

A donde nos lleve el texto: Mishima/Bellatin en el centro de sí mismo

Fernando Iriarte

jiriarte@ulima.edu.pe
Universidad de Lima

Resumen: El presente ensayo es una no-lectura de la *Biografía ilustrada de Mishima* de Mario Bellatin. Para lograr este propósito, se averigua cuál es el lugar del lector frente a una escritura como aquella, cómo puede recrearse el texto en la medida de declararlo una página en blanco y en qué se asienta esa vacuidad para poder hacerlo legible.

Palabras clave: Narrativa contemporánea, hermenéutica, texto, lector

Abstract: The following essay is a non-reading of the *Biografía ilustrada de Mishima* by Mario Bellatin. To achieve this purpose, one has to find out where the reader stands on a text like this, how the text can be reproduced to the extent of declaring it a blank page and where this emptiness settles to make it readable.

Keywords: Contemporary narrative, hermeneutics, text, reader

En blanco

«Desea buscar un espacio de ausencia, blanco, y allí ir colocando uno a uno los elementos escogidos».
Mario Bellatin, Biografía ilustrada de Mishima

En la novela de Pablo de Santis *El enigma de París*, un grupo de investigadores notables, enfrascados en una discusión sobre la posibilidad de entender mediante algunas metáforas la investigación criminalística, propone las siguientes imágenes alusivas al enigma criminal: el rompecabezas («¿pero a qué se parecen nuestras investigaciones, sino a la paciente búsqueda de la forma escondida?»), las pinturas de Arcimboldo («No lo habría descubierto si no hubiera invertido mi perspectiva: eso es lo que hacemos siempre cuando resolvemos un enigma»), la esfinge («la esfinge interroga, pero ella misma es un enigma a la vez»), una pizarra de Aladino («Entre tantos dibujos borrados, algunos dejan su huella, y el conjunto de esas huellas forma un dibujo secreto») y una página en blanco («el enigma no está en un fondo inalcanzable, está en la superficie. Somos nosotros los que inventamos el enigma como enigma»). Una a una, estas imágenes, grosso modo, sintetizan las etapas que componen el desarrollo de la crítica o interpretación literarias (la hermenéutica clásica en busca del sentido de fondo, la mirada oblicua de la deconstrucción y del psicoanálisis, la teoría de la recepción y el posmodernismo, por ejemplo) y los tipos de lectura derivados de ellas. Solo la página en blanco, sin embargo, simboliza una lectura de los hechos que prescinde de signos preestablecidos y de un sujeto intencional capaz de cifrarlos. En todos los demás casos, más allá de los detalles que los vuelven particulares, se busca reconstruir un signo, dado que los crímenes no solo son atroces, sino, sobre todo, secretos, y su solución depende de la reunión de una faz en algún sentido perceptible con una oculta: la lógica criminal es la del encubrimiento traducible en descubrimiento. Por eso implica también una voluntad subyacente a quien le pertenecen las huellas que grafican el vínculo entre el misterio inicial y la verdad, y se da por supuesta cierta legibilidad, así como los actores, espacios y elementos asociados con ella.

La página en blanco, en cambio, alude a una no-lectura, pues excluye la representación (en tanto que está negada de antemano la presentación articulada del fenómeno), fundamental para el acto lector del texto, y la reemplaza por la creación, es decir,

por la perspectiva creativa del detective, que construye el caso como si se tratara del propio autor. Creo que la mejor manera de leer *Biografía ilustrada de Mishima* es, precisamente, siguiendo aquella pauta: no leerla o, si se me permite insistir en el contrasentido, leerla mediante aquella no-lectura. Esta afirmación, que parece primariamente provocadora, adquiere mayor solidez como complemento de la resistencia que declara Alan Pauls en un texto que presenta una certera mirada al conjunto de la obra de nuestro autor: «Me cuesta imaginar a Mario Bellatin como un escritor». Las razones con las que Pauls justifica su propuesta son diversas, pero pueden agruparse bajo la hipótesis de que aquello que Bellatin escribe y presenta con la etiqueta de *novelas* adquiere su sentido, y el riesgo tanto de perpetuarlo como de disiparlo, en un nivel no escritural, cuya forma solo conjeturable adopta las dimensiones de un corpus monstruoso o de una performance humorística. Entre otras posibilidades, se trata de considerar que el texto presentado no es, como tal, más que un pretexto para acceder a una problemática distinta, hacia la cual debemos dirigir un análisis que revele las nociones en ella involucradas y su funcionamiento.

