

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

PRÁCTICAS DE REAPROPIACIÓN TEXTUAL  
Y DESCENTRAMIENTO DISCURSIVO  
EN TRES NOVELAS DE  
MARIO BELLATIN

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA  
BENJAMÍN SANDOVAL ZACARÍAS

ASESORA  
DRA. ROSA BELTRÁN ÁLVAREZ - FFyL

2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **AGRADECIMIENTOS**

A la Dra. Rosa Beltrán Álvarez (Directora de Tesis) por aceptar dirigirme, apoyarme durante todo el proceso y tolerar mi dispersión ante los trámites burocráticos.

A la Dra. Ute Seydel Butenschön (Comité Tutor) por sus siempre puntuales lecturas, sus comentarios y sugerencias bibliográficas y por animarme a seguir desarrollando mis puntos de vista.

A la Dra. Yanna Hadatty Mora (Comité Tutor) porque muchos de sus comentarios fueron imprescindibles para reevaluar mi postura como investigador e indudablemente enriquecieron este texto.

A la Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco (Sinodal) por la precisión en sus comentarios y por la amabilidad y benevolencia con la que leyó el trabajo.

Al Dr. Álvaro Ruiz Abreu (Sinodal) por su atenta lectura y por su disposición para atenderme cuando fue necesario.

A la Dra. Nair Anaya Ferreira (Coordinadora del Programa de Posgrado en Letras) por su respaldo y apoyo.

A la Mtra. Brenda (Secretaría Académica) por la confianza y amistad y por explicarme pacientemente los trámites para inscribirme, entregar reportes y titularme.

# PRÁCTICAS DE REAPROPIACIÓN TEXTUAL Y DESCENTRAMIENTO DISCURSIVO EN TRES NOVELAS DE MARIO BELLATIN

## INTRODUCCIÓN

### I

Uno de los primeros objetivos de esta investigación fue estudiar la imitación paródica que se efectuaba en tres distintas novelas del autor mexicano Mario Bellatin: *El jardín de la señora Murakami* (2000), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), y *Jacobo el mutante* (2002). La parodia a distintas prácticas discursivas – traducción, biografía y filología, respectivamente- se planteó como el eje temático del trabajo; así, los primeros pasos de la investigación estuvieron encaminados a examinar la relación entre dichas prácticas y las novelas elegidas. Es en este sentido que me refiero a “reapropiación”: a los mecanismos mediante los cuales se emplean ciertas formas, géneros o prácticas textuales legitimadas por la tradición, para reelaborarlas y darles un nuevo significado. Culturalmente hablando esto implica por lo general un movimiento de imitación paródico, en tanto que dichas construcciones textuales se ven precisadas a incorporar como parte de su estructura, aquello que someten a transformación<sup>1</sup>. La obra resultado de este

---

<sup>1</sup> La parodia confirma la norma y a la vez la pone en crisis; reitera la funcionalidad de estructuras, ideologías, temáticas, personajes, etc. y a la vez expone lo que hay de autoritario, artificial o ridículo en ellas. Esta noción de parodia –la cual retomo de Linda Hutcheon, principalmente- apela

tipo de planteamiento está ubicada en un lugar limítrofe en el que la participación activa del receptor es fundamental para que se *realice* o no el juego paródico. Pero ¿cuáles son los sentidos de estas transformaciones? Para la noción clásica de parodia el objetivo es siempre ridiculizar aquello que se imita; en este caso el componente crítico supondría una parte fundamental de la transformación. Sin embargo: si la parodia se ve precisada a imitar o recrear aquello de lo que reniega –precisamente para “mostrar” con claridad de lo que se aparta–; y si el efecto de contraste entre los niveles de construcción depende en última instancia del receptor de dicho texto, ¿la obra es paródica por sí misma? ¿el lector deberá tener la capacidad de decodificar la intención crítica propuesta por el autor?; y también, ¿en qué medida los circuitos de distribución de la obra –las exigencias u omisiones del mercado– afectan no sólo a la obra sino a las posibles lecturas que se puedan hacer de ella? Por último, la obra de Mario Bellatin –y en específico estas tres novelas–, ¿legitiman los discursos que parodian o los subvierten? ¿Se realiza efectivamente un descentramiento discursivo<sup>2</sup>, o permanecen inalterados

---

el carácter no necesariamente beligerante de esta práctica recurriendo a otra lectura de su etimología griega, una en la que el prefijo *para* “tiene dos significados casi contradictorios”: uno de oposición – “frente a” o “contra”–, y otro que sugiere más bien, acuerdo –porque el prefijo en griego significa también “al lado de”. Linda Hutcheon, en “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” México: UAM-Iztapalapa, 1992. El tema será discutido ampliamente a lo largo de la investigación.

<sup>2</sup> Sobre la cuestión de textualidad y discurso, recurro a una cita de Edward Said: “Un texto que pretenda incluir conocimientos sobre la realidad [...] no es fácil de desechar pues se valora por su competencia. La autoridad de los eruditos, de las instituciones y de los gobiernos puede añadirse y rodearlo con una aureola de prestigio todavía mayor que su garantía de éxito práctico; y, lo que es más grave, este género de textos puede crear no sólo un conocimiento, sino también la realidad que parece describir. Con el tiempo, este conocimiento y esta realidad dan lugar a una tradición, o a lo que Michel Foucault llama un discurso; la presencia y el peso específico de esta tradición, más que la originalidad de su autor, son realmente los responsables de los textos producidos a partir de ella.” *Orientalismo* (trad. De María Luisa Fuentes) México: Random House, 2009, p.137. Said se refiere en específico al discurso orientalista; si lo retomo en este punto es debido a que sus reflexiones sobre cómo se articulan y legitiman los discursos de poder, y las consecuencias textuales que implican, me servirán para enmarcar otra de las problemáticas que plantea la obra de

los códigos de representación tradicional? La respuesta tentativa fue que ocurrían las dos cosas; sin embargo también quedó claro que, si pretendía problematizar los sentidos de estas apropiaciones, un estudio que se dedicara a dar cuenta sólo de la imitación paródica en estas tres novelas no resultaría suficiente. Me pareció entonces que había no sólo que ampliar el término de parodia, sino también problematizar otros aspectos que las propias novelas me estaban sugiriendo: en los tres casos se tematizaba también el conflicto entre tradición y progreso desde una perspectiva ambigua o, en todo caso, despojada de valores afirmativos. ¿Era esta una apropiación irónica o nostálgica? Y ¿cuál podría ser la relevancia cultural de dicha representación?

El tipo de paradoja que plantea la imitación paródica es recurrente en la cultura y sociedades llamadas posmodernas, en las que parece que nada escapa por completo a la lógica del mercado, los medios masivos de comunicación y sus representaciones ideológicas.<sup>3</sup> La obsesión de nuestra contemporaneidad por voltear hacia el pasado y citarlo puede ser una de las causas por las que las prácticas de reapropiación textual son cada vez más comunes. Desde el uso contemporáneo de la imitación paródica en literatura, hasta el remake

---

Bellatin, precisamente el tema del exotismo y su posible descentramiento o resignificación a partir de estas tres novelas.

<sup>3</sup> Cito uno de los muchos ejemplos que me servirían para caracterizar esta atmósfera cultural; en este caso del mundo de la publicidad perteneciente al libro *No logo* de Naomi Klein: “Los anuncios de Benetton de mediados de la década de 1990 pasaban desvergonzadamente de los inteligentes y bellos desafíos a los estereotipos raciales, por una parte, y a una grotesca explotación comercial del sufrimiento humano, por otra. Sin embargo, formaban parte de un indiscutible intento de emplear el amplio peso cultural de la empresa para lanzar mensajes que fueran más allá del ‘comprad más jerséis’, y desempeñó un papel esencial para que el mundo de la moda abrazara la lucha contra el sida.” Naomi Klein, *No logo* (trad. De Alejandro Jockl), Barcelona: Paidós, 2005, p.148.

cinematográfico, o el sample como herramienta de producción musical, estas técnicas comparten el presupuesto de operar creativamente a partir de un texto previo, lo cual no implica forzosamente que las transformaciones resultantes cuestionen sus normas o las critiquen. La amplia discusión sobre el carácter irónico o nostálgico del arte postmoderno da cuenta del interés actual por indagar acerca de las posibilidades reales de un arte contestatario o crítico, cuando éste se encuentra usualmente sujeto a un sistema de distribución/exhibición que tiende a silenciar las diferencias, o a exotizarlas para sacar provecho económico de ellas. En términos generales, el debate se articuló a partir de dos preguntas: “Was this postmodern recalling of the past an example of a conservative –and therefore nostalgic- escaped to an idealized, simpler era of “real” community values? Or did it express, but through its ironic distance a ‘genuine and legitimate dissatisfaction with modernity and the unquestioned belief in... perpetual modernization’? (Huysen, 1993)”<sup>4</sup> Como apunta enseguida Linda Hutcheon, lo siguiente fue preguntarse acerca de la posibilidad de que una misma entidad cultural fuera interpretada de una manera tan diferente (conservadora o potencialmente crítica) o, simultáneamente, como irónica y nostálgica a la vez. Desde luego, las implicaciones políticas de una y otra perspectiva de apropiación del pasado difieren sustancialmente si pensamos en la evocación nostálgica como un deseo de regresar a un orden anterior - desde una perspectiva “idealizada” y

