

## Inti: Revista de literatura hispánica

---

Number 83

*Vías Transatlánticas: Crítica Latinoamericana  
en la República Checa*

Article 12

---

2016

### Mario Bellatín o la subversión de la autoficción. Unas reflexiones a partir de *Disecado*

Vittoria Martinetto

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

#### Citas recomendadas

Martinetto, Vittoria (April 2016) "Mario Bellatín o la subversión de la autoficción. Unas reflexiones a partir de *Disecado*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 83, Article 12.  
Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss83/12>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## MARIO BELLATIN O LA SUBVERSIÓN DE LA AUTOFICCIÓN: UNAS REFLEXIONES A PARTIR DE *DISECADO*

**Vittoria Martinetto**  
Università di Torino

«De pronto aparece ese otro yo. En medio de la espesura,  
desde la oscuridad más profunda comienza a mostrar su  
forma. Aparece y desaparece. Sólo se advierten fragmentos  
(...) Hasta que, de improvviso, el otro termina siendo mi yo»

Mario Bellatin  
*El libro uruguayo de los muertos*

«Mientras más remodelo mi yo, más lo destruyo»

Fernando Pessoa  
*Libro del desasosiego de Bernardo Soares*

Se suele incluir a Mario Bellatin entre los autores peruanos aunque el mismo autor afirme ser mexicano – y cito – «por partida doble: por nacimiento y por elección»<sup>1</sup>, y sin embargo quien conoce a Bellatin y su obra, o a ambos – como la servidora – sabe que el asunto identitario es tan central y al mismo tiempo tan inestable en el “universo Bellatin”, que a pesar de una afirmación tan tajante por su parte, podemos seguir considerándole peruano así como de ninguna parte, o simplemente de esa totalidad representada por su vida/obra en que él constantemente está y constantemente se disuelve.

Como las fotos que suelen completar algunas de sus obras narrativas y que él mismo en *El libro uruguayo de los muertos* ha definido «esqueleto visible de la escritura», las huellas de la vida de Mario Bellatin en su obra

son, para decirla con Barthes, un *analogon* de la realidad, pero en su estado de negativo: El espacio donde la foto no es todavía foto y, sin embargo, sí es foto porque ya ha sido tomada pero todavía no revelada»<sup>2</sup>. Impresiones de una realidad fantasma cuyos fotogramas se repiten como una eco libro tras libro conformando un laberinto de espejos que muy bien podría ser representado por la escultura de Michelangelo Pistoletto, titulada “Metro cúbico de infinito” (1966), donde seis espejos se reflejan interminablemente dentro de un cubo herméticamente cerrado<sup>3</sup>. Por mucho que se trate de insertar su narrativa en el cánón de la literatura egódica – como la define Vicente Luis Mora – la obra de Bellatin, análogamente a la identidad del autor, se sustrae a toda categorización, y en el momento en que uno cree haberla atrapado, la subvierte<sup>4</sup>. Es cierto que en ella recurren los temas relacionados con el espejo y su naturaleza doble de aparente *fidelidad* a lo reflejado, pero de obvia *disparidad inversa* a la imagen real: construcciones y deconstrucciones subjetivas desdoblamientos y metamorfosis, herencia tanto de Borges como de Lacan, que caracterizan la novela autobiográfica y el subgénero de la autoficción<sup>5</sup>. Y sin embargo en Bellatin todo elemento autobiográfico no es verdadero ombligo, y si es ombligo ha sufrido tales y tantas mutaciones a lo largo de su obra, que se ha vaciado de realidad convirtiéndose en pura pieza de ajedrez en el tablero de un refinado juego literario, como trataré de sugerir en los límites de este breve ensayo.

