



De vidrios y dobles: Mario Bellatin y la experiencia autobiográfica

Leonel Cherri¹

UNL / CONICET
clcherri@hotmail.com

Resumen: El presente trabajo propone abordar cierto campo de experimentación que las producciones de Mario Bellatin han ido estableciendo entre la literatura y la vida. Esta inclinación por lo íntimo expone un conjunto de operaciones que, no exentas de malicia ni de cálculos retóricos, declina la vida vía lo in-forme y lo múltiple. Es decir, más que una pulsión o resto, esta intensificación o enrarecimiento de lo íntimo se presenta como una dirección estética y, a la vez, un pliegue ético en relación con la vida y la escritura. Es en este marco más amplio en el que analizaremos cómo *El gran vidrio: tres autobiografías* (2007) y *En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta* (2013) trazan una suerte de diagrama más específico en torno a la cuestión autobiográfica que, en esta oportunidad, dicho trabajo se propone precisar.

Palabras clave: Mario Bellatin – intimidad – autobiografía – literatura comparada

Abstract: This paper proposes to address certain field of experimentation that Mario Bellatin's productions have been establishing between literature and life. This inclination towards the intimate exposes a set of operations that, though not excedted of malice or rethorical calculations, decline life through the un-form and the multiple. That is to say, rather than a *pulsion* or rest, this intensification or queerness of intimacy is presented as an aesthetic direction and, simultaneously, an ethical fold in relation to life and writing. It is in this broader framework that it will be analyzed how *El gran vidrio: tres autobiografías* (2007) and *En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta* (2013) trace a sort of more specific diagram around the autobiographical question that, in this case, such paper intends to show.

Keywords: Mario Bellatin – intimacy – autobiography – comparative literature

¹ **Leonel Cherri** es Licenciado en Letras de la Universidad Nacional del Litoral. Fue pasante docente en la cátedra de Teoría Literaria I de la FHUC-UNL. De sus trabajos de investigación, publicados en el país y en el extranjero, se destacan “Cine y literatura en América Latina: las intervenciones de Mario Bellatin” publicado en el dossier *Potências do cinema* del *Boletim de Pesquisa NELIC* y “Lo real y las sirenas del presente: Cucurto, posautonomía e imperio” publicado en *Realismos, cuestiones críticas* (2013), libro dirigido por Sandra Contreras. Actualmente es Becario Doctoral del CONICET y se encuentra investigando la relación entre imagen y literatura en la obra de Mario Bellatin.



Desde un tiempo a esta parte, las producciones de Mario Bellatin han ido estableciendo todo un campo de experimentación entre la literatura y la vida, la biografía y la novela, la autobiografía y la autoficción, el archivo y la escritura. Ya en su obra temprana, las imágenes de otros escritores y artistas han aparecido mixturadas –nunca sintéticamente– con su propia imagen, tal el caso de Cesar Moro en *Efecto invernadero* (1992). Dichas operaciones estarían señalando, en principio, una exploración de la imagen de autor: en el 2001, invitado a hablar de su autor favorito, Bellatin decidió inventarlo convirtiendo su disertación en una suerte de pre-texto performático de un libro por-venir *Shiki Nagaoka, un autor de ficción*. Al incluir en su primera y segunda edición (Sudamericana y PUC de Perú) un relato anónimo del siglo XIII y la “La nariz” de Akutagawa en un apartado titulado “Dos narraciones clásicas sobre el tema de la nariz” se volvía evidente que Shiki no era otra cosa que un ser de ficción producto del montaje. Pero la operación no sólo enrarecía la imagen de autor sino el proceso autofigural mismo: si en *Shiki Nagaoka* se puede leer algo así como un “alter ego”, este no se presentaba como producto de la “propia” figuración imaginaria sino de la reescritura de dos textos japoneses que datan del siglo XIII y 1916. Es decir, la interrogación es aun más paradójica: pues que un alter-ego aparezca ante semejante experiencia anacrónica de montaje y de reescritura, lo que se interroga no sólo es la imagen del autor sino una radical experiencia del “yo” entre la literatura y la vida.