---

<sup>4</sup> Citado por Linda Hutcheon y Mario J. Valdés, “Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue”, *Poligrafías*, revista de literatura comparada, No. 3, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998-2000, p. 30.

conservadora<sup>5</sup>, y en la ironía como un mecanismo sutil de crítica o denuncia de la modernidad. Pero regresemos a la pregunta anterior: ¿cómo es que en la cultura llamada postmoderna y en sus artefactos se puede encontrar tanto una evocación nostálgica del pasado, como una revisión crítica del presente y de la tradición moderna que le ha dado forma? Como había planteado es aquí en donde se revela la importancia de la lectura y del sujeto que la lleva a cabo:

I want to argue that to call something ironic or nostalgic is, in fact, less a *description* of the *entity itself* than an attribution of a quality of *response*. Irony is not something *in* an object that you either “get” or fail to “get”: irony “happens” for you (or better, you *make* it “happen”) when two meanings, one said and the other unsaid, come together, usually with a critical edge. Likewise, nostalgia is not something you “perceive” *in* an object; it is what you “feel” when two different temporal moments, past and present, come together for you and, often, carry considerable emotional weight. In both cases, it is the element of response –of active participation, both intellectual and affective- that makes for the power.<sup>6</sup>

Y aún más, puesto que habría que señalar que debido a su doble carácter vinculante la ironía y la nostalgia no están tan alejadas como se las ha considerado. Precisamente para Linda Hutcheon una de las diferencias entre la nostalgia de *fin-de-siécle* y la contemporánea se reflejaría en el carácter irónico de ésta última:

---

<sup>5</sup> “[...] literary and film critics alike have located strains of a current antifeminism, nostalgic retreat to the past, and in the face of the changes in culture brought about by the rise of feminism. And, in parallel fashion, the post-colonial focus of attention recently has been on the nostalgia of the (usually) European colonizers, on their sense of loss and mourning for the cultural unity and centrality they once had.” *Ibid*, p.35. Tomo otro ejemplo de nostalgia conservadora del mismo libro de Naomi Klein: “Comprensiblemente, la coronación de la diversidad sexual y racial como nuevas superestrellas de la publicidad y de la cultura popular ha provocado una suerte de Crisis de la Identidad de la Identidad. Algunos antiguos luchadores de la identidad incluso sienten nostalgia de los buenos días pasados cuando los símbolos de su radicalismo, aunque les oprimían, no estaban a la venta en Wal-Mart.” Naomi Klein, *op.cit.* pp. 148-149.

<sup>6</sup> Linda Hutcheon, *op.cit.* p.35.

But if nostalgia was an obvious consequence of the last *fin-de-siècle* panic [...] then some, not all (not the commercial variety, usually), but *some* nostalgia we are seeing today (what I want to call postmodern) is of a different order, an ironized order. [...] the act of ironizing (while still implicitly invoking) nostalgia undermines modernist assertions of originality, authenticity, and the burden of the past, even as it acknowledges their continuing (but not paralyzing) validity as aesthetic concerns.<sup>7</sup>

Al igual que sucede con la imitación paródica -siguiendo este argumento- las reapropiaciones postmodernas del pasado aprovechan el poder evocador de la nostalgia para marcar una distancia irónica, en este caso respecto de la modernidad y sus presupuestos; es decir, su estructura es limítrofe: el artefacto posmoderno es nostálgico y simultáneamente irónico en cuanto a su relación con el discurso moderno: “Given irony’s conjunction of the said and the unsaid –in other words, its inability to free itself from the discourse it contests- there is no way for these cultural modes to escape a certain complicity, to separate themselves artificially from the culture of which they are part.”<sup>8</sup>

En el caso de las tres novelas de Mario Bellatin, esta oposición y complicidad con la cultura aparece tematizada dentro de las estructuras paródicas a las que había prestado atención desde un principio; el argumento de las novelas, además, sitúa a los personajes en momentos de crisis y renovación cultural, y los tres protagonistas asumen una condición textual paradójica, liminal, a medio camino entre la tradición y la modernidad (mutante, como Jacobo). Por otro lado, las

---

<sup>7</sup> *Ibid*, pp. 35-36.

<sup>8</sup> *Ibidem*. Y continúa en la misma página: “The knowingness of irony may be not so much a defense against the power of nostalgia as the way in which nostalgia is made palatable today: invoke but, at the same time, undercut, put into perspective, seen exactly what it is –a comment on the present as much as on the past.”

estructuras paródicas que articulan la narración y las técnicas literarias con las que están escritas las novelas, confirman también este carácter limítrofe y ambiguo de su obra literaria. En otras palabras, en las novelas elegidas se recurría a ciertas formas o prácticas discursivas como eje de las narraciones pero, al mismo tiempo, se desautorizaban y descentraban constantemente. En este sentido, había que preguntarse no sólo cómo operaba la imitación paródica de las prácticas mencionadas (biografía, traducción y filología), sino cuál era la relevancia cultural de este tipo de artefactos. Por un lado me pareció que no debía desvincular las obras del contexto cultural en el que circulan y que quizá había que remarcar el aspecto irónico de ésta; en este sentido tuve que prestar atención a otros elementos de las novelas que sugerían, precisamente, la problematización cultural a la que se ha referido con frecuencia el debate postmoderno; por otro, me pareció necesario contextualizar mi corpus dentro de la producción de Bellatin y, además, examinar otros aspectos del quehacer artístico del autor: observar en conjunto su literatura sin desvincularla de su obra artística, la cual está compuesta no sólo por libros –y dentro de estos no sólo por novelas–, sino por una amplia gama de “acciones” no exclusivamente literarias.<sup>9</sup> A grandes rasgos, lo que ocurre en su

---

<sup>9</sup> Me refiero entre otros al proyecto de *Escritores duplicados*, a la *Escuela Dinámica de Escritores*, y a *Los cien mil libros de Bellatin*, cuyo proyecto presenté en la versión XIII de la feria internacional de arte contemporáneo Documenta, realizada en Kassel en el verano de 2012. Aunque también hay que considerar otros proyectos o colaboraciones, como la película *Invernadero* (2010) -del argentino Gonzalo Castro- centrada en el mundo y entorno de Mario Bellatin: “Ficción, documental, son colores que no distingo. Digamos que es una maniobra de calibración en la que busco dar autonomía ficcional a ciertos elementos concretos de la vida cotidiana de mis personajes, beneficiándome del peso natural de esas cualidades.” Entrevista a Gonzalo Castro, “El atractivo mundo de Bellatin vive en el invernadero”, NOTIO.COM.AR; y *Bola negra, el musical de Ciudad Juárez*, adaptación a cine del relato homónimo realizado junto con la compositora Marcela Rodríguez.

producción artística es muy semejante a lo que sucede en sus novelas: la creación de espacios textuales ambiguos o paradójicos cuya característica fundamental de construcción es la superposición paródica o irónica de textos y discursos<sup>10</sup>. Pero ¿hacia a dónde apunta el sentido de este tipo de problematizaciones? ¿Cuáles son sus repercusiones en la cultura?

Caracterizar la obra de Mario Bellatin a partir de sus elementos contestatarios sería ingenuo, puesto que también es cierto que su obra confirma algunos de los estereotipos o clichés culturales que problematiza.<sup>11</sup> Además, la proyección y circulación de la mayoría de su obra está legitimada por aquellas instancias a través de las cuales tradicionalmente se legitiman las obras literarias: editoriales de gran prestigio y potente alcance mediático, premios, becas y reconocimientos literarios, investigaciones de tipo académico como el presente documento, etc. Y, sin embargo, tampoco podría catalogarse a su literatura como la típica de “bestseller”, o como la que mayor proyección y difusión tiene entre los actuales novelistas mexicanos o latinoamericanos -incluido el número de ventas, ediciones

---

<sup>10</sup> Cito como ejemplo lo que dice Mario Bellatin respecto a la *Escuela Dinámica de Escritores*: “No es posible enseñar a escribir, ésta puede ser la premisa de una escuela semejante y, precisamente por eso, es imprescindible su creación y mantenimiento. Se trata de una escuela vacía en la que no existen programas de estudio. De un lugar donde se examinan asuntos, no únicamente relacionados con la literatura sino, especialmente, con las maneras de las que se sirven las demás artes para estructurar sus narraciones. Es aquí donde creo que este proyecto se sitúa en las fronteras, donde de algún modo se desdibuja aquello que conocemos como literatura y se forma un cuerpo en el cual el ejercicio de la escritura toma la categoría de práctica artística. Y como es obvio, la frontera se configura con dos espacios que permiten pensar que la práctica literaria es capaz de transformar asimismo en literatura el ámbito de las demás artes.” “Prólogo” a *El arte de enseñar a escribir*, Mario Bellatin (coordinador), México: F.C.E., 2006, p. 9.