Ante todo, aunque suene a sofisma, en el caso de Bellatin es la ficción quien contagia la vida y no al revés, situación muy bien representada por la anécdota que aparece por primera vez en *Biografía ilustrada de Mishima*, donde el protagonista – un Mishima que ha sufrido la menomación de la cabeza – al final de la representación teatral de su obra *Salón de belleza*, se apropia del personaje principal llevándose a casa el actor que protagoniza la pieza, el cual acaba por inocular en el cuerpo de Mishima el mal físico que era precisamente el tema de la obra representada: «De este modo – concluye el narrador – Mishima fue contaminado, por su propio libro, de una dolencia incurable»<sup>6</sup>. Lo mismo pasa con el *¿Mi Yo?* que protagoniza *Disecado*, un doble de Bellatin que se ha «visto envuelto, quince o veinte años después de haberlas concebido, en situaciones similares a las que aparecían en la ficción»<sup>7</sup>. Algo parecido anota otra encarnación de Bellatin, ese fundador del Movimiento Literario Sumamente Innovador, que discute en contra de la autobiografía en la segunda parte de *Gallinas de Madera*: «Creo más en la invención de una ficción que se inserta en medio de los hechos reales», para concluir, de forma sólo aparentemente contradictoria: «Ya he hecho alusión, a propósito de la autobiografía, a que no creo en lo real. El hombre no es el ser de la verdad, es el ente de la invención, se inventa a sí mismo sin cesar. Por lo tanto la infancia puede servir. Aunque yo podría, si lo deseara, desarrollar una teoría

absolutamente contraria y sería verdadera también. Es decir que sería igualmente interesante e igualmente fantasiosa»<sup>8</sup>. En definitiva, según Bellatin, tanto es ficticia la vida en sí, como es impostura todo lo autobiográfico dentro de lo narrativo, en contra de la idea acotada por ese «académico imbécil» – según sus palabras –, en el que no es difícil reconocer a Philippe Lejeune. En defensa del uso ficcional del nombre propio del autor, comenta el señor Bernard, versión bellatinesca de Alain Robbe-Grillet: «Había dos reglas que ese tarado enunciaba en el famoso pacto: uno sólo puede empezar su autobiografía cuando haya comprendido el sentido de su existencia. Bueno, lo siento mucho pero yo empiezo mi autobiografía precisamente porque no entiendo el sentido de mi existencia. La segunda regla que ponía aquel sujeto era que el escritor tenía derecho a equivocarse, pero no derecho a mentir...». Y concluye: «La impostura es mucho más interesante que la verdad porque es mucho más vasta»<sup>9</sup>.

Ya con el provocatorio subtítulo de su novela *El Gran Vidrio, Tres autobiografías*, Bellatin le brindaba al lector y al crítico una guía para orientarse en su universo ficticio, advirtiéndole de no caer en la trampa de la fácil clasificación: «¿Qué hay de verdad y qué de mentira en las tres autobiografías? Saberlo carece totalmente de importancia»<sup>10</sup>; esto mientras la presencia de elementos autobiográficos saturaba – y satura – sospechosamente su narrativa, al igual que el uso compulsivo de su nombre propio. Lo que salta a la vista paseándose aunque sea superficialmente a lo largo de sus novelas, es el sistema de secuencias *en abyme* que el autor arma con elementos de su vida e incluso de su obra – la cual remite incestuosamente a sí misma en una forma perversa de *bricolage* hipertextual cuyo hipotexto es a su vez una obra del autor, como traté de ilustrar en un ensayo titulado “Palimpsestos en el universo Bellatin”<sup>11</sup>. Sin embargo, a diferencia de muchos practicantes de la autoficción, su poética no es metafictional<sup>12</sup>. A pesar de volver incesantemente a sus propias novelas reciclando temas y anécdotas, Bellatin no parece entrar en ese circuito especular clásico en que el sujeto elocutorio mira al sujeto que escribe y la obra se mira a sí misma. El autor utiliza fragmentos de su propia obra de la misma manera en que utiliza anécdotas autobiográficas, simplemente porque vida y obra son intercambiables en su universo narrativo: funcionan como fichas de rompecabezas que se pueden armar de forma siempre diferente y encajar, a pesar de que sufran en el proceso sutiles o vertiginosas modificaciones por intervención del tiempo y de la perspectiva. Y si es cierto que el lector inocente que tomara en sus manos una de las últimas obras de Bellatin podría interpretar todas las referencias como puramente ficticias, también el lector aficionado que reconoce títulos y temas de novelas precedentes e incluso los amigos que pueden comprobar como verdaderas algunas de las anécdotas autobiográficas