Con la publicación de *El gran vidrio. Tres autobiografías* (2007) y *Biografía ilustrada de Mishima* (2009), Bellatin ha condensado estas operaciones en una clara arremetida contra la biografía y la autobiografía. Si hay biografía –parece decir Bellatin– es a través de un “yo” post-mortem que además se encuentra ¡ilustrado por fotografías! Si hay autobiografía –parece insistir el escritor– esta es múltiple, y las varias versiones de sí que reúne (a

veces en tercera persona) no responden, además, a una lógica evolutiva y progresiva sino a la reunión paradójica, indecisa y anacrónica de la escritura con la vida: lo lógico es su principio constitutivo.

Al final de *El gran vidrio*, el autor se detiene en semejante experiencia, montando una nueva escena íntima que reproduciré *in extenso*:

Existe la posibilidad de hacer una biografía filmada [...] Delante de la cámara, de una vez por todas voy a dejar atrás las personalidades necesarias para seguir escribiendo. La imagen del niño encerrado en una institución mental, donde idea una serie de visitas a unos baños públicos para que su madre saque provecho de su cuerpo desnudo. La representación de números de marionetas para evitar los seguidos juicios de desahucio que amenazan la familia. No sé, en cambio, cómo puede representarse ante la cámara una comunidad musulmana en Occidente, dirigida por una sheika. ¿Qué hay de verdad y qué de mentira en cada una de las tres autobiografías? Saberlo carece totalmente de importancia. Hay una cantidad de personajes reales comprometidos. Un antecedente personal que tiene que ver con la estirpe de corte fascista de la que provengo, una secretaria enferma, la imposibilidad de habernos conformado como una familia normal. La necesidad de borrar todas las huellas del pasado, de difuminar lo más que se pueda una identidad determinada, basada principalmente en la negación del tiempo y el espacio que supuestamente debían corresponderme. Cambiar de tradición, de nombre, de historia, de nacionalidad, de religión, son una suerte de constantes. Evitar el recuerdo, por ejemplo, de que provengo de una familia que se dedicaba a transportar esclavos negros en barcos. O hacer como si olvidara que una parte de ella huyó de su país de origen tras la caída del Duce Mussolini. Pero no para crear nuevas instituciones a las cuales adscribirme. Sencillamente para dejar que el texto se manifieste en cualquiera de sus posibilidades [...] Continúan existiendo en mí, eso sí, elementos 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. El pasar, sin solución de continuidad, de ser un niño exhibido en los alrededores de la tumba de un santo a una ladrona de cerdos, o a un personaje indeterminado, desfasado en su sexo y en su edad, que es además sojuzgado por un padre

intransigente. Todo para no llegar sino a la figura de un adolescente tímido de gafas cuadradas, quien muy pronto decide renunciar a la comunión con los demás –esto ocurrió en los primeros años de la escuela secundaria– para irse a refugiar en la compañía de ciertos animales domésticos, que alguna respuesta tendrían que haberle dado [...] Este periplo parece que sirvió para, después de algunos años, convertirme simplemente en un escritor contemporáneo, que casi sin darse cuenta ofrenda su vida no a la crianza de animales ni a una serie de ejercicios espirituales capaces de darle a su existencia una dimensión onírica mayor, sino que el verdadero deseo terminó siendo la palabra, no sólo crearla sino compartirla [en la Escuela Dinámica de Escritores y junto a amigos que han elegido] la escritura por la escritura (159-161).

Como puede apreciarse, en esta figuración con tintes confesionales el autor-narrador se nos presenta “por última vez” no ya como niño, mujercita, escritor o acólito sufi sino como lector de su obra-vida, pero amparándose en el comentario de una obra por-venir “fílmica”. La impostura se vuelve una forma de leer(se) el arco de experiencias que acaba(mos) de transitar. En el fragmento citado la ficción no cesa, sin solución de continuidad se encadena con una serie de reflexiones sofisticadísimas que exponen a la autobiografía como un suceso de escritura inseparable de las formas que literaturizan lo viviente. Así las cosas, distinguir lo verdadero de lo falso nunca podría ser un valor. Sin embargo, que en la escritura nada se trate de “pura imaginación” supone que lo que está escrito implica y compromete ineludiblemente lo viviente. Por eso, la “biografía filmada” demanda realizar un viaje para mostrar unas series de locaciones: “se debe visitar también la casa situada en una zona conocida como *la bajada*, hoy convertida en un lugar de venta de comida regional, donde pasó sus últimos años el poeta César Moro”, o el “barrio llamado Miramar” donde “transcurre” el texto tercero; el cuarto “surge de mis pesquisas realizadas a discotecas frecuentadas por transexuales”; el sexto, por ejemplo, es “un intento de representar [...] la politización extrema que viví en las instituciones en las que transcurrieron



mis estudios”. Sin embargo, “a pesar de los escenarios concretos” que “la película mostrará”, estos libros fueron escritos “a partir de la no-tierra y del no-espacio”. Así las cosas, a la vez que coinciden con “una serie de vivencias de orden personal”, instauran un “verdadero tiempo que en efecto no existe, y que por eso mismo considero más real que el real” (*El gran vidrio* 163)