Vale preguntarse, entonces, si no es preferible abandonar una estrategia lectora tradicional y adoptar una con la cual enfrentar ese nuevo escenario estético. Se trata, en principio, de evitar una consecuencia probable de leer *Biografía ilustrada de Mishima* (antoja señalar *de leer descuidadamente*, pero se trata, todo lo contrario, de una lectura *profunda y competente*): el desarrollo de un itinerario hermenéutico que inicia con un inventario de los *enigmas* (los personajes, situaciones o espacios así entendidos por su carácter inexplicable) y que culmina, luego de un dilatado acopio de sinsentidos y contrasentidos, con la pregunta por la finalidad ausente, cadena que traduce la exigencia de un proceso evolutivo o involutivo por sobre una *mutación revolucionaria*, es decir, por sobre la evidencia inmediata: los cambios se generan y se regeneran en la novela desde ninguna parte del universo ficcional hacia ninguna otra.¹ Debemos replantear, por tanto, antes de desencadenar cualquier pesquisa, la naturaleza múltiple e inestable del enigma, tal como lo hicieron los detectives de la ficción de Pablo de Santis, y, llegado el caso, proponerla vacía.

1 Estos contrasentidos, que resultan un escollo para el lector, están encabezados desde muy pronto por el más radical: el protagonista carece de cabeza, pero mantiene una presencia sensible y una comunicación eficiente con el resto de personajes. A ello se le debe sumar que la lógica ficcional no sostiene el sentido alegórico que muchas veces sugiere. Y que los giros y la presencia de la maravilla son, aunque reiterativos, más o menos arbitrarios, a tal punto que su verosimilitud, que zozobra las más de las veces, solo puede entenderse, en sentido estricto, forzando una definición de lo verosímil como un «efecto del corpus» (Barthes 1970: 20).

En este ensayo, por lo tanto, no interesa construir una interpretación, siquiera parcial, del problemático nivel figurativo de *Biografía ilustrada de Mishima*. Tampoco investigar el estatuto de la otredad a la que tiende el texto y mediante la cual simula su significación. Nos interesa, en cambio, saber cuál es el lugar del lector frente a una escritura como aquella, es decir, escrutar sus garantías. ¿Contamos con alguna manera efectiva de abocarnos como lectores a la recreación del texto? ¿En qué medida ayuda a ello declararlo una página en blanco?, ¿en qué se asienta (en qué principios o recursos) esa vacuidad?, ¿a qué puede apelar un lector para hacerla legible? El resultado será el esbozo de una no-lectura de *Biografía ilustrada de Mishima*.

Arbitrariedad y absurdo

El programa: uno de los asistentes de cierta conferencia sobre la vida de Yukio Mishima narra su experiencia en ella y algunos otros sucesos relacionados con aquel evento. Aquí el término subversivo, por el procedimiento que a la postre justifica, es *vida*. Dado que este es el tema de la conferencia, lo que ocurre en la sala de exposiciones cede lugar frente a los múltiples hechos, espacios y tiempos que pueden confluir en una vida (ilimitados *per se*). Y si bien esta ingresa a través de lo biográfico, que como todo molde retórico o literario está compuesto por un determinado marco genérico, el modelo caduca igualmente por la especificidad que adquieren algunos hechos transformados, dentro o fuera de múltiples estrategias de seriación, en *acontecimientos*, tal y como se entienden en el marco de la semiótica: «La transformación se caracteriza por el resultado al que llega; el acontecimiento será apreciado gracias al efecto que produce en el observador y por la manera cómo surge en su campo de presencia» (Fontanille 2012: 23). Son acontecimientos disruptivos la transformación del hombre-poema, la visita de las sombras, la zambullida en el estanque y la aparición de Dios, entre otros falsos enigmas. El programa, por tanto, antes que desarrollarse, se convierte en un contraprograma del mismo acto de lectura, solventado por la discontinuidad y la fragmentación, y recreado en la contemplación de los espectadores que asisten a la exposición.

En ese sentido, si bien los modos tradicionales de lectura nos conducen a estabilizar una línea interpretativa basada en la coherencia y, en última instancia, en algún tipo de

racionalidad que ordene el caos aparente, lo primero que se constata es la arbitrariedad, término que designa en este contexto un intermediario entre la significación del texto y el lector.