<sup>11</sup> Un ejemplo de ello sería el caso de la visión exótica de Oriente que a menudo hace aparecer en sus escritos. Aunque inicialmente podemos pensar que el universo del discurso orientalista está llamado para efectuar en él una labor de descentramiento textual, también es cierto que en sus libros se utiliza como un recurso literario para ganar la atención del lector, acostumbrado éste último al tipo de representaciones exóticas tan del agrado de los medios masivos de comunicación.

o reimpressiones de sus libros-.<sup>12</sup> Al mismo tiempo, proyectos como *Los cien mil libros de Bellatin* plantean una alternativa eficaz a la distribución de mercado de las grandes editoriales.<sup>13</sup> En todo caso, parece que su obra no se aparta de una dinámica cultural que propicia la aparición de espacios textuales liminales cuya especificidad sería, entre otras cosas, revelar el punto de confluencia en que lo nostálgico se convierte en irónico y viceversa, y lo contestatario en un producto más del mercado. Como teoriza Umberto Eco respecto a la cultura de masas<sup>14</sup>,

---

<sup>12</sup>“Hace un par de años, en un encuentro internacional de editores en Bogotá, Jorge Herralde, director de la prestigiosa editorial Anagrama, dijo: ‘Es probable que las obras de Mario Bellatin nunca pasen de los dos mil lectores, pero mi deber como editor es serle fiel a esos dos mil lectores.’”, Luis Fernando Afanador, “Los fantasmas del cuerpo. Un relato cautivante y perturbador sobre los límites corporales”, en revista *Semana. Información de Colombia y el mundo entero*, enero 11-18, 2010, No. 1445, p.77. Por otra parte, aunque es notorio -y también creciente- el número de trabajos académicos dedicados a su obra, no podría competir respecto a la atención dedicada a otros narradores como Juan Villoro o Jorge Volpi.

<sup>13</sup> El proyecto consiste a grandes rasgos “en reeditar toda mi obra y seguir hasta llegar a cien títulos, con una diagramación homogénea, el mismo diseño y el mismo número de páginas cada uno.”[“Los cien mil libros de Mario Bellatin. El escritor mexicano trabaja en el proyecto de su vida.” (entrevista con Mario Bellatin), Una Pérez Ruiz, *Esquire México*, enero, 2011.] Los libros así editados -cada uno numerado con un sello y la huella digital del autor e impresos en un formato pequeño- se pueden adquirir “en el parque México los días que se anuncian en Facebook o Twitter o en las presentaciones de los muchos lugares a los que es invitado Bellatin.”[Graciela Goldchluk, “El realismo minimalista de Mario Bellatin: lecciones y proposiciones”, en *El coloquio de los perros*, número monográfico “Mario Bellatin: El experimento infinito”]. Como el propio autor ha señalado en numerosas entrevistas y conferencias, el proyecto tiene también la intención de hacer que su obra circule por medios distintos a los acostumbrados, replantear las relaciones del autor con las editoriales, las relaciones entre autor y lector, pero también entre producto/obra y consumidor, pues el precio de los libros no está fijado de antemano y es una cuestión que se resuelve directamente con el autor al momento de adquirir el libro: “No dejaré de publicar de manera tradicional, sólo quiero ampliar mis posibilidades editoriales, con base en dos principios: el de la no gratuidad (aunque puedo decidir vender en un peso o en miles, pues son piezas únicas, que llevan mi huella digital, incluso), y el de que la autoría es irrenunciable; por eso cada ejemplar dice: “Los derechos de este libro pertenecen al autor.” Y así, además, los distribuyo sin intermediarios.” [Una Pérez Ruiz, *Íbid*]

<sup>14</sup> “El error de los apologistas estriba en creer que la multiplicación de los productos industriales es de por sí buena, según una bondad tomada del mercado libre, y no que debe ser sometida a crítica y a nuevas orientaciones. El error de los apocalíptico-aristocráticos consiste en pensar que la cultura de masas es radicalmente mala precisamente porque es un hecho industrial, y que hoy es posible proporcionar cultura que se sustraiga al condicionamiento cultural. [...] El problema, por el contrario, es: desde el momento en que la presente situación de una sociedad industrial convierte en ineliminable aquél tipo de relación comunicativa conocida como conjunto de los medios de masa, ¿qué acción cultural es posible para hacer que estos medios de masa puedan ser vehículo

quizá lo que ocurre es que las prácticas postmodernas usualmente encuentran un tercer sitio –no abiertamente combativo, pero tampoco del todo integrado- a partir del cual construyen procesos artísticos que pueden ser leídos gracias a que circulan por los mecanismos de la cultura oficial o masiva, pero que también llevan implícita la marca de una posible subversión e independencia. Problematizando la noción de interpelación de Althusser, escribe Judith Butler:

Uno no debe mantenerse a una distancia instrumental de los términos mediante los cuales se siente violado. Al dejarse ocupar por tales términos y ocuparlos, uno corre el riesgo de caer en la complicidad, la repetición, de recaer en el daño, pero ésta es también la oportunidad de elaborar el poder movilizador del ultraje, de una interpelación que uno nunca eligió. [...] La fuerza de la repetición en el lenguaje puede ser la condición paradójica por la cual se hace derivar cierta capacidad de acción –no vinculada con una ficción del yo como amo de la circunstancia- de la *imposibilidad* de elección. [Dichas representaciones] podrían entenderse como repeticiones de formas hegemónicas de poder que no logran repetir fielmente dichas formas y, en ese mismo fracaso, abren la posibilidad de resignificar los términos de la violación en contra de sus objetivos violadores.<sup>15</sup>

---

de valores culturales?”, Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (trad. De Andrés Boglar), México: Tusquets, 2011, p.66. Las reflexiones de Eco, si bien centradas en el ámbito de la cultura de masas, me servirán para problematizar el aspecto de la circulación y comercialización de los productos artísticos contemporáneos.

<sup>15</sup> Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (trad. De Alcira Bixio), Argentina: Paidós, 2002, p.182. Aunque es preciso elaborar un puente teórico entre el trabajo de Judith Butler y los temas propuestos en esta tesis, sus reflexiones sobre feminismo y género me han parecido de lo más apropiadas para entender el tipo de dinámica que implica el descentramiento de los discursos hegemónicos: sean los de la identidad o el género sexual, o el de prácticas textuales como la filología y la traducción, éstas dos últimas relacionadas respectivamente con *Jacobo el mutante* y *El jardín de la señora Murakami*. No puedo evitar la tentación de volver a citar a Butler, quien continúa “interpelando” a Althusser: “El sujeto no sólo podría rechazar la ley, sino también quebrarla [...] Allí donde se espera la uniformidad del sujeto, donde se ordena la conformidad de la conducta del sujeto, podría producirse el repudio de la ley en la forma de un acatamiento paródico que cuestione sutilmente la legitimidad del mandato, una repetición de la ley en forma de hipébole, una rearticulación de la ley contra la autoridad de quien la impone.” Íbid, p.180. Posteriormente, éste y otros argumentos le servirán para analizar la resignificación del término *queer*.

Como reflejo de una dinámica cultural propia de lo postmoderno, la obra de Mario Bellatin circula, es leída y discutida por un público cada vez más amplio y heterogéneo gracias en parte a las posibilidades que le plantea al lector de resignificarla y reapropiarse de ella. Por otra parte, si he caracterizado hasta el momento al tipo de apropiaciones textuales que estudio como paródicas, tengo que señalar también que a este procedimiento de imitación se le ha relacionado continuamente con otras prácticas como la cita o el plagio, el pastiche y el collage, la sátira, la ironía y, en general, con los géneros cómicos o burlescos; además de relacionarla en la teoría contemporánea con la intertextualidad y la metaficción. Si bien, como he señalado, la aproximación inicial del trabajo sólo consideraba a la parodia como la estrategia fundamental de apropiación textual que aparecía en las novelas de Mario Bellatin, es preciso reconocer que ésta suele estar acompañada también de una cierta carga irónica, indispensable para marcar el tipo de distancia crítica a la que me he estado refiriendo. Por su parte, el empleo de la intertextualidad y la metaficción en estas novelas me parece que se alinea también al mismo objetivo que plantea inicialmente la parodia: reapropiarse de una práctica o discurso para descentrarlo.