En el 2013, con la publicación de *En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta* estas consideraciones aparecen nuevamente pero a partir de la figuración de otro escritor: Alain Robbe-Grillet que, unas semanas antes de morir, fue entrevistado por Bellatin. El dato no es menor pues el texto es una repetición rigurosa de dicha entrevista (titulada “The true is a Fascist Concept”), expandida por las operaciones de rescritura y de borramiento que ya hemos mencionado.

Así las cosas, el señor Bernard estaría figurando a Robbe-Grillet. A la vez, hay un “cierto escritor” que en distintas oportunidades es citado para reproducir palabras textuales de Robbe-Grillet. El narrador sin nombre, por su parte, en un determinado momento se convierte en el Señor Bernard y, por consiguiente, en una remisión más a Robbe-Grillet. En ese diagrama Mario Bellatin es, nos dice el narrador sin nombre, “mi otro yo, el doble de mí mismo sería más propio decir” (*En el ropero* 34). Y la importancia que “Mario Bellatin” le da a este encuentro de dobles, nos dice el narrador, “le ataño solo a él” (34).

Ese encuentro de dobles no es, como podría pensarse, el que formalmente propone el relato de Bellatin sino otro que monta, además, una escena íntima: “Reconocí la voz de mi padre y otra voz que era también la de mi padre” (*En el ropero* 35), “Algunas tardes, mi padre se desdoblaba y mantenía grandes conversaciones consigo mismo” (*En el ropero* 36). El fragmento, aunque comparte la tónica del texto, es un tanto diferente al

resto. Pues no se trata de la escritura de Robbe-Grillet transfigurada por el imaginario de Bellatin, sino de un encuentro “propio” de la obra del francés retomado *al pie de la letra*. La cita, sin embargo, no se encuentra en la entrevista sino que pertenece a otro escrito cuyo título reza “Un nouveau pacte autobiographique” (2005).

Évidemment, il y a eu une contamination de mon propre texte par celui de Chateaubriand, non seulement par son style, que je me permets de parodier à plusieurs reprises, ce qu’a remarqué la critique, mais aussi au niveau des lieux de mon enfance. La maison natale, à Kerangoff, bien qu’à étage, était très modeste, en torchis, car elle avait été édifée sur un terrain militaire, où l’on n’avait pas le droit de construire en dur. Comme elle a été rasée par la guerre, et toute la ville de Brest avec elle, on l’a reconstruite maintenant en dur, mais ce n’est plus la vieille maison en torchis recouverte de zinc de mon enfance. Quand je me mets à parler de cette maison dans *Le Miroir qui revient*, elle devient peu à peu le château de Combourg. Elle change de nom, est en granit, et je suis personnellement assez touché par la présence dans ma propre vie, ou dans l’imaginaire de ma propre vie, de ce genre d’éléments purement littéraires, comme si j’étais littérature. C’est la littérature qui me fait être moi. Bien sûr, cela aussi est un fantasme. [...] Je pense que c’est pareil pour tout le monde, et que Chateaubriand était peut-être de bonne foi lorsqu’il mentait. Il avait tellement pensé aux chutes du Niagara qu’il y était allé, et pouvait en parler comme s’il se trouvait face à elles. Cet effet de rapprochement avec le lecteur, j’ai essayé de voir comment il fonctionnait. Par exemple, lorsque j’évoque mon père, je dis «Papa», et le lecteur se dit soudain que j’ai eu un papa comme tout le monde, que je suis comme lui en somme, que je suis presque un être humain, alors que je suis passé pour le plus inhumain de tous les écrivains qu’on ait jamais vu. Le lecteur ne s’aperçoit pas que, dans *Le Miroir qui revient*, mon père apparaît en réalité sous deux noms : quelquefois il est appelé “Papa”, et quelquefois “mon père” (163).

