran Vidrio* no reside en que aquellos personajes identificados como “Mario Bellatin” o “bellatin” mientan sobre la vida del autor; esto todavía nos remitiría, en el modelo de Lejeune, a una de las categorías de la autobiografía. La narrativa de Bellatin subvierte, cuestiona y cancela desde el territorio de la ficción las distintas convenciones, categorías y motivos de la autobiografía. Sin embargo, la noción de autoficción tampoco resulta suficiente para considerar estos relatos en toda su complejidad, por lo que resulta necesario analizar los discursos de los personajes desde otra perspectiva, no ya textual o formal (es decir, no en términos de “autobiografía”, “autoficción”, “relato” o “ficción autobiográfica”).

Las narraciones de Bellatin están plagadas de elementos autobiográficos: muchos de los narradores son escritores y llevan su nombre, algunos presentan mutilaciones corporales en sus extremidades (Bellatin utiliza un brazo ortopédico), a veces se hace alusión a sus creencias religiosas (Bellatin practica el sufismo), y además, hay constantes referencias a otras obras de su autoría. Así por ejemplo, se lee en “Un personaje en apariencia moderno”, tercer relato de *El Gran Vidrio*:

Cambiar de tradición, de nombre, de historia, de nacionalidad, de religión, son una suerte de constantes... Continúan existiendo en mí, eso sí, imágenes inalterables. La presencia de la deformación de los cuerpos, los miembros faltantes con la parafernalia, a veces densa y complicada, que ese fenómeno suele llevar consigo. La aparición de una enfermedad incurable y mortal, ya anticipada por mí mismo en textos como *Salón de belleza* y *Poeta ciego*. Los juegos con las identidades sexuales. (160)

El fragmento anterior podría, sin problemas, ser parte de una entrevista dada por Bellatin. Hay una serie de concordancias entre los elementos descritos y la vida del escritor. Pero, estos elementos autobiográficos aparecen encadenados junto a otros elementos que no coinciden con esta vida. El carácter ficticio de algunos elementos nos remite a la ficción general en la que participan también los elementos autobiográficos, de modo que sería más apropiado en este caso hablar de un discurso autoficcional y no autobiográfico. Sin embargo, ambos términos—autoficción y autobiografía—resultan a la vez insuficientes y redundantes: el/a lector/a sabe desde un comienzo que está leyendo *El Gran Vidrio*, última “novela” del escritor Mario Bellatin, compuesta por tres “autobiografías recreadas”—como reza la contratapa de la edición en Anagrama. En definitiva, ninguno de estos términos—autoficción, autobiografía, novela, autobiografía recreada—resulta apropiado; como se verá, esto se relaciona directamente con el modo en el que Bellatin tensiona desde la ficción la norma o la ley del género.

La inestabilidad genérica del/a narrador/a es una de las mayores subversiones de la norma. El modo en el que el/la narrador/a se describe resulta contradictorio e incoherente desde cualquier punto de vista, incluso al considerar todas estas descripciones exclusivamente dentro de la ficción. Bellatin subvierte con estas descripciones la aparente univocidad y coherencia de la voz protagonista del relato. La narradora se describe a lo largo de toda la narración con atributos genéricos femeninos: “yo estaba nerviosa”, “yo era la única” “dicen que me veía muy graciosa”, “no estoy preparada” etc., pero en seguida se presenta al lector como el escritor Mario Bellatin. Esta ambivalencia no sólo rompe con el presumido “pacto autobiográfico”, sino que también cuestiona la idea de una sexualidad e identidad unívoca y coherente. El constante intercambio de atributos, de género y de edad hace que veamos al personaje protagonista—identificado como Mario Bellatin—como al menos dos personas completamente distintas. De todos modos, el problema no termina aquí. Además de la ambivalencia genérica, la narradora (Mario Bellatin) desafía constantemente en su enunciado su propia honestidad y socava la visión del “escritor” (el personaje en el relato es un escritor) como una persona confiable.

“Creo que soy algo mentirosa”

Es precisamente este último detalle, la cuestión sobre la honestidad y el valor de la verdad en el relato, lo que dirige la reflexión hacia la relación entre el individuo que enuncia, el momento de la enunciación y su enunciado. Ante la deconstrucción manifiesta del referente en relación a la escritura autobiográfica, lo que la narrativa de Bellatin ilustra es *la inscripción de lo autobiográfico en el discurso en tanto imposibilidad*. En “Un personaje en apariencia moderno” la narradora afirma reiteradas veces que miente y se describe con atributos femeninos, y al mismo tiempo, se presenta como el escritor Mario Bellatin. La autorepresentación de la narradora nos remite a aquella fase de formación y desarrollo del “yo” que Jacques Lacan explica a partir de la imagen reflejada en el espejo. Según la formulación de Lacan, el reconocimiento del “ego” ocurre en una etapa previa a las determinaciones sociales, “in a fictional direction that will forever remain irreducible for any single individual or, rather, that will only asymptotically approach the subject’s becoming, not matter how successful the

dialectical syntheses by which he must resolve, as *I*, his discordance with his own reality” (“The Mirror Stage” 76). Cada uno de los atributos femeninos con los que la narradora se describe apuntan a esta fase de lo imaginario, al modo en el que la narradora se auto-percibe. Este modo precede, como sugiere Lacan, las determinaciones sociales: en el relato, el estatuto de la narradora como ‘escritor’, la importancia del nombre ‘Mario Bellatin’.⁸

La imagen creada por el ego en formación de la narradora intenta hacer frente a las (aparentes) contradicciones de su cuerpo (sexuado femenino y masculino). Así, en sus descripciones, la narradora vuelve una y otra vez sobre el tema de su apariencia:

Desde niña me han dicho que parezco una muñeca... Es curioso que con mi edad—cuento cuarenta y seis años—y con mi figura—como señalé, parezco una muñeca—pueda ser considerada tía de alguien. Pero en este caso soy tía de los tres hijos de mi hermano el constructor... Cuando puedo robo algo de la billetera de mi padre y les compro algunas golosinas... Temo siempre que el dependiente note que se trata de dinero robado. Sin embargo, sé que me suele salvar de estos trances la edad que aparento, no la que poseo realmente. (124-25)

Las menciones a su nombre y profesión (Mario Bellatin, escritor), corresponderían en esta lógica a la entrada del individuo al ámbito de lo Simbólico—la ley, la autoridad, la carrera, la academia, la moral, la familia—lo cual implica la entrada al mundo de “all the things usually associated with anxiety in neurosis” (Fink 87). De ahí, entonces, el temor de la narradora (o del narrador) al encontrarse con el periodista cultural cuando finge una parálisis en el metro para no pagar el viaje: “Debo decir, en este momento, que *era importante que me viera en esas circunstancias un periodista cultural*, iba a descubrir que no se encontraba ante la presencia de una pequeña marioneta acompañada de su novia alemana, sino del escritor Mario Bellatin. . . . *Mi prestigio estaba en juego delante de aquel periodista*” (129; énfasis agregado). Toda identificación transforma al individuo en tanto éste asume una determinada imagen. El problema no radica sólo en que el “ego” intente fijar esa imagen como un rasgo identitario y esencial, sino que—y más importante—en que esta fijación narcisista contiene inevitablemente “imágenes falsas e invertidas”, como sugiere Bruce Fink (37).

El relato de la narradora atestigua la ansiedad que se produce en el individuo al ser incapaz de reconocer que *toda* representación o imagen es siempre, precisamente, una “imagen falsa”. En “Un personaje en apariencia moderno”, entonces, la ilusión reside no solo en el hecho de que la narradora *se auto-perciba* como una niña marioneta, sino que también en que crea que *realmente es* el escritor Mario Bellatin: “Sé que en las historias que suelen interpretar las marionetas siempre hay un engaño de por medio. Quizá por eso he asimilado a mi vida cotidiana aspectos de mis representaciones” (147). El “yo” no es más que el vacío que queda entre una identificación y otra, entre marioneta y escritor: “everything that I positively am, every enunciated content I can point at and say ‘that’s me’, is not ‘I’; I am only the void that remains, the empty distance toward every content” (Žižek, *Tarring with the Negative* 40). Los personajes de *El Gran Vidrio* se resisten a dar forma o figurar un relato coherente y unívoco sobre sus vidas y, al mismo tiempo, ponen en evidencia en su discurso el problema de la ilusión de la identificación. Pienso que es en este doble movimiento discursivo en donde Bellatin inscribe el gesto autobiográfico. Así, Bellatin no sólo da cuenta del problema enunciado por de Man—el problema de la “ilusión referencial” de la autobiografía—, sino que más importante, sugiere que el único modo de relatar la propia vida es inscribiendo el gesto autobiográfico en el discurso como imposibilidad. La inscripción de la imposibilidad aparece siempre de una u otra manera enunciada en los relatos, ya sea en la falsa identificación, en la enunciación de la mentira, en

⁸Se podría realizar una lectura comparativa entre este relato y el de la protagonista de *Cómo me hice monja* (1993) del escritor argentino César Aira. En esta novela, la narradora es una niña que a la vez se presenta como “Aira”.

distintas formas de denegación o en la articulación siempre fragmentada del discurso. Debido a esta inscripción permanente en el discurso se podría sugerir que lo autobiográfico es, en estos relatos, lo real lacaniano; como sugiere Žižek, lo real para Lacan es aquello que no puede ser inscrito sino como imposibilidad.⁹

En la narrativa de Bellatin la mentira tiene un rol preponderante, pero aparece de un modo diferente al que aparece en textos autobiográficos tradicionales. Robert Folkenflik destaca el particular rol de la mentira en las autobiografías canónicas (tales como las de San Agustín o Rousseau): “The lie plays a special role in differentiating the self from others. Here the need to lie is part of the need to be oneself” (“The Self as Other” 226). Tanto en San Agustín como en Rousseau aparece la idea de un “yo interior” unitario, coherente y que se presenta en un movimiento teleológico de crecimiento y superación. La autobiografía, la escritura de la vida de ese “yo” es entendida, en este contexto, como una narrativa de desarrollo, con un principio y un final. La mentira cumple en estas narrativas un rol diferenciador y constructivo y aparece como un recurso justificado, como un elemento necesario para el asegurar el desarrollo y la unidad de ese “yo” que desea distinguirse de “otros”—este sería, también, el argumento de Lejeune. En diversos momentos, estos autores *confiesan haber mentido* para proteger la compleción de ese “yo”.