mencionadas, quedan desorientados por las mutaciones que sufren en el transcurso de un contexto a otro y por las facetas inéditas que revelan. Lo interesante es que también las historias absurdas o herméticas, éstas sí inventadas, que se insertan y desarrollan como novelas dentro de la novela que es la vida/obra del escritor Mario Bellatin, se atribuyen a menudo a un Bellatin que desatiende provocatoriamente la prohibición de confundir autor y narrador. En definitiva, con un “digamos que me llamo Bellatin”, a la Melville, podrían empezar todos sus libros, a sabiendas de que también el adagio de Rimbaud (*je es un autre*) sería cierto y falso a la vez.

Este cerrado diálogo entre vida y obra que se puede analizar en cualquiera de sus muchas novelas ya compiladas en un segundo volumen de *Obra reunida*<sup>13</sup> – y con las que el crítico a duras penas consigue estar al paso por la velocidad con la que el autor las publica, es suficiente analizarlo tomando como muestra la brevísima *Disecado*, publicada en 2011. Aquí se hacen patentes dos elementos constantes y conexos de su narrativa: la búsqueda imposible de una identidad en la otredad especular de la página, y su corolario: la disolución, o muerte del autor. Después de haberse identificado con un Mishima que actúa después de muerto, y antes de encarnarse en otros dos autores retratados en vísperas del más allá como el escritor suicida Bohumil Hrabal y el anciano Robbe-Grillet<sup>14</sup>, Bellatin visualiza en *Disecado* su propia desaparición en un personaje denominado *¿Mi Yo?* – y luego *Et* en su versión sufi –, que resulta ser el escritor Mario Bellatin difunto apareciendo sentado al borde de la cama del narrador<sup>15</sup>. *¿Mi Yo?* empieza con resumirle caóticamente anécdotas que el lector ya conoce: la falta del brazo derecho y el escándalo que provoca esta diversidad en su malvada familia, la conversión al sufismo, la comunidad que habita el edificio en la esquina de su casa bautizado *El Gran vidrio*, su afición por los perros, la inseparable cámara Diana, el recurso al masajista ciego dentro de la terminal del metro, el congreso de Dobles y la Escuela de escritura donde se prohíbe escribir, la puesta en escena de *Perros héroes*, la redacción de *Damas chinas*, etcétera, en un vertiginoso recuento de la vida/obra de Bellatin, hasta la famosa representación teatral de *Salón de belleza* con la inoculación del morbo que acaba por matarle sin impedirle de actuar y envejecer después de muerto, como el protagonista de la *Tercera resignación* de García Márquez<sup>16</sup>.

Es preciso recordar como el bautismo de Bellatin a la escritura, que aparece mencionado en varias novelas a partir de *Underwood portátil. Modelo 1915* y una vez más en *Disecado*, está de por sí relacionado con dos imposibilidades: la prohibición de escribir por parte de sus padres, y el deseo de llenar el vacío representado por la falta del antebrazo. Se trata del «*libro fantasma*» sobre perros escrito cuando niño que *¿Mi Yo?* lleva siempre consigo mentalmente y «cuya falta de cuerpo quizá

fue la que lo llevó a escribir un texto detrás de otro utilizando siempre el imaginario de una criatura de diez años de edad»<sup>17</sup>. De hecho, la impresión de que las obras de Mario Bellatin no sean sino varios aspectos de un mismo libro tiene aquí su fundamento: nacen de un sentimiento de culpa, se convierten en provocación y aspiran a toparse otra vez con una negación: «por eso creo que escribo libros tan extraños – dice uno de sus heterónimos – porque estoy buscando nuevamente ese rechazo, para cerrar el círculo»<sup>18</sup>. De ahí el deseo expresado por varios personajes / narradores de escribir sin escribir – o simplemente de transcribir como en las compulsivas copias de textos hechas cuando niño que quizá se reflejan en la repetición *en abyme* de sus propios textos<sup>19</sup> –, o sea de practicar la impostura para ser abandonado de una vez por los editores y los lectores después de haberse hecho famoso como autor ilegible<sup>20</sup>. «Ya en ese tiempo – cuenta el narrador de *Disecado* –, ET tenía claro que en su vida no había hecho nunca nada más que escribir sin escribir. Poco antes de ser bautizado dentro de la orden sufí pensó que así como había escrito sin hacerlo, podría quizá vivir sin tener que vivir»<sup>21</sup>, dicho de otra forma escribirse dentro de una narrativa imposible y desvivirse en ella...