Esta arbitrariedad, pese a la cercanía de su significado con el del absurdo, no puede superponerse a este y debe entenderse como una categoría más o menos independiente. El concepto de absurdo presenta una connotación en la historia de la crítica literaria que lo vuelve un tanto sesgado y limitante frente a una novela como *Biografía ilustrada de Mishima*. De hecho, explicar la mayor pertinencia de uno de los términos por sobre el otro es de por sí una manera de asumir las ventajas de nuestra manera de leer la novela.

En principio, y sobre todo por la claridad que aporta la comparación, puede afirmarse que el deslinde entre los conceptos de arbitrariedad y absurdo es análogo al que efectúa Fredric Jameson con las nociones de parodia y pastiche:

El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de una repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. (1992: 43-44)

La convicción subyacente al absurdo literario es la racionalidad cuya crisis denuncia, según el contenido filosófico contestatario que se le atribuye y comunica en el subgénero dramático que originó su definición literaria, sobre todo a partir del conocido trabajo de Martin Esslin. Esa es la convicción que desaparece del horizonte de lectura cuando pensamos en la *arbitrariedad* característica de la novela de Mario Bellatin, donde no se observa una agonía por el gran metarrelato perdido, sino el libre goce de las figuras en suspenso, para colocarlo en términos del propio autor. Ello se evidencia por medio de las elisiones verbales, las frases nominales recurrentes en la novela² y los sustantivos que gobiernan cláusulas subordinadas, recursos que producen imágenes dispuestas, al parecer, para la mera contemplación del lector, en una suerte de sustantivación de lo insustancial (en este y en todos los demás casos, el subrayado es nuestro):

2 Pueden reconocerse con facilidad, porque son simétricas a las que figuran al pie de las fotografías que acompañan la novela (hasta cierto punto, las imágenes conforman una escritura sintética y, por su carácter visiblemente yuxtapuesto, muy ilustrativa de la poética de Bellatin).

Por eso las autoridades del poblado enviaron esa mañana un huevo al hogar. Un huevo que cierta mujer de faldas negras había dejado caer contras las gradas del templo principal. Un huevo quebrado que la familia no tardó en colocar en el centro de la fuente. (Bellatin 2009: 36)

. . . Mishima nos dijo que compró un pequeño terreno situado en las afueras de la ciudad. Estaba ubicado en la cima de una colina. Con el tiempo construyó allí un bungalow. Tenía pensado utilizarlo para trabajar con tranquilidad. También para mirarlo todo desde las alturas. Panoramas infinitos. Bosques. Campos de cultivo. Desiertos que muchas veces llegaban hasta el mar. (39)

Series interrumpidas, pero nunca terminadas, suspenden el punto de vista abandonando al lector frente a la cosa en sí en un contexto donde el centro ya ha sido suficientemente desplazado como para alinearlos de súbito. Por ello, por más coincidencias que puedan encontrarse entre el planteamiento del absurdo literario y la obra de nuestro autor, las cuales existen de hecho en un plano netamente genérico-formal —como es el caso de la transformación repentina de los personajes, típica del teatro del absurdo (Núñez 1981-1982: 634)—, cotejarlas solo es útil a fin de resaltar las enormes diferencias que existen en el marco y la finalidad de ambas poéticas, y, sobre todo, dentro de la propuesta de este ensayo, a fin de valorar la singularidad de *Biografía ilustrada de Mishima*.

En segundo lugar, las irrupciones aleatorias en la novela pueden sugerir que la arbitrariedad, a diferencia del absurdo, carece de premisas estéticas o ideológicas que rijan el devenir de los acontecimientos. Sin embargo, tanto el absurdo como la arbitrariedad bellatiniana son absolutamente coherentes con sus premisas. Estas, no obstante, son en sí mismas muy diferentes y lo son también sus efectos. Solo limitándonos al plano de la construcción de los personajes, por ejemplo, se observa que, a diferencia de lo que ocurre en el absurdo, donde los personajes revisten una función dramática e ideológica³ (Barnett 2005: 50), en la obra de Bellatin cobra mayor relevancia la condición que adquieren las acciones, su plasticidad. Por ello, los personajes aparecen de manera súbita e intermitente, no se consolidan como entidades isotópicas ni como funciones narrativas. La alusión directa

3 Señala el autor sobre los protagonistas de *Esperando a Godot*, obra paradigmática del absurdo teatral: “Lucky, Pozzo, Estragón y Vladimiro encarnan cada una de estas potencias que no sólo muestran la escisión espiritual posmoderna sino que constituyen funciones dramáticamente precisas.”