Los narradores de *El Gran Vidrio* cuestionan y problematizan en sus mismos enunciados las ideas de compleción y de unidad, por lo que el recurso a la mentira no avala el crecimiento o el desarrollo interior de estos individuos. Lo más relevante no es tanto que los personajes de Bellatin mientan o no, sino que *enuncian que mienten*, lo que produce una indistinción total entre los distintos sucesos narrados: “Creo que *soy algo mentirosa*. Repito que *no es cierto* que haya tenido una novia alemana y nunca, además, he pensado en la posibilidad de comprar un auto” (135); “Una de las características principales de mi persona es mentir todo el tiempo. . . Miento, por ejemplo, sobre mi edad... *No digo la verdad* con respecto a mis aficiones. *En realidad* me interesa escribir libros. Hacerlos, inventarlos, redactarlos” (146-7; énfasis agregado). A lo largo de la narración aparecen numerosas variantes de la afirmación “Yo miento”: “si damos por cierto lo que estoy contando...”, “Es falso, por lo tanto...”, “No es verdad...”, “No es cierto...”. Es esta una paradoja conocida: ¿cómo interpretar el enunciado “yo miento”? Lacan se refiere a esta paradoja y afirma que el principal problema no reside en el nivel del enunciado, sino que en el nivel de la enunciación. Al decir “yo miento”, el “yo” de la enunciación puede efectivamente estar diciendo “yo te estoy engañando”: “from the point at which I state, it is quite possible for me to formulate in a valid way that the *I*—the *I* who, at that moment, formulates the statement—is lying, that he lied a little before, that he is lying afterwards, or even, that in saying, *I am lying*, he declares that he has the intention of deceiving” (Lacan, *Four Fundamental Concepts* 139). La tarea del/la analista—o nuestra tarea como lectores/as, en este caso—consiste en interpretar la verdad que se desprende del mismo acto enunciativo. Asimismo, es fundamental reflexionar acerca del porqué de la aseveración. ¿Por qué los narradores de Bellatin utilizan este recurso? ¿Por qué desmentir detalles insignificantes y más aún, por qué *mentir* acerca de detalles insignificantes?

La narradora dice en “su autobiografía” (término que aparece en el texto) que nos engaña, y se puede plantear que nos engaña *precisamente* porque escribe “su autobiografía”. Si como sugiere Lacan, “Yo miento” puede significar “Yo te estoy engañando” o “Tengo intención de engañarte”, también puede significar “Yo escribo/miento mi autobiografía”. La inscripción de lo autobiográfico se localiza precisamente en la enunciación de esta mentira. Bellatin parece sugerir en estas narraciones que el gesto autobiográfico es, siempre, un gesto mentiroso, un gesto engañoso. “Yo hago todo

⁹Dice Žižek: “Lacan’s whole point is that the Real is *nothing but* this impossibility of its inscription: the Real is not a transcendent positive entity, persisting somewhere beyond the symbolic order like a hard kernel inaccessible to it... in itself it is nothing at all, just a void, an emptiness in a symbolic structure marking some central impossibility” (*The Sublime Object* 172-73)

lo posible para que los lectores no me crean”, nos dice Bellatin, y despliega esta intención en la creación de narradores poco confiables, quienes desmienten hasta sus propios enunciados. Sin embargo, esto no es todo. El gesto autobiográfico es un gesto engañoso en dos sentidos, para lo cual es necesario tomar en cuenta no sólo la división entre el “yo” de la enunciación y el “yo” del enunciado, sino que también la división del sujeto entre el ego (consciente) y el inconsciente, la cual, como sugiere Fink, equivale a la división “between an ineluctably false sense of self and the automatic functioning of language (the signifying chain) in the unconscious” (45). El inconsciente se revela en la enunciación *a pesar del* sujeto, o como sugiere Robert Pfaller, “the subject in his/her speech constantly announces his/her elusive dimension without even wanting or noticing it” (226-27). Si bien la narradora dice “yo te estoy engañando”, “yo te engañé” o “yo tengo la intención de engañarte”, en la formulación de esta misma proposición, ella misma también “se engaña”. Así queda expuesto cuando la narradora enuncia su deseo de realizar un nuevo proyecto: “*Quiero*, a partir de ahora, *reproducir las imágenes fragmentadas que me rodean* y que no llevan, como mi vida, a ninguna parte. Aunque para lograrlo deba usar, quizá por última vez, mi gracioso traje de pequeña muñeca de fantasía” (*El Gran Vidrio* 165; énfasis agregado). La narradora no sólo nos engaña cuando *enuncia* que nos engaña, sino que también *se engaña* al creer que es posible “reproducir” aquellas imágenes que la rodean. Este es lo que Bellatin parece sugerir en sus ficciones: lo autobiográfico se inscribe en la enunciación de la mentira, enunciación que hace manifiesta la no-relación o la relación ilusoria entre vida y representación, realidad y la ficción, experiencia y escritura. Así, el enunciado mediante el cual la narradora pretende desmentir todo contenido, inscribe la traza del gesto autobiográfico a la vez que pone en evidencia al “yo” que enuncia como un sujeto escindido.

“Lo único que parece escapar a este deterioro son mis testículos”

En las ficciones de Bellatin, el lugar traumático de lo real aparece en el discurso no sólo en la físur producida por la oposición de dos imágenes del ego—como se ha visto—sino que también se inscribe en la experiencia del dolor, la cual la mayoría de las veces no quiere ser evocada. Así, el narrador de “Mi piel, luminosa... en los alrededores de la tumba del santo sufi”, primer relato de *El Gran Vidrio*, se niega a recordar, a narrar su historia y repite de un modo absolutamente fragmentario y lacónico: “248. No quiero hablar. / 249. Ni de los años que vivimos en familia, ni del periodo en que estuvimos refugiados en la trastienda del horno” (53). Así, otra forma en la que el gesto autobiográfico se inscribe como imposibilidad en *El Gran Vidrio* es en la enunciación del acto de recordar y en la recurrente tematización de la memoria y del olvido. Si bien los/as narradores/as aluden constantemente a la memoria y sus mecanismos, estas alusiones apuntan más bien a la enunciación de la experiencia del recuerdo en tanto imposibilidad. Los narradores de Bellatin *no recuerdan* el pasado o *no quieren recordarlo*, o *lo recuerdan*, pero *no quieren hablar de él*. Todo esto aparece explícitamente enunciado en sus relatos. El narrador de “Mi piel, luminosa” repite esta idea constantemente: “301. No puedo, sobre todo, memorizar a mis hermanos... / 302. Sería fácil preguntar. / 303. Pero prefiero seguir callado. / 304. No me importa ya conocer ningún otro detalle de esos años. / 305. Aunque sí deseo preservar la imagen de aquellos esposos alrededor de la mesa preocupados por los informes del hospital” (62). Las escasas referencias que hay sobre experiencias o anécdotas pasadas son otorgadas de manera fragmentaria, sin que el narrador emita juicios ni comentarios sobre lo relatado: “306. Cuando mi padre se fue de la casa—salió una mañana rumbo al funeral de su secretaria y no volvió—, mi madre se quedó encerrada en el hogar por varios meses. / 307. *No crean* que cumpliendo la habitual rutina de un ama de casa. / 308. Se quedó estática en una de las sillas de la cocina. / 309. *Seguramente* sin pensamientos” (63; énfasis agregado).