Aunque no use casi nunca la metáfora del espejo, es indudable que la página es eso para Bellatin: reflejarse en ella equivale a duplicarse a sí mismo y repetirse siniestramente en otros, disolviendo su propia identidad, como en la lectura palindrómica y unamuniana del “soy” en “yos”<sup>22</sup>. La otredad que produce la observación de sí mismo reflejado en la página – como en el lacaniano espejo – equivale para el inconsciente a un *no yo*. En la época moderna y posmoderna en que la metamorfosis se constituye sin duda como una de las analogías preferidas de la desaparición del sujeto, la literatura de Bellatin, con sus continuos ejercicios de mutación se presenta como modelo de filosofía transformista, a imitación de Giuseppe Campuzano, el filósofo transvesti peruano cuya influencia – afirma el autor – le «ayudó a escribir más de un libro» y aparece mencionado en varios<sup>23</sup>. En cuanto al vacío representado por la falta del brazo, que la escritura aspiraría a llenar meditando sobre las versiones ficticias de la menomación que aparecen como *leitmotiv* en sus novelas, no hace otra cosa sino ensancharlo: «Yo no estoy en mí – dice el señor Bernard / alias Bellatin – sino en el brazo perdido que llevo siempre conmigo. Allí creo que se encuentra habitando la verdadera esencia, en el vacío de lo que nunca existió (...) Eso lo descubrí la noche del horror en la que logré por primera vez mi propia escritura inexistente». Y acaba: «Descubrirlo y ser inculado físicamente por la muerte, no fue sino una sola acción»<sup>24</sup>. Reflejarse en la página equivale, pues, a reflexionar sobre una identidad que se disuelve en la deformación fantástica de su propia imagen y sobre la inexistencia de la escritura que la acoge, hasta la muerte del autor mismo. Corolario de tal proceso de aniquilamiento sólo puede

ser el lector inexistente al que se dirige el narrador de *Gallinas de madera*: «Pero ¿Usted – lector de la nada – continuó con la lectura de mi escritura? (...) ¿Cómo lo iba a hacer si ni yo mismo sé realmente cómo me llamo y si, además, no he escrito nada de manera real?»<sup>25</sup>.

Haberse transformado, siendo siempre él mismo, en muchos personajes de libros escritos de manera imaginaria y por lo tanto inexistentes, le permite a Bellatin salir completamente de esa diatriba autobiográfica y autoficcional que suele enfrentar vida y obra, para convertirse él también en exponente de un “movimiento sumamente innovador” que rehusa toda clasificación. «Las primeras palabras de las cuales capté algún sentido más o menos preciso – relata el narrador de *Disecado* a propósito de *¿Mi Yo?* –, fueron las que pronunció para referirse a la detección temprana de una necesidad constante de escribir sin escribir. De una urgencia por resaltar en sus textos los vacíos y las omisiones antes que las presencias habituales. Quizá por esto buscó, desde sus primeras obras, lograr una forma de redacción que de algún modo escapara a las estructuras narrativas en el sentido tradicional. Para *¿Mi Yo?* escribir fue desde el comienzo un simple recurso para ejercer, de manera un tanto hueca, el mecanismo de la creación»<sup>26</sup>.