## II

Con más de treinta libros publicados desde 1986<sup>16</sup> hasta la fecha, la obra de Mario Bellatin mantiene en términos generales una cierta unidad no sólo de estilo sino en los temas y personajes que aparecen en sus relatos. A pesar de que con la publicación de *Lecciones para una liebre muerta* y *Obra reunida* en el año 2005 el autor declaró terminado un universo narrativo,<sup>17</sup> su producción posterior se articula a partir de los mismos o semejantes intereses. Algunos críticos han hecho eco de sus declaraciones y han caracterizado a su obra a partir de este punto de inflexión, pero la verdad es que, de cualquier forma, *Shiki Nagaoka...*, *El jardín de la señora Murakami* y *Jacobo el mutante*, son textos particulares dentro de su producción en cuanto al empleo de la imitación paródica, y por ello la elección del corpus. Escribe Mario Bellatin en *Underwood portátil. Modelo 1915*:

Como he señalado, siempre se encuentra presente en mis libros la pregunta sobre el rol que debe jugar un escritor frente a lo escrito. Pienso que, por eso, al momento de diseñar *el jardín de la señora murakami*, por ejemplo, mi interés principal estuvo puesto en que el texto no apareciera como producto de un autor, sino que fuera visto como la traducción de un libro inexistente. Es la razón por la que el libro está plagado de notas al pie de página, de elucubraciones que se hace el traductor al enfrentarse a un relato que, de antemano, está seguro no podrá traducir en su verdadero sentido. En un libro posterior, *shiki nagaoka: una nariz de ficción* quise trasladar el rol del escritor al de un biógrafo, que en virtud de la vida que

<sup>16</sup> Año en que aparece su primera novela, *Mujeres de sal* (Lluvia Editores).

<sup>17</sup> “*Lecciones para una liebre muerta* es el título del más reciente libro del escritor Mario Bellatin, en el que mediante 243 fragmentos –que se alternan y saltan en el tiempo–, se narran distintas historias en las que se mezclan, por un lado, elementos aparentemente autobiográficos y, por otro, elementos ficticios. Estos fragmentos, explicó el autor, aluden a los universos narrativos contenidos en sus 13 novelas anteriores. ‘La idea fue no salir de los límites de esos mundos ya creados y al mismo tiempo –mediante dicha estructura narrativa– concebir una novela independiente, en la que los personajes y situaciones (aunque aluden a aquellas historias), aparecieran como nuevos o necesarios para esta nueva novela.’” Carlos Paul, “Mario Bellatin pone punto final a los universos narrativos de sus 13 novelas anteriores.”, *La jornada*, martes 1º de marzo de 2005, p. 7ª (sección de cultura).

necesita reproducir obvia una serie de elementos necesarios para establecer la verosimilitud requerida. En *Jacobo el mutante*, el narrador asume el rol de un investigador literario, que cree rigurosamente en la existencia, en las ruinas de las bodegas de una editorial olvidada, de unos papeles absurdos atribuidos al escritor Joseph Roth.<sup>18</sup>

De su producción posterior a *Obra reunida* le siguen en orden cronológico *La jornada de la mona y el paciente* (Almadía, 2006), y *El arte de enseñar a escribir* (F.C.E. 2006), libro que recoge los testimonios de 39 de los 80 profesores que aproximadamente impartieron cursos en la *Escuela Dinámica de Escritores*. En 2007 publica *El gran vidrio. Tres autobiografías*, libro que será galardonado el siguiente año con el premio Nacional de Literatura Mazatlán. Después aparecen *Las dos Fridas* (CONACULTA, 2008), y *Demerol sin fecha de caducidad/El baño de Frida Kahlo* (RM, 2008). El primero es un proyecto singular de ficción documental que aparece dentro de la colección “Huellas de México (un viaje por su historia y sus secretos)” y en el que el autor, con el encargo de realizar una biografía para jóvenes de la pintora mexicana Frida Kahlo, narra su viaje en busca del personaje de su relato: la Frida Kahlo histórica de la cual “Todos sabían que había muerto en el año de 1954”,<sup>19</sup> pero también otro extraño personaje femenino que se le parece en todo físicamente y de la cual le informan al autor que “[...] habitaba en un alejado poblado y poseía un pequeño puesto en el mercado.”<sup>20</sup> *Demerol sin fecha de caducidad* es un relato que igualmente ficcionaliza a Frida

---

<sup>18</sup> Mario Bellatin, *Underwood portátil. Modelo 1915*, en *Obra reunida*, México: Alfaguara, 2005, p.518.

<sup>19</sup> Mario Bellatin, *Las dos Fridas*, México: CONACULTA, 2008, p. 7.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

Kahlo, y que se inserta como contraparte del “registro” fotográfico realizado por la fotógrafa Graciela Iturbide cuando reabrieron el baño de la pintora -ubicado en la Casa Azul- después de permanecer clausurado durante décadas. En 2011 publica *La clase muerta* (Alfaguara) y *Disecado* (Sexto Piso), el primero de los cuales se compone de los textos “Biografía ilustrada de Mishima” y “Los fantasmas del masajista”, y el segundo por “Disecado” y “El pasante de notario Murasaki Shikibu”. Por último en 2012 publica *El libro uruguayo de los muertos* (Sexto Piso), y este año *Gallinas de Madera* (Sexto Piso), el cual incluye dos relatos, uno homónimo y otro llamado “*En las playas de Montauk las moscas crecen más de la cuenta*”. Pero esta lista es parcial, puesto que habría que sumar no sólo las traducciones a diferentes idiomas (el turco y el hebreo, incluidos), sino las ediciones en editoriales independientes de otros países de América Latina,<sup>21</sup> y que en muchos casos no han tenido la proyección de sus textos publicados en México o en España.<sup>22</sup> De igual forma hay que señalar que en muchos casos Bellatin ha ido publicando fragmentos de novelas que a la larga han aparecido en formato de libro. Por último, señalo las ediciones que forman parte de *Los cien mil libros de Bellatin* de las cuales, hasta el momento, se han impreso *Salón de belleza*, *La novia desnudada por sus solteros así*, y *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*.

Además de su obra escrita destaca su incursión en otras prácticas como la fotografía, la instalación o el performance, el cine, y la creación de una escuela de

---

<sup>21</sup> Editoriales como Interzona, Mansalva, Sarita Cartonera, Eloísa Cartonera, Etema Cadencia, Ediciones El Santo Oficio, Entropía, Editorial Cuneta, etc.

<sup>22</sup> Los editados por Anagrama: *Lecciones para una liebre muerta* (2005), *El gran vidrio* (2007), y las reediciones de *Flores* (2004), y *Damas chinas* (2006).

escritores.<sup>23</sup> A pesar de que no existe un registro completo de esta parte de su obra –debido entre otros motivos a que apela a lo instantáneo o lo fugaz–, el autor la ficcionaliza constantemente en su obra escrita<sup>24</sup> y, además, ha propiciado un acercamiento académico que remarca lo transdisciplinario de su práctica artística. Elaborando una aproximación a la literatura latinoamericana contemporánea –a partir de textos de César Aira, Mario Bellatin y Joao Gilberto Noll, entre otros– Reinaldo Laddaga escribe:

[...] quiero indicar una confluencia: la de algunos de los escritores latinoamericanos centrales (la de escritores que han suscrito algunas de las obras más complejas, novedosas, inventivas del presente) que, en el curso de unos pocos años de comienzo del milenio, han publicado libros en los cuales se imaginan [...] figuras de artistas que son menos los artífices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de “espectáculos de realidad”, empleados a montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales. Estos escritores toman los modelos para las figuras que describen menos de la larga tradición de las letras que de otra más breve, la de las artes contemporáneas, tanto que es posible preguntarse si no obedecen secreta o abiertamente a una fórmula que podría cifrarse, si se quisiera efectuar una discreta variación sobre cierta expresión de Walter Pater (“*all art aspires to the condition of music*”), de esta manera: *toda literatura aspira a la condición de arte contemporáneo*.<sup>25</sup>

Como he adelantado, desvincular las tres novelas que estudio del resto de la obra de Bellatin no me parece un camino pertinente, y quiero remarcar que también sería un error desvincular el carácter literario de sus demás prácticas

---

<sup>23</sup> Remito al artículo “Las presentaciones de libros y exposiciones del performer Mario Bellatin”, de Martín Ross disponible en la revista digital *El coloquio de los perros*, número especial “Mario Bellatin: el experimento infinito”, disponible en [elcoloquiodelosperros.net](http://elcoloquiodelosperros.net)

<sup>24</sup> Es el caso de *Underwood portátil. Modelo 1915*, en donde ficcionaliza la presentación/performance del libro *Perros héroes*, y el proyecto de *Escritores duplicados*. De igual manera en “Biografía ilustrada de Mishima”, “Demerol” y “Disecado”, vuelve a mencionar estos proyectos, además de la *Escuela Dinámica de Escritores*.