a algunas de ellas, como el personaje llamado *amiga de tiempos universitarios*, suerte de metáfora desde el sentido o resto de metáfora o acaso su oclusión, es el rastro irónico cuya función desestimamos por su exagerada nitidez. El resultado es un crisol de superficies cuya constante referencia interdependiente es su única garantía de adecuación:

El perro lucía un grueso collar provisto de púas. Era similar al que acostumbran llevar los bulldogs en las caricaturas. Su cadena era sujetada por un hombre enclenque de poco más de cuarenta años. Se parecía al rector de la universidad en la que Mishima cursó parte de sus estudios, lugar donde conoció a la mujer con la que al principio de la conferencia realizó el intercambio de zapatos. (Bellatin 2009: 20)

Podríamos calificar estas descripciones de hipertrópicas si seguimos la definición de Paul de Man de un tropo como «un vector, un movimiento direccional que se manifiesta solo como giro, puesto que el objetivo al que se dirige sigue siendo desconocido» (84). Aquí los excesivos desplazamientos efectuados en las descripciones que se encadenan sin una puntada retroactiva que estabilice su sentido, e impuestos por un sistema que solo reconoce la singularidad y la materialidad de cada rasgo, supeditan cualquier finalidad semántica mediante el estatuto de *espectado*. Negada la posibilidad de atribución funcional, estos personajes, meros espacios de confluencia del discurso que ora los sostiene, ora los deja atrás, pueden aparecer sin cabeza o a manera de sombras sin que ello socave su presencia en la ficción ni, en última instancia, la verosimilitud.

Además, el absurdo depende (si se quiere, *dialécticamente*) de su opuesto complementario, el teatro de pautas aristotélicas (Barnett 2005: 54): el sentido del absurdo dramático o tragicómico se completa con una lectura conjunta del paradigma subvertido y, una vez completo, renueva la significación de ambos. La arbitrariedad, en cambio, se dirige hacia (logra su sentido desde) un camino sin regreso: el horizonte al que apunta es todo a lo que puede llegar como virtualidad abierta. Nuevamente, en palabras de Pauls: «Bellatin prefiere dejar que la literatura esté en falta», la misma falta que se manifiesta a través de las continuas sustituciones significantes. En *Biografía*, no son pocos los fragmentos que presentan un excedente semántico que jamás se recupera, los cuales son aún más llamativos al final de cada capítulo: «Semanas más tarde supo que su mal estaba ya avanzado, mostrando incluso síntomas que se podían advertir a simple vista. Se sometió entonces a un tratamiento médico radical» (Bellatin 2009: 30), al finalizar el primer capítulo; la definición de dos

palabras japonesas al finalizar el capítulo dos; y los zapatos al borde del mirador al finalizar el tercer capítulo.⁴ A más denso el resultado (o nítido en exceso), mejor. De esa manera, la secuencia discursiva se proyecta hacia una frontera siempre postergable y dispuesta para cualquier relectura disonante.

Finalmente, la arbitrariedad es lo que colocaremos del otro lado de la metáfora de la página en blanco, en la medida en que no intenta tanto negar un sentido como hacer posibles todos los demás. Subyace como totalidad a la vez que se constituye como tal cuando se ejecuta el acto lector. Es el meollo de la no-lectura.

Un lugar para el lector: orientación discursiva y modos de presencia

Desde el punto de vista del lector, la arbitrariedad vuelve innecesaria la atención en el contenido de los detalles de la diégesis, pues en ningún caso podrá abstraerse a partir de ellos un esquema coherente con que delimitar una interpretación estable del texto. No se hallará en el relato una revelación de los personajes o un suceso final que obligue al lector a releer los acontecimientos a la luz de su verdadero propósito de escritura y, por tanto, tampoco podemos considerar como plausible la necesidad de almacenar los datos ni el orden en que estos puedan adquirir un significado particular en conjunto. La arbitrariedad, fundamentalmente, contraría lo que Diana Palaversich define como la actitud detectivesca del lector tradicional⁵.