Para acabar de ilustrar este proceso de disolución identitaria puesta en escena por Mario Bellatin, vale la pena mencionar, aunque sea de paso, la actividad del escritor como artista a 360°, rondando en otras artes y explorando otros lenguajes. Al igual que Ulises Carrión «ese autor mexicano que se agobió del medio literario y, después de publicar algunos libros, se fue y se hizo artista conceptual sin dejar nunca de ser escritor»<sup>27</sup>, también Bellatin se ha medido con el cine, el teatro, la fundación de la singular Escuela dinámica de escritores, la organización de *happenings* como el famoso Congreso de Dobles en París... Pero quizá el proyecto más significativo y conceptual de cara a la multiplicación y dispersión identitaria es el de “Los cien mil libros de Mario Bellatin”, porque se adelanta al fin de su misma *opera omnia*. De hecho, en el proyecto los libros de Bellatin se desdoblan: las novelas que componen la biblioteca de los supuestos “cien mil libros” ya tienen sus ediciones oficiales por editores como Alfaguara y Sexto Piso antes de ser reproducidas artesanalmente por el autor en esos libritos blancos todos del mismo tamaño que llevan un sello bordado de rojo con el título de la colección y la imprenta del pulgar de Bellatin en la contracubierta numerada, y que después de haber sido expuestos en DOCUMENTA de Kassel han acabado decorando una entera pared de su casa, alojados en una estantería hecha a su medida, en la Calle Ideal número 33, Colonia Juárez, del D.F., México... En la paradoja descomunal de los “cien mil libros” reside simbólicamente – y añadiría autoironicamente – esa reverberación *en abyme* de una literatura que se mira dentro de esa caja forrada de espejos iconicamente



representada por Pistoletto... En definitiva, en la obra narrativa de Mario Bellatin la autoficción es tan engañosa como evidente: en su desaforada multiplicación, no hay otra cosa sino la inestabilidad de una identidad, sea autobiográfica o fantástica, en la que el dato real se ha disuelto completamente. Así que el imaginario subtítulo de su *opera omnia* deberá ser, un día, “Las cien mil autobiografías de Mario Bellatin”. Es decir una y ninguna de pirandelliana memoria.

### NOTAS

1 Mario Bellatin, *El libro uruguayo de los muertos* (2012), México: Sexto Piso, p. 33.

2 Cfr. Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (1982), Paris: Editions du Seuil e ivi. p. 272. En el mismo *Libro uruguayo de los muertos* aparecen varias reflexiones de Bellatin sobre fotografía, a menudo con referencia a la cámara Diana que sus padres le regalaron a los ocho años: «Recuerdo que durante un tiempo jamás revelé una foto (...) mi paso por la Diana fue una especie de simulacro de fotografía. Lo importante parece que fue el gesto de la toma misma. Mirar la realidad a través del visor: un objetivo que nace y muere en su intención (...) No importaba si lo que resultaba era una foto. Lo fundamental era el ejercicio. Saber que por medio de esa práctica se estaba creando una suerte de realidad fantasma», ivi. p. 164.

3 Es el mismo Bellatin en *Salón de belleza* (1999, Barcelona: Tusquets), en utilizar una imagen parecida como metáfora del infinito: «A pesar que creo estar acostumbrado a ese ambiente, me parece que para todos sería ahora insoportable multiplicar la agonía hasta ese extraño infinito que producen los espejos puestos uno frente al otro», pp.21- 22.

4 Agradezco a Vicente Luis Mora el haberme brindado su iluminante ensayo, *La literatura egódica, El sujeto a través del espejo* (2013), Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, al que remiten muchas reflexiones relativas al tema del doble y de la otredad en narrativa que aparecen aquí.

5 Sobre la autoficción como subgénero de la narrativa de corte autobiográfico existe un largo debate imposible de resumir aquí. Me conformo con citar algunas significativas reflexiones de Vicente Luis Mora y de Manuel Alberca. Vicente Luis Mora: «Aunque en sus comienzos (con la publicación en 1977 de la novela *Fils* de Serge Doubrovsky, n.d.r.) la autoficción nació, con el debate entre Lejeune y Doubrovsky, en la linde misma de lo autobiográfico, hay mucha más ficción en la autoficción que en la escritura autobiográfica: incluso en buena parte de las novelas autoficcionales, la única referencia entre el autor y el personaje es la identidad del nombre, siendo todo lo demás absolutamente inventado, cuando la autobiografía requiere de un hilo más directo entre la realidad autobiográfica del autor y la que aparece en el libro», op. cit., p. 134. Manuel Alberca: «La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica



con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una seudonovela o una seudo autobiografía (...) Su transparencia autobiográfica proviene de la identidad nominal, explícita o implícita, del narrador y/o protagonista con el autor de la obra, cuya firma preside la portada. Este rasgo resulta inimaginable en los novelistas autobiográficos, toda vez que éstos aspiran a ocultarse, es verdad de forma contradictoria, en un personaje ficticio y distanciarse de él mediante una nominación distinta a la suya. La identidad nominal coincidente de personaje y autor en la autoficción constituye uno de sus pilares fundamentales y ocasiona una alteración de la expectativa del lector, que contrariamente a la “aura de verdad” que, a juicio de Lejeune, produce la presencia del nombre propio del autor en el relato autobiográfico, en la novela autoficcional no se cumple», *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) Madrid: Biblioteca Nueva, p. 128. Siempre Alberca en otro lugar: «resulta fuera de toda duda que, aunque la novela autobiográfica y la autoficción tienen una misma línea genética, en el paso de una a otra se produce una evidente ‘mutación’: un salto significativo que va del ocultamiento y el disfraz de la primera a la engañosa y ambigua transparencia de la segunda», en “Finjo ergo Bremen”, en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.) (2010), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid: Latinoamericana Vervuert, p. 35

6 Mario Bellatin, *Biografía ilustrada de Mishima* (2009), Buenos Aires: Entropía, p. 50.

7 Mario Bellatin, *Disecado* (2011), México: Sexto Piso, p. 15

8 Mario Bellatin, “El el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta”, en *Gallinas de madera* (2013), México: Sexto Piso, pp. 130 y 131. Son innumerables las citas en que los narradores de Bellatin hablan de esa relación invertida entre realidad y ficción. Por ejempló: «...los universos que nos imaginamos son similares a los que aparecen tanto cuando queremos escribir que cuando estamos a punto de irnos a dormir. ¿Será que la escritura es un precedente del sueño? Lo que sí es seguro es que el sueño no es un precedente de la escritura. Allí está el misterio», en *El libro uruguayo de los muertos*, cit., p. 267.

9 Ivi, pp.122-123. Y en las páginas siguientes: «la autobiografía – y más aún la que se escribe sólo con la mente – tiene el total derecho de inventar. Ese fue un punto importante de la historia de la autobiografía. La regla era que la autobiografía debía ser sincera y verídica, y yo no creía que eso fuera posible. Incluso me parece que el tema no tiene el más mínimo interés. Creo que la autobiografía tiene todo el derecho de ser solamente ella misma. De crear cosas que le atañen sólo a ella. No únicamente cuenta con el derecho, sino también tiene el deber de que así sea. Eso creo», p. 129

10 Mario Bellatin, *El Gran vidrio* (2007), Barcelona: Anagrama, pp. 159-60

11 Vittoria Martinetto, “Palimpsestos en el universo Bellatin, en *La variable Bellatin* (2012) Julio Ortega y Lourdes Dávila (eds.), México: Universidad Veracruzana, pp. 15-33.

12 Cfr. Vicente Luís Mora, op. cit., p. 144.

13 Cfr. Mario Bellatin, *Obra reunida 2*, (2014), México: Alfaguara.

14 Tanto nos llega a convencer Mario Bellatin de su omnipresencia autobiográfica en su obra, como nos desengaña de repente entrando y saliendo de la biografía de otros. Esto acontece, por ejemplo, en *Gallinas de Madera*, volumen que recoge *En las playas de Montauk las moscas suelen crecer más de la cuenta* y *En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta*, donde datos autobiográficos del autor Bellatin se disuelven o mezclan y confunden respectivamente con datos biográficos relativos a Bohumil Hrabal – el escritor checo supuestamente muerto suicida lanzándose de la ventana de la clínica psiquiátrica donde estaba internado – y de Alain Robbe-Grillet, con quien Bellatin mantuvo un diálogo público poco antes de la muerte del escritor francés, y de cuyas palabras llega a apropiarse. Así es como lo que alguien pudiera definir egóico en su escritura es exactamente lo contrario: la presencia redundante hasta la saturación del sujeto Mario Bellatin, y su desdoblamiento en el espejo de personajes que son siempre y nunca del todo sí mismo, es en realidad un monumento a la disolución del autor, tan distante de ciertos ejemplos de autoficción en la narrativa hispanoamericana reciente. Este proceso de disolución o mutación no lo aplica sólo a sí mismo o a autores difuntos, sino también a escritores amigos y vivientes como Iván Thays, Sergio Pitol, Margo Glantz, Rodrigo Rey Rosa y Edgardo Cozarinsky (éste aparecerá en la próxima novela titulada *La aventura de Antonioni*, que el autor me informa estar todavía escribiendo), a los que Bellatin atribuye características y anécdotas ficticias elaboradas a partir de datos reales.