<sup>25</sup> Reinaldo Laddaga, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007, pp. 13-14.

artísticas y recurrir a una perspectiva falsamente multidisciplinaria que ignore lo que desde la literatura se le plantea a las demás artes. En este sentido se expresa Graciela Goldchluk:

[... ] la calificación de Bellatin como performer ha sido esgrimida en más de una ocasión con el paradójico resultado de que aquello que está destinado a intervenir directamente en la literatura y en el ecosistema que la sostiene, termina siendo objeto de análisis de manera independiente de sus efectos. Sin duda Bellatin participa de un tipo de movimientos artístico-culturales tanto como científico-tecnológicos que Laddaga caracteriza como “constructivistas”, “colaborativos” y generadores de “ecosistemas culturales”, pero mi apreciación es que en su caso lo que hay es un diálogo distanciado con estos movimientos, en tanto su proyecto se diferencia de otros a partir del lugar de su inscripción, que es siempre literario. Por lo tanto, no nos interesa desmentir la relación que efectivamente tienen las “acciones literarias” de Bellatin con otras manifestaciones artísticas, sino que nos importa ver qué le dicen a la literatura. Primera lección: la literatura es también lo que se piensa de ella, y más que eso, lo que se espera que sea.<sup>26</sup>

¿Qué podría decirme un proyecto como la *Escuela Dinámica de Escritores* acerca de las reapropiaciones textuales que estudio en tres de sus novelas? Y, *Los cien mil libros de Bellatin* y la acción literaria que desarrolló el autor durante la feria de arte contemporáneo Documenta,<sup>27</sup> ¿no estarán hablándole también al académico que prepara artículos o tesis sobre su obra escrita, no estarán invitándole también a que abandone el gabinete de estudio? Si los discursos hegemónicos de la modernidad están siendo objeto de revisiones teóricas y creativas que pretenden desautorizarlos -descentrarlos- ¿en qué sentido una investigación académica de

<sup>26</sup> Graciela Goldchluk, “El realismo minimalista de Mario Bellatin: lecciones y proposiciones”, en *El coloquio de los perros*, Íbid.

<sup>27</sup> Bellatin propuso una acción literaria desarrollada en un café de chinos de la ciudad de Kassel, en donde el autor se sentó a escribir y dialogar con los visitantes y transeúntes “para que la gente vea cómo se hace un libro y pueda acercarse, hacerle preguntas. Con esto quiero romper con el mito del autor en su gabinete, del encierro literario y de la inspiración.”, Una Pérez Ruiz, Íbid.

este tipo puede hablar de esa práctica subversiva sin transformarse también ella en subversión?<sup>28</sup> Porque, ¿desde dónde habla el académico que estudia la obra de este autor? ¿Qué voces convoco en este instante –qué prácticas discursivas-, que me autorizan a imponer sentidos sobre una obra? Y regreso a la misma pregunta: ¿Cuál es el sentido de estudiar estas reapropiaciones y descentramientos discursivos en tres novelas de Mario Bellatin? Provisionalmente respondo que esta investigación sólo tendrá sentido si logra que sus objetivos primeros y más técnicos –el estudio de la reapropiación paródica en tres novelas-, logre transformarse también en una crítica de la cultura que cuestione, de paso, las aproximaciones convencionales de la academia hacia la obra literaria.<sup>29</sup> Mostrar el espacio liminal en el que nuestra práctica puede hacer converger lo creativo, con lo teórico; los asuntos de la mente con los de la imaginación y la percepción individual y subjetiva. Por supuesto que hay riesgos que correr y objeciones con las cuales dialogar, pero me parece que de otra manera se corre igualmente el riesgo de seguir legitimando una práctica tradicional que ya no pueda dar cuenta de sus objetos de estudio, que no puede problematizarlos, entre otros motivos porque se niega a descentrar su principio de autoridad. Apelo aquí a

---

<sup>28</sup> Y también en confirmación de lo “Académico”, de igual manera que la obra de Bellatin desautoriza y confirma lo “Literario”.

<sup>29</sup> Recuperar, pues, el deseo de dialogar, más que la pretensión de encontrar en el texto la corroboración de todo aquello que he estudiado. Escribe Todorov: “En cuanto a la otra vertiente de este trabajo, pienso que la palabra que mejor caracteriza mi proyecto (si no es que su realización) es diálogo. Esto quiere decir, antes que nada, que no me interesa únicamente el sentido de los textos de mis autores (mi análisis no es un metalenguaje, radicalmente distinto de un lenguaje-objeto, ya que el primero habla del texto y el otro del mundo), sino también su verdad; no me basta con haber reconocido sus argumentos (esto es el primer paso -obligado- del trabajo), sino que trato de saber si los puedo aceptar: también hablo del mundo.”, en *Nosotros y los otros* (trad. Martí Mur Ubasart), México: Siglo XXI, 2011, p.16.

revelar el proceso mediante el cual asumo una diversidad de posiciones textuales: la de académico y estudioso de la literatura, pero también la del lector entusiasta que se deja sorprender ante una literatura que, ciertamente, lo ha obligado a modificar sus concepciones acerca de lo literario. Si esta investigación logra además problematizar las tensiones a las que estamos sujetos como individuos contemporáneos a partir del análisis de tres novelas; y si consigue traspasar el ámbito de los estudios literarios –confirmando lo que hay aprovechable en ellos, para al mismo tiempo ampliar su práctica- me parecerán razones más que suficientes para haber emprendido este estudio.

### III

Como he intentado explicar anteriormente, el primer acercamiento a las novelas de Bellatin estuvo marcado por la intención de analizar cómo se llevaba a cabo la imitación paródica en los tres textos elegidos; es decir, prestar atención únicamente a las transformaciones textuales que permitían que Bellatin inscribiera sus novelas dentro de tres tradiciones como la biografía, la traducción y la filología. Sin embargo el enfoque debía ser ampliado puesto que la filología y la traducción no podían ser consideradas –al igual que la biografía- como géneros literarios, sino a partir de su caracterización como prácticas discursivas. En este sentido, había que considerar no sólo las reglas de género en el caso de la biografía, sino observar los procedimientos históricos de apropiación y

transformación textual en las tres prácticas, y tratar de establecer los procedimientos que las configuraban,<sup>30</sup> para posteriormente realizar una comparación con los textos de Bellatin. Aunque el tipo de reapropiación textual más utilizado es la parodia, también se emplean otras estrategias como la ironía, la metaficción y la intertextualidad. Así, el primer capítulo de la tesis está dedicado a examinar las características de la parodia como imitación textual, y a señalar las diferencias entre la parodia clásica y la postmoderna, haciendo hincapié en la condición liminal de ésta última. También realizo una serie de distinciones entre ironía, sátira, collage, metaficción e intertextualidad que resultarán útiles.

En el caso de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, se operan al menos tres tipos de reapropiaciones textuales: la imitación paródica del género biografía –la cual enmarca la narración–; una imitación paródica de un anónimo del siglo XIII llamado “La nariz” y un cuento del escritor japonés Ryunosuke Akutagawa del mismo nombre; finalmente una reapropiación de la fotografía documental que, en este caso, sirve como apoyo a la parodia biográfica. En el análisis realicé un breve recorrido por la historia del género biográfico para observar aquellas convenciones de las que se servía el autor para estructurar su relato, y aquellas que dejaba de

---

<sup>30</sup> “La historicidad del discurso implica el modo en que la historia es constitutiva del discurso mismo. No se trata sencillamente de que los discursos estén localizados *en* contextos históricos, además los discursos tienen su propio carácter histórico constitutivo. Historicidad es un término que implica directamente el carácter constitutivo de la historia en la práctica discursiva, es decir, una condición en la que una “práctica” no podría existir independientemente de la sedimentación de las convenciones mediante las cuales se la produce y se la hace legible.” Judith Butler, *Op.Cit.*, p. 319.

lado o cuestionaba abiertamente.<sup>31</sup> Por otra parte, la recreación de un universo Oriental se construye apelando a una serie de clichés culturales, más que a afirmaciones nominales sobre el lugar en donde en que se lleva a cabo la acción del relato,<sup>32</sup> lo cual sin embargo no deja de plantear la pregunta acerca de si es posible descentrar el discurso exótico. Como había adelantado me parece que ocurren las dos cosas: que al tiempo que se *propone* una lectura de tipo crítico respecto de las representaciones de lo Oriental en sus novelas, también el autor se vale de la técnica de extrañamiento de lo exótico para hacer funcionar su relato.<sup>33</sup> Me parece importante señalar la implicación del lector en este circuito comunicativo, pues la posible lectura exótica del texto es completada por su propio bagaje cultural; en este sentido se trataría no sólo de revelar ciertos mecanismos de lectura, sino también las posiciones ideológicas desde las cuales se realizan.<sup>34</sup> Así, el análisis de la novela considera estos aspectos bajo la óptica de la reapropiación textual y el posible descentramiento discursivo que pone en marcha; por último, me pareció fundamental descubrir cómo se problematizaban algunos fundamentos de la modernidad, tales como la identidad individual, la originalidad

---

<sup>31</sup> El caso del origen y la nacionalidad del biografiado, por ejemplo.

<sup>32</sup> Nunca se menciona el lugar de nacimiento de Nagaoka y, a pesar de que varios elementos textuales nos indican la reconstrucción de un universo oriental –los acusados rasgos físicos de los personajes que nos enseñan en las fotografías, la ficcionalización de costumbres o prácticas ajenas a la cultura occidental–, en realidad nunca se afirma que el relato transcurre en Japón.