Califiquemos de *superficial* el nivel en que colocamos la arbitrariedad que estamos examinando como efecto resultante, a fin de representar su carácter horizontal (los intersticios entre significantes y las relaciones sintagmáticas en términos de recurrencias e irrupciones singulares) y para distinguirlo de las lecturas *verticales* dependientes de los modelos fundamentales de profundidad (Jameson 1992: 33), dedicadas, sobre todo, a llegar paradigmáticamente al correlato semántico del imaginario desplegado a través de las

4 Esta figura aparece al inicio de la novela, pero tanto en aquel como en este caso se trata de un excedente.

5 La novela *Canon perpetuo* de Mario Bellatin plantea denotativamente aquella ruptura, mediante la promesa de la voz de la infancia de la protagonista, una promesa frustrada para ella, pero sobre todo para el lector. Cuentan en el mismo sentido, aunque de una manera menos directa, las adendas finales de otra de sus novelas, *El jardín de la señora Murakami*.

figuras del texto o discurso, es decir, a la construcción de inferencias indiciales basadas en lo secundario (Ginzburg 1999: 143). En ese contexto planteamos que *Biografía ilustrada de Mishima* conduce la sensibilidad del lector prescindiendo por momentos del mundo representado y colocando en escena, a cambio, las tensiones inherentes al establecimiento del punto de vista⁶, lo que en este metatexto equivale en principio a dos operaciones simultáneas: asumir la arbitrariedad de la obra colocando las contradicciones en un paréntesis metodológico, y, al mismo tiempo, asumir una legibilidad que posibilite múltiples lecturas desplegadas en otros niveles del texto.

Es decir, como contrapeso del vacío del significado al que nos conduce la arbitrariedad, la obra cuenta con un sistema muy preciso en la generación de un modo de *ver* y *sentir* que desplaza la diégesis a un plano secundario y hasta irrelevante, y, por tanto, la pregunta *¿cuál es el sentido de los elementos figurativos de la ficción?* cede su lugar ante esta otra: *¿cómo se difiere el sentido de lo narrado en tanto que narrado hasta volver superflua su pesquisa?* Y, en tal caso, ¿qué sostiene, en su ausencia, la lectura?

Para responder a cada una de estas cuestiones, habrá que notar, en principio, que ciertos estilemas constituyen, por su recurrencia y por la sutileza de sus funciones discursivas, un escenario actancial dispuesto con miras a que sea ocupado por un lector definido primariamente como un observador. En el primer párrafo de la novela, inaugural en varios sentidos, observamos algunos elementos constantes a lo largo de todo el texto:

Dan la impresión de encontrarse contentos. Algunos parecen haber llegado a cierto grado de éxtasis, que Mishima no está seguro haya sido conseguido por alguna sustancia en particular. Intuye que para lograrlo se deben haber realizado una serie de ejercicios espirituales. Rutinas de la religión sintoísta principalmente. Hay personas de diferentes edades. Señoras ya mayores. Niños alemanes. Dos amigos de Mishima se encuentran al borde de un mirador. Se observa desde allí un amplio panorama marino. Mishima está al lado de un muchacho. Minutos después los dos abandonan la terraza. Mientras caminan encuentran un sujeto, ante el cual el muchacho se arrodilla. A Mishima le molesta verlo asumiendo semejante posición. Regresa solo. Ve entonces los zapatos de sus amigos que hace

6 Siguiendo a Fontanille, entendemos el punto de vista discursivo como «el medio por el cual se busca optimizar una captación imperfecta» (2001: 112). El proceso de optimización, antes de alcanzar el ajuste con el cual se equilibra el punto de vista, despliega una serie de equivalencias o contrastes en determinadas cantidades e intensidades en constante tensión.

unos instantes se hallaban contemplando el mar. Han quedado abandonados al borde del abismo. (Bellatin 2009: 11)

Este fragmento evidencia de qué manera en *Biografía ilustrada de Mishima* la construcción de la realidad es posterior a la construcción de una sensibilidad, en qué medida la disposición de la diégesis está supeditada a la alternancia de los actantes que configuran la perspectiva y, junto con ella, la orientación discursiva y la lectura del texto. Desde la primera oración de la novela, el sobreentendido es de orden perceptual, dado que la elisión de los pronombres afecta a la fuente y al blanco de la percepción. El juego de las apariencias se confirma en seguida, esta vez con un punto de vista de pronto anclado en el personaje, que aparece como veedor del un fenómeno del cual «no está seguro haya sido conseguido por una sustancia particular», en otras palabras, como un veedor modalizado, entrampado en su relación interoceptiva. Pero incluso la intuición propuesta cede ante la percepción, que neutraliza la subjetividad (y, por tanto, se objetiviza) mediante la serie nominal siguiente, apoyada en el verbo *hay* que, más que un verbo que denota estado, es el *hic et nunc* de la ficción. Con ello ya no es una licencia aparecer en un mirador (¿qué otro espacio para la simple operación que al lector dirige?), donde el Mishima fuente ha pasado al extremo opuesto y es ahora blanco del lector, transformación posible por el uso del pronombre *se*. En el cierre del párrafo, se refracta la operación y lo vemos mirar los restos de una contemplación: dos zapatos al borde de un abismo, que es donde parece haber quedado también el lector.