15 En una apéndice significativamente titulada “Fíjense”, en que el autor retoma el esqueleto temático de la obra se lee esta declaración explícita: «El personaje *¿Mi Yo?* Se transforma en una letra para pasar a ser después el propio Mario Bellatin», *Disecado*, cit., p. 60

16 «Me encontraba delante de un *¿Mi Yo?* bastante anciano. Era como si aquel personaje hubiera seguido envejeciendo después de su muerte (...) No era de esa manera como se le había visto durante sus últimos años. Al contrario, recuerdo algunas fotos donde acostumbraba aparecer con la cabeza rapada y vistiendo en toda ocasión con una túnica negra», *ivi pp.* 13-14.

17 *Ivi*, p.41.

18 Relata el narrador de *Disecado*, a propósito de la inminente muerte de Bellatin por inoculación del virus de *Salón de belleza*: «apenas advirtió la primera manifestación del mal desaparecieron casi al instante los síntomas que lo habían torturado tanto. Principalmente aquellos que tenían que ver con la culpa que le causaba la escritura», cit., p. 36-37. En el *Libro uruguayo de los muertos* estas reflexiones vuelven una y otra vez: «Como sabes de pronto se me ocurrió escribir un libro de perros. Creo que en el instante en que tomé la decisión se instauró la culpa frente al hecho de escribir, sentimiento del que no me he librado nunca (...) Sigo sintiéndome avergonzado por escribir y, curiosamente, aquel sentimiento es el que hace posible que mi escritura

continúe, cit. pp. 181-182. La burla y el rechazo de su familia, sufridos a raíz de la redacción del famoso libro de perros cuando niño, le sugieren al narrador estas consideraciones: «Tengo la suerte de que nunca más volvió a sucederme lo mismo – que un libro escrito por mí sea rechazado –, al contrario, llegué a un momento en que me es imposible cumplir con todas las exigencias editoriales. Sin embargo, y más aún cuando veo las peculiaridades de estos nuevos textos, quizá esté buscando cerrar el círculo y llegar a la presentación de un libro donde todos sus personajes sean ciegos, cojos o mudos, y así conseguir no sólo la burla de mi familia sino la de mis editores y, principalmente, la de los lectores», ivi, p. 184. Una más sobre la “no escritura”, a partir del proyecto de libro fotográfico sobre Frida Khalo: «Tener el pretexto del texto es fascinante. El pretexto del no texto más bien. Será como un libro escrito a la inversa, sobresaturado de pretexto y sin nada de texto. Lo de escribir sin escribir, que me obsesionaba tanto, se hace de alguna manera real frente a esa experiencia», ivi, p. 219.

19 «Talvez por ese motivo – cuenta el narrador de *Disecado* – copió sin cesar, desde que era niño, los textos que aparecían en los frascos de alimentos o de medicinas que se encontraran en su casa. También fragmentos de libros de otros autores. Se dedicó durante algún tiempo sólo a una especie de trabajo de transcripción, ejercicio que separa muchas veces a la escritura de su supuesta función original, es decir, la de transmitir ideas», cit., p. 15.