En *Acto de presencia*, una iluminadora lectura sobre la escritura autobiográfica en el continente, Silvia Molloy plantea que “Hispanoamérica tiende a la reminiscencia” (185), pero que ha sido mayoritariamente la ficción (y no la autobiografía) la que ha puesto la memoria y el recuerdo de relieve, a través de una serie de “personajes recordantes”, tales como Funes de Jorge Luis Borges, Díaz Grey

de Juan Carlos Onetti, Artemio Cruz de Carlos Fuentes, el pueblo de Ixtepec de Elena Garro y Dolores Preciado de Juan Rulfo. Frente a la textura “ricamente reflexiva” de la ficción y aunque “se centra en un *memorator* que evoca un pasado del que es, más o menos, protagonista, la autobiografía hispanoamericana es parca en especulaciones sobre el mismo acto de recordar” (Molloy 186). Este *acto* de recordar, en el caso de “Funes el memorioso” de Borges, aparece de manera reiterada en el discurso del narrador: “Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado...) con una oscura pasionaria en la mano... Recuerdo (creo) sus manos afiladas... Recuerdo claramente su voz... Mi primer recuerdo de Funes es muy conspicuo” (*Obras Completas I* 485). En esta reiteración incesante se aprecia el *trabajo* del recuerdo realizado por el narrador. A diferencia de Funes, el joven narrador borgeano es “distráido” (486) y no tiene la memoria prodigiosa del primero. Sin embargo, el personaje recordante es aquí el narrador, y no Funes. Es el narrador quien rescata “el vertiginoso mundo de Funes” (490). Es el narrador quien se esfuerza por *recordar*, aunque no tenga “derecho a pronunciar ese verbo sagrado”. Se podría decir que mediante la reiteración del acto de recordar, “Funes el memorioso” ilustra las ventajas del olvido. El relato del narrador es un intento de “resumir con veracidad” (488) “el abarrotado mundo” (490) de Irineo Funes, personaje incapaz de olvidar, de abstraer, de borrar, de distraerse.

Las pocas alusiones al acto de recordar en la autobiografía hispanoamericana, plantea Molloy, deben ser consideradas a partir de lo que en cada época se entiende y se concibe por “escritura autobiográfica” y “memoria” (186). En otras palabras, hay ciertas “expectativas del género” que deben ser satisfechas de un modo particular en los diferentes periodos. Molloy toma el caso de la escritura autobiográfica decimonónica y plantea que en este contexto, la reticencia a aludir al acto de recordar tiene que ver con el deseo del “autobiógrafo varón” decimonónico de que su texto parezca Historia, por haber sido ésta considerada un género más respetable y justificado por “su valor documental” (187). “Esta concepción de la autobiografía”, explica Molloy, “desdeña la *petite histoire*, reprime la nostalgia. . . y despacha de manera sumaria todo lo relativo a la niñez” (187). Las ficciones de Bellatin vuelven—en el siglo XXI—sobre este mismo gesto de rechazo. Sin embargo, lo que en la escritura del siglo diecinueve era ansiedad latente, aparece aquí como el contenido mismo del enunciado, la causa que desencadena la narración: los narradores de Bellatin *dicen* desdeñar, reprimir y despachar y en eso consiste su narración. El narrador de “Mi piel luminosa”, a diferencia de los varones autobiógrafos decimonónicos, sí hace alusión al acto de recordar y a su propia infancia al decir que no quiere hablar del pasado: “221. Nunca suelo transmitir esta información. / 222. No quiero hablar de los años en que mi padre, mi madre, mis hermanos y yo formábamos parte de una verdadera familia” (49). Así, en esta ficción no “se despacha de manera sumaria la niñez”, sino que por el contrario, se vuelve una y otra vez sobre la niñez y la infancia como aquel objeto perdido que aparece en el discurso sólo en tanto negación. El narrador de Bellatin rechaza la nostalgia, no porque ésta sea una manifestación personal cuyo contenido no es “documentable”—esta era la ansiedad de escritores como Sarmiento por ejemplo—sino porque tanto la nostalgia como la experiencia del duelo implican un proceso evolutivo y regenerativo de autorreflexión (Molloy 189-211).