Señala Fontanille que todo punto de vista atribuye una significación a aquello que capta, pero que «introducir explícitamente un punto de vista en un texto, gracias a los actos perceptivos y cognitivos que lo caracterizan, es más que eso: es poner en escena la invención de la significación y su origen perceptivo y emotivo» (2012: 61). En *Biografía Ilustrada de Mishima*, dicha puesta en escena se basa en el contrapunto de oraciones con verbos en singular y en plural, donde estos últimos difuminan el sujeto de los primeros; en las ya señaladas frases nominales intercaladas entre oraciones; y en el uso reiterativo del pronombre *se* en sus distintas funciones, aunque básicamente como índice de oraciones pasivas reflejas; pues todos esos recursos modulan, en el universo de la presencia, a los actantes posicionales, creando una alternancia entre fuentes y blancos que involucra al lector en la superficie de los eventos que no pretenden denotar nada por sí mismos, ni independientemente ni en conjunto, fuera de la recreación de un espectáculo entablado a través del acto de lectura.

El segundo párrafo también es ejemplar:

En este momento Mishima ya no está presente en el mirador. Se encuentra ahora en un recinto educativo donde se va a impartir una conferencia precisamente sobre Yukio Mishima. Se ha repartido en la entrada una serie de libros. Traducciones publicadas en ediciones impecables. Aparece de pronto en la sala un maestro que da la impresión de ser japonés. Mishima advierte que trae consigo una suerte de aparato a través del cual, una vez instalado, se comienza a mostrar una especie de película de la realidad. Los asistentes miramos fijamente la pantalla. Se ve como primera imagen el patio de la escuela donde nos encontramos reunidos. Se trata de una institución de alto prestigio. Los asistentes descubrimos, en forma intempestiva, el escudo que le sirve de símbolo. Pensamos que el maestro tal vez ha ideado, con ese aparato que colocó en medio de la sala, un nuevo método de enseñanza. (Bellatin 2009: 11-12)

Continuamos en un mundo de coordenadas perceptuales difusas (*da la impresión, una especie de, pensamos*) y especulares (Mishima advierte la manera en que es tratado como el tema de la conferencia), y frente a una presencia que compromete al lector de manera intermitente, y ya lo acerca como lo aleja con alguna mediación metadiscursiva (compiten como blancos el personaje y la película de la realidad que lo contiene, por ejemplo), para lo cual los recursos de sustantivación, de reflexividad pronominal y los verbos fenomenológicos (*aparece*) muestran nuevamente su utilidad. En todo caso, saturados los lectores, Mishima concurre sin éxito como sujeto perceptual: la operación es cancelada por los pronombres (*se ve, se trata*). Cuando la ficción nos reviste como *los asistentes*, se produce el mismo resultado inconcluso⁷. Los acontecimientos (nunca se encadenan como acciones, tal y como se precisó en el apartado anterior), sin relaciones causales circundantes, son modalizados por los predicados dependientes de la relación entre un enunciador y un enunciatario.

En las páginas siguientes de la novela, se crearán muchos otros contextos, todos fugaces, apenas bocetos, centrados en la disposición de las coordenadas básicas de la percepción, en apariencia como restos de una narración donde el sentido se simula por

7 En las oraciones «Los asistentes miramos fijamente la pantalla. Se ve como primera imagen el patio de la escuela donde nos encontramos reunidos», la coincidencia de las miradas del lector y los asistentes es el núcleo de una poética que deja en claro hasta qué punto se insiste sobre todo en el acto mismo de la contemplación. Muy cerca de este asunto particular de nuestro planteamiento se encuentra la valiosa lectura de Facundo Ruiz en «Vitrinas narrativas. Mario Bellatin y el relato fotográfico», aunque en ese caso se enfatizan la estructura y el funcionamiento de los espacios de la novela.