<sup>33</sup> Refiriéndose a estas técnicas de traducción escribe Ovidi Carbonell i Cortés: “La tendencia a familiarizar unas veces y a extrañar otras es inevitable y necesaria para crear la tensión estética que asegura la comprensión del texto pero que recuerda que se trata de un texto de otra cultura que el lector *desea conocer*. El punto crucial es, sin embargo, que tanto la familiarización como el extrañamiento son aspectos de la *manipulación* del texto, no entendida necesariamente como algo negativo, como *deformación*, sino como la alteración que se da *siempre* al recontextualizar el significado, heterogéneo por naturaleza.” Ovidi Carbonell i Cortés, *Traducir al otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*, España: Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, p. 72.

<sup>34</sup> El lector que ubica el relato de Shiki Nagaoka en Japón tan sólo porque aparecen kimonos y sushi.

de la obra literaria, y la supuesta capacidad de la fotografía documental por dar cuenta de la realidad.

En *El jardín de la señora Murakami* ocurre algo semejante. Aquí la práctica discursiva reapropiada paródicamente es la traducción: a lo largo del texto se presentan una serie de notas a pie de página que, precisamente, traducen ciertos términos orientales y contextualizan prácticas festivas y costumbres “regionales”; además, al final del relato se presenta una adenda en la que el traductor ficticio añade información y también cuestiona algunos aspectos de la historia. Como ocurre en el caso de *Shiki Nagaoka*... respecto a la biografía, aquí también existe una labor de descentramiento, en este caso de la traducción como forma del intercambio cultural.<sup>35</sup> Para elaborar mi análisis y remarcar la importancia que tiene el descentramiento de una práctica discursiva como ésta, me fue indispensable considerar algunas de las convenciones discursivas y textuales que tradicionalmente han conformado a la práctica de la traducción: nociones como la de equivalencia textual y lingüística, extrañamiento y familiarización, texto-original y texto-meta, lengua-original y lengua-terminal, hasta el empleo particular que suelen tener las notas a pie de página en la práctica traductorial, me sirvieron para problematizar los intercambios textuales que se producían y considerar –a partir

---

<sup>35</sup> Uno de los aspectos más evidentes de este procedimiento, se efectúa precisamente en las notas a pie de página, cuya relevancia informativa es puesta en duda en más de una ocasión. “[El traductor] En la mayoría de las ocasiones, ni siquiera añadiendo notas va a poder expresar el referente original con toda su riqueza; la inteligibilidad entre culturas no está supeditada [...] a una cuestión de mera información, sino que está ligada a estructuras mucho más amplias que determinan la percepción que el hablante tiene del universo y, por supuesto, de la cultura objeto de traducción.” Ovidi Carbonell i Cortés, *ibid*, pp. 107-108.

de algunas reflexiones de Edward Said, Gayatri Spivak, entre otros- las consecuencias culturales del posible desplazamiento discursivo de la traducción y representación cultural.<sup>36</sup>

Otro tipo de apropiación -en este caso de tipo intertextual- es la que se establece entre *El jardín de la señora Murakami* y *El elogio de la sombra* (1933), de Junichiro Tanizaki. Éste es uno de los libros preferidos de Izu, la protagonista del relato, y elemento fundamental para profundizar en otro de los temas que vuelve a aparecer en esta novela: el del conflicto entre tradición y progreso. En *El elogio de la sombra* Tanizaki problematiza precisamente las transformaciones que ocurren en la sociedad japonesa con el advenimiento del progreso y la tecnologías occidentales<sup>37</sup> y, por su parte, en *El jardín de la señora Murakami* el texto es parafraseado justamente para hacer alusión a la problemática cultural en la que están insertados los personajes. La tensión entre tradición y progreso, enmarcada

---

<sup>36</sup> Escribe Said: “[...] la verdadera cuestión es saber si, de hecho, puede haber una verdadera representación de algo, o si todas y cada una de las representaciones, porque *son* representaciones, están incrustadas primero en la lengua y después en la cultura, las instituciones y el ambiente político del que las hace. Si la última alternativa es la correcta (como yo creo), tenemos que estar dispuestos a aceptar el hecho de que una representación está *eo ipso* comprometida, entrelazada, incrustada y entretejida con muchas otras realidades, además de con la “verdad” de la que ella misma es una representación. Todo esto nos debe llevar a considerar desde un punto de vista metodológico, que las representaciones [...] ocupan un campo común definido más que por algún único material común inherente, por una historia, tradición o universo común de discurso. [...] Las representaciones del orientalismo en la cultura europea acumulan lo que podríamos llamar una consistencia discursiva que no sólo tiene una historia sino también una presencia material (e institucional) que mostrar.” Edward Said, Op.Cit., pp. 360-361.

<sup>37</sup> “[...] si Oriente y Occidente hubieran elaborado cada uno por su lado, e independientemente, civilizaciones científicas bien diferenciadas, ¿cuáles serían las formas de nuestra sociedad y hasta qué punto serían diferentes de lo que son? [...] Supongamos, por ejemplo, que hubiéramos desarrollado una física y una química completamente nuestras; las técnicas, las industrias basadas en dichas ciencias habrían seguido naturalmente caminos diferentes, las múltiples máquinas de uso cotidiano, los productos químicos, los productos industriales habrían sido más adecuados a nuestro espíritu nacional. Posiblemente sería lícito pensar que los propios principios de la física y de la química, considerados bajo un ángulo distinto al de los occidentales, habrían tenido aspectos muy diferentes a los que hoy en día se nos enseña en lo que respecta, por ejemplo, a la naturaleza y las propiedades de la luz, de la electricidad o del átomo.” Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*, España: Siruela, 2009, pp. 21-22.

igual que en *Shiki Nagaoka*... en tiempos de posguerra,<sup>38</sup> gira principalmente alrededor de dos núcleos narrativos: la colección de arte del señor Murakami, y la casa y el jardín que construye una vez que se casa con Izu. En estos dos elementos narrativos vuelvo a insistir en las construcciones de tipo liminal en cuanto a su pertinencia en una cultura en constante tensión entre lo antiguo y lo nuevo, lo nacional y lo extranjero; es en esta parte que se analiza también la cuestión de lo exótico.

El último capítulo lo dedico a *Jacobo el mutante*. Examino en primer lugar la imitación paródica de la filología como práctica discursiva. A partir del “rescate” y presentación de una supuesta novela perdida de Joseph Roth, el narrador filólogo pone en marcha una investigación cuyos puntos centrales son la reconstrucción e interpretación del texto. Como parte de esta estrategia de apropiación, en la novela es posible identificar al menos tres instancias de la construcción narrativa: el relato del filólogo, el de la novela de Joseph Roth -titulada significativamente “La frontera”-, y una serie de fotografías presentadas a lo largo del libro y cuya autoría no pertenece a Bellatin, sino a la fotógrafa Ximena Berecochea, con quien ya había trabajado en *Shiki Nagaoka*.<sup>39</sup> En este caso, las fotografías parecen

---

<sup>38</sup> Presumiblemente la de la Segunda Guerra Mundial, aunque en ninguno de los textos se precise el contexto histórico. Esta atmósfera de posguerra recuerda en mucho a la que ficcionaliza Kasuo Ishiguro en sus novelas, específicamente en *Un artista del mundo flotante*.

<sup>39</sup> En dicha novela se le atribuye la “recuperación iconográfica”, aunque probablemente también contribuya con algunas tomas propias. Este tipo de colaboración me parece que ensancha los límites de la práctica literaria y frecuentemente ha sido desatendida incluso por aquellos que se han enfocado en lo multidisciplinario en la obra de Bellatin. Ximena Berecochea, por su parte, además de fotógrafa se ha especializado –desde la literatura- en las relaciones entre imagen y texto. Egresada de la carrera de Letras Hispánicas por la UNAM, cursó su primera maestría en

responder más a una intención poética que documental ya que no “ilustran” el contenido del libro.<sup>40</sup>

Respecto a la reapropiación paródica de la filología como práctica discursiva recurrí, más que al estudio de las convenciones históricas, a la problematización y crítica no sólo de los recursos filológicos que emplea el narrador sino a los que empleo yo mismo para comentar el texto. Las convenciones más tradicionales de la filología serán reapropiadas y descentradas en esta novela y por ello, para el académico que se acerque a su estudio, representa la posibilidad de cuestionar su aproximación al texto literario, e incluso su metodología de estudio. Para intentar establecer un sentido al texto, el filólogo recurre a las distintas *variantes* de “La frontera”; a la *biografía* del escritor, *cartas*, *testimonios* y *juicios críticos*; al *contexto cultural e histórico*, y a ciertas *comparaciones* con la obra de otros autores. Es decir, el filólogo procede de acuerdo a las convenciones más tradicionales de estudio de la obra literaria, revelando también los límites que permiten que esta práctica se convierta en un sistema autorreferente que se aleja de su objeto de estudio.<sup>41</sup> Por otra parte, planteo también la relación de la filología con el discurso orientalista estudiado por

---

Literatura Comparada en la misma institución; actualmente realiza un Doctorado en Literatura en la Universidad de Toronto, retomando el mismo tema para aplicarlo a la literatura mexicana.