El narrador de “Mi piel, luminosa” presenta su relato organizado en trescientas sesenta oraciones enumeradas del 1 al 360, y está conciente de la existencia de una audiencia (aquellos lectores que no deben “creer” que su madre cumplía la habitual rutina de ama de casa).¹⁰ De todos modos, esta

¹⁰La referencia a *Informe negro* (1987), libro de relatos del escritor mexicano Francisco Hinojosa, es aquí obligatoria. “Informe negro” es un relato compuesto por una serie de fragmentos enumerados del 1 al 100, en la que el narrador protagonista relata cómo se convierte en detective privado y descubre que su madre es una peligrosa asesina. Las narrativas de Hinojosa y Bellatin se conectan también por el modo en el que los personajes se relacionan con la violencia, en el tono paródico con el que se presentan las relaciones familiares y en el despliegue de una serie de psicopatías o “anormalidades” que desafían el *status quo* del mundo narrado.

enumeración no organiza la narración ni sugiere un desarrollo coherente de ciertos acontecimientos. Los lectores sólo saben que el narrador posee unos testículos inmensos y que su madre saca provecho de esta espectacularidad corporal exhibiéndolo en baños a cambio de objetos de poco valor (prendas de adorno y cosméticos). También saben que en algún momento el padre los abandona; que la madre a partir de entonces hace y dice cosas sin sentido (46); que en el presente de la enunciación el narrador asiste a una Escuela Especial (un internado), de la cual sólo sale para asistir a los baños a exhibir sus testículos; y que escribe las trescientas sesenta oraciones que componen su autobiografía, la cual finaliza diciendo “360. De mi padre no he vuelto a saber, aunque seguramente hubiera apreciado como nadie mis lámparas cubiertas con espuma de jabón” (70).¹¹

La presencia de la autorreflexión y una determinada narrativa de crecimiento o desarrollo son parte integral de lo que Molloy llama las “expectativas del género” autobiográfico. En la autobiografía es posible reconocer en una narrativa que evoluciona de manera coherente, ya que el autobiógrafo ordena los hechos relevantes de su vida y de su tiempo tanto de acuerdo al desarrollo y crecimiento de su propia persona como a los objetivos de su escritura.¹² La autorreflexión juega entonces un papel fundamental ya que es el proceso por medio del cual el “propio yo” se desarrolla e implica un movimiento regenerativo o evolutivo. Como se ha visto, los personajes de Bellatin desestabilizan lo que comúnmente se entiende por las nociones de “crecimiento”, “desarrollo” y “evolución”. Esto se aprecia no solo en el rechazo a la autorreflexión, en la negativa a recordar o reflexionar sobre hechos pasados, sino que también en el hecho de que se privilegian otros fenómenos, tales como la “degeneración”, la “involución”, la “mutación” y la “mutilación”. Todos estos procesos o fenómenos aparecen relacionados al aspecto corporal de los personajes.

Las ficciones de Bellatin relativizan las ideas de unidad, compleción y coherencia desde lo que parece ser lo más elemental: el cuerpo. Lo interesante es que las deformaciones, anomalías o mutilaciones corporales aparecen en el nivel del enunciado de los personajes: es decir, lo corporal aparece directamente relacionado a la escritura. Así, la mutilación corporal repercute, de una u otra manera, en la lengua y en la palabra de los narradores; la prosa de Bellatin se caracteriza por su mutilación lingüística. Esto se aprecia en la recurrencia al fragmento, a la oración y al título. La recurrencia al fragmento evita, de una u otra manera, el desarrollo coherente y completo de una “narrativa”. Así, como propone el narrador en uno de los dos fragmentos introductorios de *Flores*,

Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de la naturaleza muerta, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo. Es de este modo como he tratado de conformar este relato, de alguna forma como se encuentra estructurado el poema de Gilgamesh. La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara. (9)¹³

¹¹La compleja relación entre los personajes y la figura de padre es una constante en la narrativa de Bellatin. Así, por ejemplo, en uno de los apartados de *La escuela del dolor humano* se especifica que el padre debe representarse como un libro (la Ley): “**El Padre como libro** / *Se debe presentar esta escena en la oscuridad total y en un tono casi inaudible.* / De pronto mi padre parece activarse. Se sienta repentinamente y su cuerpo se cierra y se abre como si se tratara de un libro. Luego viene un sonido profundo y todo el ambiente se cubre con el excremento acumulado” (*Obra reunida* 468).

¹²En este sentido, Anderson caracteriza la autobiografía como un “developmental version of the self” (9).

¹³Palaversich plantea que la veracidad a veces indeterminable de las referencias juega en Bellatin el mismo papel que en Borges: “Mientras que en la narrativa realista las citas se usan para confirmar la veracidad de lo ocurrido y para dar mayor autoridad al texto... en la narrativa postmoderna este

El fragmento anterior puede ser leído como el arte poética del autor: la lectura de cada fragmento o capítulo—y esto puede aplicarse no sólo a *Flores*—puede leerse como si se tratara de la contemplación de un momento, de un instante. Es en esta contemplación en donde quizás sea posible captar el dolor y la belleza.

Un fragmento nunca lo dice “todo” (es imposible “decirlo todo”, dice Lacan), y ese es precisamente uno de sus atributos.¹⁴ Bellatin parece así privilegiar la contemplación por sobre la lectura: es necesario *contemplar* los silencios—aquello que los narradores muchas veces no dicen—, considerar las fisuras que aparecen entre los fragmentos. Tal como sugiere Rafael Lemus, Bellatin establece “un diálogo silencioso” con sus lectores y “escribe más para callar que para decir” (s/pág.). Si los narradores de Bellatin evitan la explicación, se resisten a elaborar un “argumento”, tramar una “narrativa” y ofrecer una “representación”, es porque de uno u otro modo no quieren (no pueden) decirlo todo. Así, cuando el narrador de “Mi piel, luminosa” dice que no quiere hablar sobre el pasado, dice entre otras cosas que no lo quiere representar por medio de su discurso. Representar el pasado implicaría, en este caso, aceptar la permanencia del dolor en el presente, como se indica en una de las entradas de *La escuela del dolor humano*: “**Todo aprendizaje emana de cierta escuela popular** / ¿Se podrá captar el instante del dolor? Lo ignoramos, pero sí parece ser posible intentar conocer algo de sus manifestaciones. / Cada vez proliferan con más rapidez grupos que rinden culto a la idea de que el dolor es un instante, y su permanencia una representación” (*Obra reunida* 451). Al articular su relato de manera fragmentada el narrador de “Mi piel, luminosa” va de un instante a otro sin tener que relacionar esos instantes—cada fragmento—ni tener que buscar una causa. El uso de las oraciones le permite evitar, entonces, la autorreflexión, el tener que explicar(se):