contraste únicamente durante el momento en que dicho contexto es asumido, pues apenas líneas después es abandonado y la iteración de la narrativa tradicional queda en manos de una repetición puramente figurativa y aleatoria. La adquisición del Datsun, el cuento de Morita y el más global, pero también el más intermitente de todos esos escenarios, la toma de la palabra por parte de Mishima en la conferencia sobre su vida, son enunciaciones que se relevan dejando como única impresión consistente la capacidad generativa de la literatura y sus fronteras, que vuelven míticos (o así simulan volverlos) los hechos que las traspasan. En lugar de generar una categoría estructurada o un mucho más leve aire de familia, Bellatin apuesta por una singularidad radical que se articula por medio de la intensidad impresiva, en constante tensión con la cantidad a la cual se opone durante el despliegue de las imágenes. Como consecuencia de esta *espectacularidad*, doblemente problemática si como lectores esperamos una voz comunicante, los personajes, espacios y tiempos quedan virtualmente instalados como medios para un intento (cada vez interrumpido) de representación de cuerpos sensibles, fuera del que arropa al lector y a las múltiples instancias que sostienen el discurso, inestables en sí mismas. Ningún elemento puede trascender el momento de su enunciación: la palabra los declara simple y fatalmente como variables de un único acontecimiento. Por ello, el lector siempre tiene la sensación de que los personajes, espacios y tiempos en la novela de Bellatin (2009) nacen a cada momento *dicho*, lo cual también confirman los circunstanciales colocados a la deriva: «Casi veinte años más tarde» (15), «durante ciertas noches de verano» (17), «Algunos años después de su muerte» (20), «En determinada oportunidad» (23). En estos casos, no importa cuántas veces se superpongan la diégesis y las citas que la comprometen en un nivel diferido, pues ocupan el mismo espacio y en él compiten por la atención superficial del lector⁸.

Finalmente, no podemos dejar de apuntar un hecho crucial si colocamos esta novela en el contexto de toda la producción de nuestro autor, un hecho que aquellos que están familiarizados con la obra de Bellatin notarán sin dificultad: a diferencia de lo que ocurre en sus ficciones iniciales, en *Biografía* asoma intermitentemente el perfil del autor. De manera explícita, la biografía de Mishima está compuesta por retazos de la biografía de Mario Bellatin. Observamos a lo largo de este ensayo que el cuerpo como presencia negada o siempre cambiante, es el único campo de acción valedero. Que ese efecto de lo sensible

8 Tempranamente, en la novela *Efecto invernadero*, las referencias parentéticas, inusuales en el discurso novelesco, se explican como el recurso ostensible que en *Biografía* funciona mediante disposiciones menos evidentes.

instalado en los múltiples centros de la ficción es el contrapeso de la arbitrariedad y la promesa de un punto desde el cual reorganizar cualquier otra lectura. Así pues, si bien el protagonista de *Biografía* alude a imposibilidad de constituir un todo mediante su mutilación y la obra la configura con las estrategias reseñadas, consideramos también que la pseudoreferencia hacia el autor de carne y hueso (el travestismo que involucra elementos de otras obras de Bellatin, como el bus escolar amarillo de *Poeta ciego*, los pastores belgas malinois de *Perros héroes* y los fármacos que deformaban a los fetos de las embarazadas de la novela *Flores*) parece, como en ninguna novela anterior, sugerir un único centro, la posibilidad de recorrer los sentidos del discurso hacia una sola fuente, aunque ella sea complejamente o acaso solo engañosamente unitaria. De esa manera, si bien el recargamiento de las fuentes, su pluralización y alternancia, y la dislocación de los puntos de vista dejan al lector en todas partes y en ninguna, resulta singular que al cabo de todos esos lugares en intercambio y desplazamiento aparezca la figura del autor como una posible (y pasible) solución de continuidad.

Inteligencia artificial (a modo de conclusión)

Una obra absurda no es necesariamente una obra sobre el absurdo y viceversa: una obra sobre el absurdo no necesariamente es absurda. En cualquiera de los dos casos, el sentido de la forma depende de la confluencia de múltiples factores de orden ideológico (estético) y contextual, y de las instancias a las cuales estos estén subordinados. *Biografía ilustrada de Mishima*, como se ha intentado mostrar, elabora un sentido muy específico de la arbitrariedad y del lugar que debe ocupar el lector en relación con ella. Este último aspecto es central, pues se trata de un texto cuya diégesis parece construida para que el lector no crea nada de lo que lee, o para que crea, impulsado por las convenciones de la lectura literaria, en un sentido oculto que organice los rasgos increíbles de la ficción, aunque este sentido oculto y su condición de posibilidad (la profundidad) sean saboteados constantemente, y aunque la ficción se construya precisamente siguiendo otro sentido (la superficialidad).

¿Qué le queda al lector? Una forma sui generis, pero, sobre todo, una sensibilidad recreada en el texto con una precisión y una funcionalidad estilísticas notables.