<sup>40</sup> En la mayoría de las fotos aparece la orilla de un lago; encuadrada desde diversas perspectivas, la imagen que parece predominar en ellas es, justamente, el *límite* entre el pastizal y el agua; en otras tomas aparecen diversos objetos –un balón, un botón, un collar de piedras blancas- sobre el pastizal; también aparecen cuatro fotografías en las que se observa un montón de diapositivas flotando sobre el agua.

<sup>41</sup> Escribe Roland Barthes en *Crítica y verdad*: “Lo verosímil crítico gusta mucho de las “evidencias”. Sin embargo, esas evidencias son más que nada normativas. Por un procedimiento de transmutación habitual, lo increíble procede de lo prohibido, es decir de lo peligroso [...] Como ese sistema normativo es muy estrecho, una nada lo desborda: surgen reglas, perceptibles en los puntos de lo verosímil que no se pueden transgredir sin abordar una especie de crítica *antinatural* y caer en ello que entonces se llama “teratología”. *Crítica y verdad*, México: Siglo XXI, 2010, p.16.

Edward Said para problematizar la relevancia del posible descentramiento discursivo de esta práctica.<sup>42</sup>

Finalmente, en *Jacobo el mutante* también hay una imitación paródica de *Job*, la novela escrita por Joseph Roth que relata las desventuras del judío Mendel Singer, aunque resulta significativo que el filólogo nunca mencione esta novela como parte de la producción del autor que estudia. En esta segunda instancia narrativa -como en las dos novelas precedentes- se alude a la problemática ya referida de la tradición confrontada con el progreso; en este caso a partir de la perspectiva de la cultura judía.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> “[...] ¿qué era la filología, sino una ciencia de toda la humanidad, una ciencia que partía de la unidad de los grupos humanos y del valor de todos los detalles humanos?, y por otra parte, ¿qué era el filólogo –como el propio Renan demostró por sus notorios prejuicios racistas hacia los semitas orientales, cuyo estudio le había proporcionado su renombre profesional-, sino un hombre que dividía duramente a los hombres en razas superiores e inferiores, un crítico liberal cuya obra albergaba las nociones más esotéricas sobre la temporalidad, el origen, el desarrollo, las relaciones y los valores humanos?”, Edward Said, Op.Cit., p. 187.

<sup>43</sup> Al igual que sucede con la exotización del oriente, en *Jacobo el mutante* opera también una técnica de extrañamiento textual respecto a la cultura judía. Otro ejemplo sería *Lecciones para una liebre muerta*, en la que se cuenta la historia de cómo la escritora Margo Glantz inventó un Golem para librarse de una mujer que insistía en alimentar a su perra con trozos de hígado crudo.

## **CAPÍTULO 1**

### **APROXIMACIÓN TEÓRICA**

Como estrategia de construcción artística la parodia ha llamado la atención de críticos y teóricos que, a partir de diversos contextos y puntos de vista, han estudiado desde los significados de su etimología, hasta la compleja y ambigua relación que un texto paródico establece con su antecedente o texto base. Los esfuerzos por establecer una serie de características comunes entre parodias de distintas tradiciones y épocas, si bien han permitido conocer con detalle algunas constantes, también han revelado la extraordinaria capacidad de la parodia y del efecto paródico para establecer redes textuales que sólo pueden ser atendidas si se revisan casos específicos. Con esto quiero señalar que las investigaciones teóricas sobre parodia lejos de encontrarse en un punto de acuerdo común, siguen debatiendo incluso si el efecto cómico es parte intrínseco de su estrategia. Es en este sentido que esta investigación hará hincapié, sin dejar de lado la reflexión teórica, en las formas en que funciona la parodia en un texto específico y, también, las implicaciones culturales derivadas de ese efecto en un contexto determinado.

A lo largo de este capítulo haré un esbozo sobre las diferentes aproximaciones a la parodia. Me interesa en primer lugar realizar una serie de distinciones ya que, como veremos más adelante, a la parodia se le ha relacionado con la sátira y el burlesque en cuanto a procedimientos constructivos y efecto en el público o lector. La tendencia a confundir estos distintos procederes

artísticos oscurecen lo que para esta investigación resultará sumamente importante: la capacidad del texto paródico para convertirse en crítica, pero también en confirmación de aquello que está parodiando<sup>44</sup>. Este procedimiento es posible porque, a diferencia de la sátira, la ironía y los géneros burlescos, en la parodia está presente un texto anterior que funciona como base de la construcción a partir de la cual se edifica un texto *otro*, lo que Genette llamaría respectivamente hipotexto e hipertexto.

Por otra parte, a la parodia también se le ha relacionado estrechamente con procedimientos como la cita y el plagio y, en la teoría contemporánea, con dos conceptos clave: la metaficción y la intertextualidad. Respecto a estos últimos, veremos cómo un texto paródico puede, en efecto, ser construido como un mosaico de citas y como transformación o reelaboración de textos previos, tal como la teoría de la intertextualidad sugiere que es la naturaleza de todo texto literario, y que la intención auto-reflexiva propia de la metaficción también puede formar parte de la parodia; a pesar de ello, y como tendremos oportunidad de observar más adelante, existen diferencias que señalaré con el fin de caracterizar de la forma más precisa posible, qué es aquello que entiendo por parodia.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Un proceso llamado por Linda Hutcheon como de “transgresión autorizada”, en “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, México: UAM-Iztapalapa, 1992.

<sup>45</sup> En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Gerard Genette identifica cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad –en la cual estaría ubicadas la parodia y el pastiche - y architextualidad. Si bien las clasificaciones que emplea resultan útiles para distinguir con mayor claridad estas relaciones, también es cierto que – como el propio Genette reconoce con frecuencia- aplicarlas a un texto particular revela sus limitantes. En el caso de esta investigación lo más problemático fueron las categorías de hipotexto, parodia y pastiche ya que -como más adelante desarrollaré-, para Genette no existe la parodia de género, pues su hipotexto es siempre una obra particular que se transforma posteriormente en el hipertexto, y no la imitación de un estilo, que es a grandes rasgos lo que sucede en las tres

Otro punto importante de la exposición es investigar acerca del papel que juega el espectador o lector en el circuito comunicativo que propone el texto paródico. ¿Es necesario conocer el texto base de una parodia para experimentar el efecto paródico a que éste nos quiere llevar? ¿En qué consiste dicho efecto? Desde el formalismo ruso, pasando por Bajtín, luego por Julia Kristeva, Roland Barthes y el posestructuralismo, la teoría de la recepción de Jauss e Iser, hasta el discurso de la postmodernidad, la reflexión teórica acerca de la importancia del lector en este círculo comunicativo es diversa; en este capítulo retomaré algunas de esas reflexiones para fijar una postura. Respecto a esto, me interesa resaltar que este análisis está planteado desde el ámbito de una cultura postmoderna y que, por lo tanto, es bajo este enfoque que será abordada la parodia tanto en sus elementos de construcción textual, como en sus relaciones con el público receptor. La obra de Mario Bellatin, en este sentido, se inscribe dentro de las mismas reglas de enunciación y resulta por ello imprescindible ubicarla dentro de este contexto discursivo, es decir, como parte de una cultura contemporánea que evidencia las contradicciones y paradojas entre cultura clásica y moderna, y que invita a que estas se expresen en un nuevo espacio cultural en el cual la participación activa del lector resulta definitiva.

---

novelas que estudio. De acuerdo a este sistema clasificatorio debería llamar pastiche a la principal técnica de reapropiación que utiliza Mario Bellatin, y no parodia; sin embargo con ello quedaría fuera el tipo de relación textual que identifiqué en el corpus: aquella que promueve el efecto ambiguo de crítica/reificación, cercanía/distancia, burla/homenaje, etc. Por otra parte también me pareció necesario ampliar la noción de hipotexto para que incluyera no sólo obras particulares, sino también géneros como la biografía, y prácticas como la filología y la traducción. Todo esto lo discutiré más adelante.

## **PRIMER ACERCAMIENTO: SOBRE LA ETIMOLOGÍA Y LA PARODIA ANTIGUA.**

Acerca del origen de la palabra parodia, su significado y sus primeros usos, existen algunos desacuerdos. Como bien nos informa Margaret A. Rose en su libro *Parody: ancient, modern, and post-modern*<sup>46</sup>, su antigüedad y las diferentes palabras en griego para nombrarla, aunado al hecho de existir pocos registros de su significado y usos, son algunas de las razones que han propiciado esta situación. Lo anterior resulta significativo porque, como nos recuerda Margaret A. Rose, algunos de esos registros pudieron incluso nunca haberse efectuado debido a su carácter cómico: los textos paródicos no fueron lo suficientemente importantes para ser registrados.<sup>47</sup> De aquí se desprenden dos cosas: a) la relación entre parodia y géneros cómicos desde la antigüedad, y b) como consecuencia de ello, la visión negativa con que ha sido considerada.