200. No tengo seguridad, eso sí, de que sean ciertas muchas otras cosas, aparentemente más importantes, no sólo de mis compañeros actuales sino especialmente de mi vida privada.

201. No sé, por ejemplo, el número de hermanos que he tenido.

202. He olvidado asimismo el rostro de mi padre.

203. Quizá preguntar a mi madre disiparía las dudas.

204. Pero a estas alturas es absurdo dirigirle directamente la palabra. (*El Gran Vidrio* 45)

Es imposible saber a qué se refiere con “estas alturas” ni por qué sería tan absurdo dirigirle “directamente” la palabra a su madre. Es en esta denegación y fragmentación constantes como el narrador inscribe el gesto autobiográfico en su discurso.

La ley del género

Al abordar la cuestión de la autobiografía en la narrativa de Mario Bellatin no ha sido mi intención establecer una distinción entre una forma de autobiografía tradicional o moderna y una forma “posmoderna” del género. Es más, pienso que clasificar a Bellatin como un autor “posmoderno” no aporta mucho. Antes de identificar a un autor/a o su narrativa con distintos epítetos, es necesario

recurso se usa paródicamente: para socavar la referencialidad y para señalar la naturaleza artificial de lo narrado” (“Apuntes” 29). Se podría plantear esto de otro modo: las referencias que Bellatin utiliza en su narrativa refuerzan la autoridad de la misma ficción, es decir, no apuntan tanto a socavar un referente externo, sino a ilustrar que el referente se encuentra al interior de la ficción misma. Es decir, la citada técnica sumeria *no es sino* el conjunto de fragmentos que conforman *Flores*.

¹⁴“I always speak the truth. Not the whole truth, because there’s no way, to say it all. Saying it all is literally impossible: words fail. Yet it’s through this very impossibility that true holds onto the real” (Lacan, *Television* 3).

analizar la complejidad de su propuesta estética. En este sentido, resulta fundamental contemplar la dimensión crítica de la narrativa de Bellatin. En sus relatos, Bellatin relativiza por completo la norma genérica: juega, tensiona y problematiza no sólo el género de la novela y el género (o subgénero) de la autobiografía sino que también la diferencia genérica masculino/femenino. He elegido trabajar con *El Gran Vidrio* ya que ilustra muy bien este doble cuestionamiento. Es posible entonces sugerir que la narrativa de Bellatin se rebela frente a “la ley del género”. Esta ley, tal como plantea Derrida, presenta varios grados de identidad y diferencia:

The question of the literary genre is not a formal one: it covers the motif of the law in general, of degeneration in the natural and symbolic senses, of birth in the natural and symbolic senses, of the generation difference, sexual difference between the feminine and the masculine genre/gender, of the hymen between the two, of a relationless relation between the two, of an identity and difference between the feminine and the masculine. (“The Law of Genre” 4)

Cada uno de los textos de Bellatin pone la cuestión del género en suspenso y vuelve evidente la noción de todo género en tanto *norma*: norma editorial o de mercado por un lado, norma de lectura o legibilidad, por otro. Las editoriales y reseñas describen comúnmente las obras de Bellatin como “novelas cortas”, “conjuntos de relatos”, y algunas de ellas como “autobiografías”—cuestión que ha sido el núcleo del presente trabajo. En cada caso, se trata de distintas apelaciones que buscan “normalizar” o “estandarizar” sus ficciones, presentarlas como textos que responden a ciertos parámetros conocidos por la comunidad lectora. En otras palabras, es un intento de domesticar una prosa—felizmente—indomesticable: al enfrentarse a Bellatin, los lectores experimentan inevitablemente un sentimiento de extrañeza, ya que las ficciones no colman nunca sus expectativas ni las “expectativas del género” (¿son novelas? ¿novelas cortas? ¿biografías? ¿autobiografías?).¹⁵

Tradicionalmente, toda autobiografía ha tenido como fundamento de su escritura la notabilidad del “sujeto” narrado: “sujeto” que es a la vez el “tema” y el “individuo”. El autor elige escribir sobre su vida ya que esta es significativa y merece ser escrita. Sin embargo, Anderson destaca el hecho de que estas vidas ilustres o modélicas han estado codificadas genéricamente en la tradición occidental y critica por ello “the extent to which the genre of autobiography has been implicitly bound up with gender. Insofar as autobiography has been seen as promoting a view of the subject as universal, it has also underpinned the centrality of the masculine—and, we may add, Western middle-class—modes of subjectivity” (4). *Gender y genre*: como sugiere Derrida, la cuestión del *género* literario no se remite exclusivamente a un problema formal. La narrativa de Bellatin apunta precisamente en esta dirección al poner en tensión la cuestión del género y su normatividad en tanto normatividad sexual. Así, por ejemplo, se lee en *Flores*:

Aparte de los establecimientos clásicos dedicados a las *Drag queens* y de los bares de mujeres donde se juega al billar la jornada entera, el escritor ha descubierto un grupo de muchachas que, vestidas como hombres, se reúnen todas las tardes en un local de puertas doradas... A esas mujeres les atraen los hombres que gusten de otros hombres. Casi ninguna logra emparejarse de la manera adecuada, pese a que tienen conocimiento de que en otras sociedades ese tipo de relación encierra una carga erótica bastante compleja. (44)

“El escritor”, uno de los protagonistas de *Flores*, debe escribir acerca de las “personas que ejercen sexualidades alternativas, por llamarlas de algún modo” (47). Los lugares donde estas personas comúnmente se reúnen están desapareciendo debido a la intervención de las autoridades, por lo que el

¹⁵Palaversich realiza una crítica similar: “Las carátulas de las novelas de Bellatin... se empeñan en proporcionarnos resúmenes coherentes de sus textos, dando la ilusión de que tenemos delante una narrativa transparente que trata una historia que se puede contar” (“Apuntes” 26).

escritor envía una queja alegando en contra de lo que considera “una ilegal injerencia en la vida privada de los ciudadanos” (47). La descripción del ejercicio de sexualidades alternativas o no normativas en *Flores* no es el único modo en que se expone la tensión de la ley del género.¹⁶ Los relatos de Bellatin se caracterizan sobre todo por su travestismo *textual*; como hemos visto en *El Gran Vidrio*, los narradores se presentan y se describen de manera que cuestionan, al mismo tiempo que vuelven evidentes, las normas y los roles genéricos heterosexuales.

Los cuerpos y personajes “anormales” y “de-generados” (si seguimos la idea de Derrida) que abundan en la narrativa de Bellatin—mellizos deformes, mujeres y hombres repletos de lunares, ciegos con diferentes fobias y obsesiones, paralíticos, personajes sin brazos o piernas, niños de testículos gigantes, padres asesinos, y, en general, individuos de sexualidades “no normativas”—, exhiben su corporalidad y su comportamiento excesivos en una prosa fragmentaria y minimalista, de estilo neutro y “anoréxico” (la imagen es de Alan Pauls), lo que pone en evidencia la arbitrariedad de toda forma de *normatividad* o *normalidad*. De hecho, como sugiere Diana Palaversich,

los personajes que poseen cuerpos que se salen de los bordes de la ‘normalidad’ poquísimas veces figuran en la literatura como personajes principales y mucho menos como generadores del discurso... Bellatin, sin embargo, los coloca en el pleno centro del discurso ficticio y es a partir de la fragmentación de esos cuerpos singulares e ‘inquietantes’ que se genera su discurso, igualmente inquietante. (Prólogo 16-17)

Lo inquietante del discurso surge precisamente en esa discordancia producida entre la excentricidad, voluptuosidad y barroquismo del cuerpo que (se) narra y la asepsia de su narración. Es mediante discordancia como se suspende, en la narración, el juicio sobre lo normal o lo normativo. Así, en *Flores* por ejemplo, en el apartado titulado “Cartuchos”, el narrador comenta: “El amante otoñal, personaje que aparecerá próximamente en el relato—se sabrá por primera vez de su existencia en el apartado de los jacintos—, cree que el paraíso está habitado sólo por ancianos decrepitos dispuestos a mostrar sus bondades sexuales únicamente con pedirlo” (25).

El elegir individuos “anormales” como sujetos generadores del discurso es otro modo en el que se manifiesta una crítica a la ley del género, ley que también ha privilegiado, como se sabe, la voz y la presencia de un sujeto masculino, blanco y occidental. Los individuos que protagonizan estas ficciones—individuos mutilados (como en *Flores*, *El Gran Vidrio* o *Poeta ciego*); deformes o paralíticos (como en *El Gran Vidrio*, *Perros héroes* o *Shiki Nagaoka*); enfermos y muchas veces marginados o incomprendidos (como en *Efecto invernadero* o *Salón de belleza*)—, no ofrecen a los lectores *el relato de la vida de un gran individuo* (se trata de peluqueros enfermos, escritores con problemas de personalidad, niños mutantes, poetas lunáticos y adiestradores de perros), sino que la enunciación fragmentaria, dispersa y poco coherente de subjetividades bastante excéntricas. Es la ambivalencia propia de los protagonistas la que produce un discurso que no podría ser sino ambiguo, fragmentario e incompleto. Las narraciones de estos personajes ponen asimismo de manifiesto el paradójico borde de lo autobiográfico, aquel borroso límite que separa la vida de la obra, la realidad de la ficción. De este modo, se vuelve evidente que el gesto autobiográfico, ese “acto de presencia”, no es tanto un *acto* sino más bien un *parpadeo*, un instante que sólo puede ser presencia de manera elusiva, ambivalente y que se da siempre dentro del territorio de la ficción. Estas ficciones son, como sus narradores, siempre incompletas, mutiladas y fragmentarias y se niegan a decirlo todo porque lo que revelan en la enunciación de sus narradores es, precisamente, la imposibilidad de la inscripción total.

¹⁶Bellatin juega con la distinción entre lo “normal” y lo “anormal”, así como alude a comportamientos “no normativos” en sus narraciones de manera explícita, a veces de modo irónico. Ver Ladagga 129-51; sobre el tema de la perversión, ver el artículo de Luz Elena Zamudio.