A simple vista el título (“Un nouveau pacte autobiographique”) supone un nuevo avatar del afamado texto de Philippe Lejeune que además de ser citado es incorporado como un personaje más de la serie de escenas

autobiográficas e intimistas narradas. Lejeune, como lo recuerda Robbe-Grillet, formuló un dispositivo crítico respecto de la autobiografía cuyos valores suponían un pacto con lo verdadero que para realizarse exigía una comprensión de la propia vida. Semejante paradigma autobiográfico supone una relación pragmática y dilemática con la vida (Sánchez Zapatero 6). Lo interesante del escrito de Robbe-Grillet es que no cuestiona al texto de Lejeune refugiándose en otros paradigmas (es decir, afirmando la relación del texto con su creador o con la escritura)² sino que replantea el asunto en nuevos términos: en la medida que mi vida no puede separarse de lo que está escrito (las formas de literaturización, en este caso las *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand), es “la literatura que me hace ser yo”. Así las cosas, la ficción no puede pensarse en términos dilemáticos con lo real, sino que es ella la condición de posibilidad de lo real mismo. La experiencia de sí o del mundo se dirime en esa bipolaridad. Los dobles no implican ningún desborde imaginario sino sencillamente una experiencia que bien podríamos denominar filológica: una cosa es aquello que llamo “Papa” y, otra bien distinta, “mon père”. Semejante experiencia de duplicación es bien conocida gracias a los vidrios y a los espejos: es allí, explica Coccia, donde el mundo prolonga su existencia más allá de sí y las formas, la verdad y la vida se multiplican (34-38).

Es este tiempo lo que Bellatin llama “más real que el real”. Pero lo interesante es que semejante formulación realizada en la “vuelta sobre sí” que supone *El gran vidrio* reaparezca, cinco años después, como una radical recuperación de la obra y figura de Robbe-Grillet. Hay un detalle aún más interesante: este *copy-paste* paródico no solo implica la recuperación de un

² Para Sánchez Zapatero, el segundo paradigma crítico se centró en la relación del texto no ya con el mundo o lo viviente sino con el sujeto creador. Mientras que el tercero, al enfatizar la tiranía de la *graphé* que supone tamaña situación, encontró en la antireferencialidad una nueva esencia, borrando cualquier diferencia entre la ficción y la autobiografía (7).



pensamiento sino, fundamentalmente, la repetición de un procedimiento. Así como la vida/escritura de Robbe-Grillet es contaminada por la de Chateaubriand, la vida/escritura de Bellatin es contaminada por la de Robbe-Grillet. Esa contaminación no es una filiación sino el más radical de los contagios, y en él se dirime la condición de posibilidad del “yo” como la suspensión de todo pacto. Y ese contagio es posible, a su vez, gracias a la inseparabilidad entre lo real y lo imaginario como entre lo vivo y lo escrito. Lo que, según Emanuelle Coccia, implica comprender que “O sensível (a existência fenomênica do mundo) é a vida sobrenatural das coisas –a vida das coisas além da sua natureza, para além da sua existência física– e, simultaneamente, a sua existência infra-cultural e infra-psíquica. O meio é um fragmento de mundo que permite às formas [o imágenes] prolongarem sua vida para além de sua natureza e de sua existência material e corpórea” (37).

De ahí que para experimentar las posibilidades cualesquiera de los textos, Bellatin entrame una experiencia *trans* basada en todo tipo de borramientos y variaciones de sí: por eso mismo ha dirigido una Escuela de Escritores (México, 2000) en la que la escritura está prohibida, o ha montado un Congreso de Escritores (París, 2003) cuyos asistentes fueron dobles. Pero esto tampoco supone adscripción o destrucción institucional alguna sino, más bien, su escamoteo. Aunque la volatilidad o la desaparición se presenten como un valor estético y ético, hay también “elementos inalterables”, es decir, presencias que se reiteran. De ese periplo bipolar y paradójico surge, absurda e irónicamente, la figura del “escritor contemporáneo”. Que, según sus términos, supone el deseo por la palabra. No sólo crearla (algo que lo haría un personaje en “apariencia moderno”) sino también compartirla (lo que resitúa relacionamente al “otro” en una práctica estética).