20 «Pienso que los editores se desharán de mí cuando descubran que soy un impostor», cuenta un Bellatin/ señor Bernard/ Robbe Grillet (*Gallinas de madera*, cit., p. 53) Tal es la identificación con Robbe-Grillet, que el narrador que escribe, sin papel ni pluma, mentalmente, las palabras del difunto señor Bernard, supuesto fundador de un Movimiento Literario Sumamente Innovador, en realidad habla de una obra, *Gallinas de Madera* (antes atribuida a Bohumil Hrabal) que es aparentemente coeva al *Nouveau Roman*, y sin embargo referida a sí mismo, siendo incluso la que el lector tiene en sus manos: «cuando apareció mi cuarta novela *Gallinas de madera*, yo era muy famoso. Había páginas enteras en las revistas y suplementos literarios que explicaban cómo mi obra podía ser tan ilegible. Cuando se publicó este último libro – que yo consideraba una obra maestra, cosa que se contactó tiempo después – apareció ante los demás como una novela totalmente incomprensible», ivi, p. 118. Más adelante: «Comencé a ser célebre como escritor ilegible. Principalmente porque nunca he redactado una obra de manera concreta –, en un principio mis libros fueron rechazados por los editores de toda clase (...) Parecía que mis libros eran ovnis – objetos voladores no identificados – que habían caído de otro planeta. Y mis obras no eran eso. En realidad, mis libros eran la continuación de la evolución de la literatura...», ivi, p. 42. Esto se relaciona con un paralelismo, que el narrador parece sugerir más adelante, entre el *Nouveau Roman* y la Literatura Postmoderna (cfr. ivi, pp. 134-35), de la que Bellatin mismo sería la extrema evolución: «Aquí estoy yo, un ser anónimo amigo de un tal señor Bernard que afirma que perteneció a un grupo llamado Movimiento Literario Sumamente Innovador, que significó una ruptura con todo lo que se venía escribiendo hasta entonces» (p. 143)

21 Mario Bellatin, *Disecado*, cit., p.21

22 Es Vicente Luis Mora quien recuerda a Unamuno como inventor del afortunado palíndromo “soy yos”, citando asimismo la interesante lectura especular que José Manuel Cuesta Abad hace del poema “Soy” de Borges, cfr. op.cit., p. 24. He aquí, por ejemplo, como el narrador de *El libro uruguayo de los muertos* reflexiona sobre su propia duplicación en el espejo: «Acabo de darme cuenta de que el fenómeno del *doppelgaingerstein* está presente en buena parte de mi vida. Conseguí entonces que esa imagen en el espejo, que invento cada cierto tiempo, principalmente cuando se me presentan personas que considero inalcanzables, tenga vida propia y no se limite a cumplir al pie de la letra con mis no requerimientos – necesidades en negativo suena más preciso – sino que tome sus propias iniciativas. Tengo la esperanza de que si esto sucede, la imagen fantasmal terminará hecha pedazos», cit., p. 54

23 Cfr. *El libro uruguayo de los muertos*, p. 55 y *Disecado*, pp. 48 y ssgg.

24 Mario Bellatin, *Gallinas de madera*, pp. 109 y 110 25 Ivi, pp. 126 y 133.

26 Mario Bellatin, *Disecado*, cit., pp. 14-15.

27 Mario Bellatin, *El libro uruguayo de los muertos*, cit. p. 236.

### OBRAS CITADAS

Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) Madrid: Biblioteca Nueva.

\_\_\_\_\_, “Finjo ergo Bremen”, en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (2010), Madrid: Latinoamericana Vervuert

Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (1982), Paris: Editions du Seuil

Bellatin, Mario, *Salón de belleza* (1999), Barcelona: Tusquets

\_\_\_\_\_. *El Gran vidrio* (2007), Barcelona: Anagrama

\_\_\_\_\_. *Biografía ilustrada de Mishima* (2009), Buenos Aires: Entropía

\_\_\_\_\_. *Disecado* (2011), México: Sexto Piso

\_\_\_\_\_. *El libro uruguayo de los muertos* (2012), México: Sexto Piso

\_\_\_\_\_. *Gallinas de madera* (2013), México: Sexto Piso

\_\_\_\_\_. *Obra reunida 2*, (2014), México: Alfaguara

Martinetto, Vittoria, “Palimpsestos en el universo Bellatin, en *La variable Bellatin* (2012) Julio Ortega y Lourdes Dávila (eds.), México: Universidad Veracruzana

Mora, Vicente Luis, *La literatura egódica, El sujeto a través del espejo*, (2013), Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.