Señala Paul de Man, a propósito de una crítica a la filosofía de John Locke: «No se trata, en efecto, de una cuestión ontológica, de las cosas tal como son, sino de autoridad,

de las cosas tal y como se ha decretado que sean. Y esa autoridad no puede ser atribuida a ningún cuerpo autoritario, puesto que el libre uso del lenguaje ordinario es arrastrado, como el niño, por la figuración salvaje que se mofará de la academia más autoritaria» (1998: 60).

Mario Bellatin ejerce esa autoridad alternando fantasmas esquivos, reflejos del lector, del autor o de sus personajes o de la intersección de ambos en un proceso que es, en gran parte, una versión irónica y autorreferencial (fría, distanciada) de la fenomenalización del signo que critica el mismo De Man. El lector debe dar cuenta de esa versión, que individualiza la obra de Bellatin no solo por su carácter superficial (característica, por lo demás, propia del posmodernismo en su conjunto), sino, sobre todo, por las operaciones que la saturan y redefinen. Aquello que el lenguaje representa pasa a un segundo plano (de hecho, lo asumimos metodológicamente como una *página en blanco*), y a cambio muestra lo irrepresentable, a saber, la reflexividad excluida de la esfera representativa.

Ese sentido suyo se establece muy al margen de una significación estable, pues siempre resulta problemática desde un punto de vista global. Aun cuando el discurso asume funciones fóricas y deícticas, *Biografía* no pretende representar lo real, sino mostrar nuestra imposibilidad de asirlo. Sin embargo, como puntualizan los lacanianos, podemos ignorar lo real, pero no podemos dejar de sentir sus efectos, uno de los cuales es la perpetua reescritura de *Biografía*. Otro: un universo de superficies abigarradas, porque, desde el punto de vista de la cantidad (como complemento de la intensidad), *Biografía ilustrada de Mishima*, pese a su medio centenar de páginas, es singularmente una obra extensa. Otro: la imagen del autor como su propio síntoma.

La alternativa para el lector, entonces, es asumir la arbitrariedad, el vacío representacional, alternativa que hemos propuesto a modo de no-lectura, y observar aquello que la hace posible. Entrar en contacto con la construcción del escenario dispuesto cuidadosamente para la colaboración del lector.

Solo de esta última manera, la narrativa de Bellatin supera su condición de ficción arbitraria y alcanza la plasmación de una conciencia abierta y generativa. Según Iuri Lotman: «El texto como generador de sentido, como dispositivo pensante, necesita, para ser puesto en acción, de un interlocutor. En esto se pone de manifiesto la naturaleza profundamente dialógica de la conciencia como tal. Para trabajar, la conciencia tiene necesidad de una conciencia; el texto, de un texto» (1996: 99).

En el presente ensayo, atendimos los recursos que confrontan al texto como creador de sentido pese a todo lo que en el nivel figurativo de la ficción parece contradecir esa posibilidad.

Es curioso que este carácter *inteligente* del texto obedezca a una escritura que algunos reseñistas describen sobre todo como sistemática o maquina, dependiente en exceso de unas cuantas fórmulas de composición. En realidad, es más plausible pensar en una máquina diseñando intrigas detectivescas, tan de moda, que obras que se miran a sí mismas a través del lector, como es el caso de *Biografía ilustrada de Mishima*: la constatación del desconcierto primigenio frente a lo que no somos, y una muestra del difícil momento en el que aquello entra en contacto con nuestra sensibilidad.

REFERENCIAS

BARNETT, Richard-Laurent

2005 «Semiótica de la nulidad. Beckett y el enigma de la representación». *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, N. 21, pp. 43-62.

BARTHES, Roland

1970 *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

BELLATIN, Mario

2009 *Biografía ilustrada de Mishima*. Lima: Matalamanga.

DE MAN, Paul

1998 *La ideología estética*. Madrid: Cátedra.

FONTANILLE, Jacques

2001 *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima/Fondo de Cultura Económica.

2012 *Semiótica y Literatura: ensayos de método*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

GINZBURG, Carlo

1999 *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona: Gedisa.

JAMESON, Fredric

1992 *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.

LOTMAN, Iuri

1996 *La Semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.

NÚÑEZ, Rafael

1981-1982 «El teatro del absurdo como subgénero dramático». *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, tomo 31-32, pp. 631-644.

PAULS, Alan

2005 «El problema Bellatin». *El Interpretador*. <<http://www.elinterpretador.net/20AlanPauls-ElProblemaBellatin.html>>.

RUIZ, Facundo

2008 «Vitrinas narrativas. Mario Bellatin y el relato fotográfico». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 34, pp. 201-210.