En otras palabras, Bellatin ha llegado a la conclusión de que nadie puede ser “más yo que yo mismo” salvo que sea radicalmente “otro”. Así lo ha demostrado *Shiki Nagaoka*, esa biografía resueltamente apócrifa, la fuerza de ficción de lo inexistente es lo que otorga un aura de realidad y de existencia al mundo, por más autónomo que este se presente.

Volvamos no ya a *El gran vidrio* sino a *Le gran verre: la Mariée mis à nu par ses célibataires, même* (1915-1923). En una nota de la “Caja verde” (*La boîte verte*), esa suerte de *pendant* que radicaliza el inacabamiento de la obra, Duchamp reflexiona respecto de las lógicas bipolares:

Employer “retard” au lieu de tableau ou peinture; tableau sur verre devient retard en verre –mais retard en verre ne veut pas dire tableau sur verre. C’est simplement un moyen d’arriver à ne plus considérer que la chose en question est un tableau– en faire un retard dans tout le général possible, pas tant dans les différents sens dans lesquels retard peut être pris, mais plutôt dans leur réunion indécise. “Retard” –un retard en verre, comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent (34).

Al igual que Duchamp, Bellatin también se ha entregado a la situación especular y retardada del vidrio. Sin embargo, en el vidrio de Bellatin el encuentro deseado y azaroso se da a partir de una vuelta íntima que implica no sólo una descreación sino la recreación común. Esa misma ecología, la del “jardín público”, expone su plano corporal radicalmente desde que Bellatin comenzó a intervenir en colaboración con otros artistas que reemplazaron su antigua mano ortopédica por figuras curvilíneas (Aldo Chaparro), por las extremidades inferiores de una Barbie (Gabriela León) o, sencillamente, por un falo (Ricardo Rigazzoni). Allí, en ese cuerpo vital y textual (*bio-gráfico*), lo propio y lo ajeno son formas-en-común que se distinguen como indiferencian; cualquier encuentro, especular (*regard*) o temporal (*retard*), no puede sino generar e instalarse en la multiplicación de las opacidades y las transparencias; como cualquier contacto no es posible ni en la lejanía (*distance*) ni en la



cercanía (*close*) sino en su solución bipolar. El espacio de tiempo que Werner Hamacher, a propósito de la (post)filología, llama *lejaceranía*: “la cercanía por más lejos que esté, por más cerca que esté, la lejanía” (29).³

En otras palabras, estos procesos figurales no responden a una lógica de lo *auto* (lo propio como fuerza, el atletismo del “yo”, la acción vuelta sobre sí o por sí) sino de lo *trans*: una experiencia que atraviesa y une, a la vez, lo uno y lo otro, lo singular y lo múltiple, produciendo la emergencia de una vida/escritura *im-propia*: compuesta y bipolar sin solución sintética posible. En otras palabras, la trans-figuración de la imagen de autor o del artista no sólo estaría señalando un cuestionamiento de esta categoría o figura, sino una vuelta íntima como dirección estética y pliegue ético.

Con este diagrama íntimo lo que se descubre es todo un sitio-guion un tanto mortuorio por la experiencia *trans* e *imaginaria* que supone, pero que a la vez restituye la vida a la experiencia material y sensible de la escritura. Y el escritor lo ha formulado, otra vez, con una gravedad asombrosa: “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).

³ Para una revisión de los conceptos formulados por Marcel Duchamp en su obra, ver por ejemplo *María con Marcel* de Raúl Antelo, especialmente “El encuentro diferido” y “Esterescopías”.



Bibliografía

Antelo, Raúl. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grumo, 2008.

Bellatin, Mario. *El gran vidrio: tres autobiografías*. Buenos Aires: Anagrama, 2007.

---. "The true is a fascist concert: Mario Bellatin interviews Alain Robbe-Grillet". *Molossus* 1 (2012). Web. Acceso: 18/07/2016.

---. *En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta*. Córdoba: Lasofía Cartonera, 2013.

Coccia, Emanuel. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbarie, 2010.

Duchamp, Marcel. *Marchand du Sel: écrits de Marcel Duchamp*. París: Le Terrain vague, 1958.

Hamacher, Werner. *95 tesis sobre la Filología*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.

Robbe-Grillet, Alain. "Un nouveau pacte autobiographique". *Préface à une vie d'écrivain*. París: Éditions du Seuil, 2005. 159-163.

Sánchez Zapatero, Javier. "Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica". *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos* 7 (2010): 5-17.