Obras citadas

- Aira, César. *Cómo me hice monja*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1993.
- Anderson, Linda. *Autobiography*. London: Routledge, 2001.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Barthes, Roland. *Par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1980.
- Bellatin, Mario. *Flores*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *El Gran Vidrio*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- . *Obra reunida*. Ed. Diana Palaversich. México D.F.: Alfaguara, 2005.
- . *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- , coord. *Escritores duplicados. Narradores mexicanos en París*. México D.F.: Landucci Editores, 2003.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas I*. Barcelona: Emecé 1997.
- Bosch, Lolita, comp. *Hecho en México*. México D.F.: Mondadori, 2007.
- Derrida, Jacques. "The Law of Genre." *Critical Inquiry* 7.1 (1980): 55-81.
- . *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris: Galilée, 1984.
- Diegner, Britt, y José Morales Saravia. *La novísima novela peruana*. Lima: San Marcos, 2006.
- Dobrovsky, Serge. *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*. París: Presses Universitaires de France, 1988.
- Eakin, Paul John. "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje". Trad. Eduard Ribau Font y Antònia Ferrà Mir. *Ángel Loureiro* 1991: 79-93.
- Fink, Bruce. *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*. Princeton: Princeton UP, 1995.
- Folkenflik, Robert. "The Self as Other". Robert Folkenflik 1993: 215-34.
- , ed. *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*. Stanford: Stanford UP, 1993.
- Friera, Silvina. "Mario Bellatin, un escritor que escapa a las clasificaciones". *Página/12*. 30 de agosto 2005; 10 de junio de 2008. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-290-2005-08-30.html>
- Glantz, Margo. "Los perros héroes de Bellatin". *La jornada*. 5 de junio de 2003. 10 de junio de 2008. <http://www.jornada.unam.mx/2003/06/05/05aa1cul.php?origen=opinion.php&fly=1>
- Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". Trad. Ángel G. Loureiro. *Ángel Loureiro* 1991: 9-18.
- Guízar, Eduardo. "Lo humano y lo inhumano en *Poeta ciego* de Mario Bellatin". *Revista de Literatura mexicana contemporánea* 12 (2006): 67-58.
- Hinojosa, Francisco. *Informe negro*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Jandra, Leonardo de y Roberto Max. *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1997.
- Lacan, Jacques. *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trad. Alan Sheridan. New York: Norton & Company, 1998.
- . "The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience." *Écrits*. Trad. Bruce Fink. New York: Norton, 2006. 75-81.
- . *Television*. Ed. Joan Copjec. Trad. Denis Hollier, Rosalind Krauss y Annette Michelson. New York: Norton, 1990.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico". Trad. Ángel G. Loureiro. *Ángel Loureiro* 1991: 47-61.
- Lemus, Rafael. "Mario Bellatin: el diálogo silencioso". *Fractal* 14 (julio-septiembre 1999). 10 de junio de 2008. <http://www.fractal.com.mx/F32Lemus.html>

- León, Mariana, Fátima Valera, y José Miguel Herbozo, eds. Selección peruana 1990-2005. Lima: Estruendomudo, 2005.
- López Alfonso, Francisco José. "Modernismo y nihilismo en *Lecciones para una liebre muerta*". *Studi di letteratura ispano americana* 39-40 (2008): 125-42.
- Loureiro, Ángel G., coord. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos Anthropos 29. Barcelona: Anthropos, 1991.
- . "Problemas teóricos de la autobiografía". Ángel Loureiro 1991: 2-8.
- Man, Paul de. "La autobiografía como desfiguración". Trad. Ángel G. Loureiro. Ángel Loureiro 1991:113-17.
- Molloy, Silvia. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Palaversich, Diana. "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 32.1 (2003): 25-38.
- . Prólogo. *Obra reunida*. Mario Bellatin 2005: 11-23.
- Palma Castro, Alejandro. "*Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* de Mario Bellatin como libro objeto". *Literatura hispanoamericana: fronteras e intersticios*. Coord. Marisol Nava. México D.F.: Siena Editores, 2006. 185-96.
- Pauls, Alan. "El problema Bellatin". *El interpretador* 20 (nov. 2005). 10 de junio 2008. <http://www.elinterpretador.net/20AlanPauls-ElProblemaBellatin.html>
- Pfaller, Robert. "Negation and Its Reliabilities: An Empty Subject for Ideology?" *Cogito and the Unconscious. Sic 2*. Ed. Slavoj Žižek. Durham: Duke UP, 1998. 225-46.
- Saénz, Inés y Ricardo López. "Demonizar a Bellatin: Las transgresiones de *Salón de belleza*". *Revista de literatura mexicana contemporánea* 11.26 (2005): xxxvi-xl.
- Salas-Elorza, Jesús. "*Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. La novela como hipertexto". *Revista de literatura mexicana contemporánea* 10.24 (2004): 65-72.
- Sánchez, Matilde. "Cómo adiestrar a la literatura". *Diario Clarín*. 27 de agosto de 2005. 10 de junio de 2008. <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2005/08/27/u-1041203.htm>
- Smith, Sidonie. "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres". Trad. Reyes Lázaro. Ángel Loureiro 1991: 93-105.
- Soto, Juan Carlos. "Mario Bellatin: 'Yo soy de ficción'". *La república*. 3 de febrero de 2007. 10 de junio de 2008. <http://www.larepublica.com.pe/content/view/141425/28/>
- Volpi, Jorge, comp. *Día de muertos: antología del cuento mexicano*. México D.F.: Plaza & Janés, 2001.
- Watson, Julia. "Toward an Anti-Metaphysics of Autobiography." Robert Folkenflik 1993: 57-79.
- Zamudio, Luz Elena. "La perversión en la *naturaleza muerta* creada por Mario Bellatin". *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin del milenio*. Coord. Nora Pasternac. México, D.F.: UNAM, 2005. 131-43.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1999.
- . *Tarring With the Negative*. Durham: Duke UP, 1993.

Copyright of Chasqui (01458973) is the property of Chasqui and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.