Uno de los argumentos centrales en el libro de Margaret Rose, es que la parodia se diferenciará de otras formas de citación o imitación literaria precisamente debido a su carácter cómico, el cual sería posible por la incongruencia o discrepancia entre dos planos de la construcción textual. Mi argumento, tentativamente, girará en sentido contrario; es decir que a través del análisis de las relaciones paródicas que establecen las novelas de Mario Bellatin, espero señalar que no necesariamente el humor forma parte de un texto paródico

---

<sup>46</sup> Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

<sup>47</sup> En el ya citado libro, p. 6. Rose cita una parte de *La poética* de Aristóteles que aquí reproduzco de la versión en español: "Las transformaciones que ha sufrido la tragedia, y los autores de ellas, son cosas bien conocidas; no así en cuanto a la comedia, que se nos ocultan sus comienzos por no haber sido género grande sino chico." Versión de García Bacca, México: Editores Mexicanos Unidos, 1989, p. 137.

y que incluso, en algunos casos, el humor dependerá de la capacidad del receptor para identificar el texto base y, posteriormente, observar su transformación y por lo tanto la incongruencia cómica de la que habla Margaret A. Rose.<sup>48</sup> Pero lo vuelvo a repetir: pienso que esa incongruencia estructural no es necesariamente cómica. Mi discrepancia, en este sentido, no tiene que ver con la distinción moderna que considera a los géneros cómicos inferiores, sino con la experiencia literaria no siempre cómica de las parodias de Mario Bellatin.

El capítulo dos de *La poética* de Aristóteles, dedicado al objeto de la reproducción imitativa, ha sido tomado como base por algunos estudiosos para intentar definir los usos y significados antiguos de la palabra parodia. En dicho capítulo, y después de diferenciar a la comedia y tragedia como géneros que imitan el carácter alto o bajo de las acciones humanas, nos dice Aristóteles: “[...] y así Homero imita y reproduce a los mejores, mas Cleofón a los iguales, mientras que Haguemón de Taso, primer poeta de parodias, y Nicóxares, el de la *Deilíada*, a los peores.”<sup>49</sup> También fue emparentada con la palabra “parodos”, que en sus

---

<sup>48</sup> Por su parte, Rose enfatizará en distintos momentos que todo texto paródico, al incluir partes del texto parodiado, se asegura una cercanía con el modelo original que permite que hasta un lector des familiarizado con los referentes pueda percatarse tanto del original como de su transformación. Este punto también lo discutiré más adelante.

<sup>49</sup> Aristóteles, Op. Cit. p. 133. Al respecto, escribe Genette: “La combinación de estas dos oposiciones determina un cuadro de términos que constituye, propiamente hablando, el sistema aristotélico de los géneros poéticos: acción alta en modo dramático, la tragedia; acción alta en modo narrativo, la epopeya; acción baja en modo dramático, la comedia; en cuanto a la acción baja en modo narrativo, sólo se ilustra por referencia alusiva a obras más o menos directamente designadas bajo el término de *parodia*. Al no haber desarrollado Aristóteles esta parte, o bien porque este desarrollo no ha sido conservado, y al no haber llegado hasta nosotros los textos que cita, nos vemos reducidos a las hipótesis en relación a lo que parece constituir en principio, o en estructura, el cuarto-mundo de su *Poética*, y estas hipótesis no son en absoluto convergentes.” *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (trad. Celia Fernández Prieto), Madrid: Taurus, 1989, p.20.

primeros usos designaba a un cantante imitador o un canto de imitación en oposición a un canto original; la terminación de la palabra sugirió para algunos su cercanía con la oda o el canto aunque para otros, como precisa Margaret A. Rose, ‘parodos’ y ‘parode’, que significa la entrada lateral del antiguo teatro por el cual accedía el coro (o su primer canto), y que se escriben, respectivamente, παράοός y παράοόή, provienen del griego παρ/α (por/por un lado), y οόός (camino). En cuanto al prefijo “para”, nos dice Fred W. Householder Jr.: “Excluding purely local uses, para in composition with verbs and verbal nouns, sometimes also with nouns and adjectives, quite commonly has the meaning ‘like, resembling, changing slightly, imitating, replacing, spurious’”.<sup>50</sup> De aquí concluye que el sentido básico de la palabra sería “cantar en imitación”, o “cantar con un ligero cambio”. Por su parte, Margaret A. Rose señala:

F. J. Lelièvre echoes this description when he defines “parode” in his article “The Basis of Ancient Parody” of 1954 as “singing after the style of an original but with a difference”, and also points to the ambiguity of the prefix “para” and its ability to describe both nearness and opposition.<sup>51</sup>

El término también ha sido relacionado con los “parodoi” que para algunos, incluido Householder, fueron aquellos rapsodas principiantes que improvisaban imitaciones de los versos de Homero como alternativa a la versión “oficial” de los rapsodas profesionales. Otras formas antiguas con las que ha sido relacionada la parodia incluyen los “cento” o “centones”, que eran una serie de citas no

---

<sup>50</sup> Citado por Margaret A. Rose; Op. Cit., p.8. Para Genette “la etimología: *oda*, es el canto; *para*: “a lo largo de”, “al lado”; *parodein*, de ahí *parodia* sería (?) el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto –en contrapunto-, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía.”, Loc.Cit.

<sup>51</sup> Íbid.

necesariamente paródicas o cómicas pero que podían servir para tales propósitos, y los “silloi” que eran poemas épicos en hexámetros al estilo de Homero – “mock-Homeric” los llama Rose – empleados para atacar argumentos filosóficos.<sup>52</sup>

Por otra parte, respecto a su etimología escribe Linda Hutcheon:

La raíz *odos* del término griego parodia, significa “canto”; de donde estaría implícita en el término una intención que apunta a la forma estética más que a la sociedad. El prefijo *para* tiene dos significados casi contradictorios. Es tal vez por eso que uno de los dos ha sido descuidado por la crítica. A partir del sentido más común –el de *para* como “frente a” o “contra” -, la parodia se define como “contra-canto”, como oposición o contraste entre dos textos. En el significado evocado a fin de poner el acento sobre la intención paródica tradicional a nivel pragmático, a saber, sobre el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante. Ahora bien, en griego, *para* quiere también decir “al lado de”, lo que sugiere más bien un acuerdo, una intimidad y no un contraste. Este significado segundo – y desatendido – del prefijo autoriza [...] a la extensión del alcance pragmático de la parodia.<sup>53</sup>

Ya hemos observado cómo otros han destacado el carácter de acercamiento y oposición a que se refiere Linda Hutcheon a partir del prefijo “para”; sin embargo, como bien apunta, este no ha sido el criterio dominante en los estudios sobre parodia.<sup>54</sup> La intención de desvincular a la parodia del efecto cómico como característica predominante de dicha estrategia, ha llevado a la

<sup>52</sup> Para una amplia exposición del tema, que incluye bibliografía y ejemplos, recomiendo el excelente resumen que elabora Margaret A. Rose en el capítulo 1 de su multicitado libro.

<sup>53</sup> Linda Hutcheon, *Íbid*, p. 178.

<sup>54</sup> Como ejemplo de lo anterior, basta citar la entrada a “parodia” del *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin la cual, después de definirla como “Imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad” (p.391), nos dice: “En este tipo de obras el contraste (parodia significa *contracanto*) entre lo serio, solemne, rígido, pomposo y el humor, la gracia, la picardía, lo festivo y ridículo, es una fuente de novedades, sorpresas y reflexiones sanas sobre el mundo.” México: Porrúa, 1998, 8ª ed. p. 392. Es importante hacer notar que en esta definición se incluye a los géneros, estilos y temas como posibles hipotextos, en lo cual no estaría de acuerdo Genette. Para este último, además, la parodia es una operación de *transformación* y no de *imitación*, lo cual sería lo propio del pastiche.

teórica canadiense a destacar la variedad de registros en que se mueve un texto paródico y a resaltar su capacidad crítica, la cual no necesariamente emplea el humor para hacerse efectiva dentro del texto:

Es interesante el hecho de que pocos comentaristas del postmodernismo usan realmente la palabra “parodia”. Creo que la razón es que ésta todavía está contaminada con las nociones dieciochescas de ingenio y ridículo. Pero hemos de argumentar que no debemos restringirnos a tales definiciones de la parodia limitadas a un período y que las formas del arte del siglo XX nos enseñan que la parodia tiene una amplia gama de formas y propósitos – desde aquel ridículo ingenioso, pasando por lo festivamente lúdico, hasta lo seriamente respetuoso.<sup>55</sup>

Las reflexiones de Linda Hutcheon tienden a caracterizar a la parodia en cuanto a su desarrollo e implicaciones en una cultura postmoderna; su lectura es posible a partir de los referentes políticos, económicos, sociales y estéticos con los cuales se ha construido el discurso de la postmodernidad. Así, algunas de las prerrogativas de la antigüedad que la modernidad confirmará – tal como el desprecio por los géneros cómicos – serán materia de reelaboración por parte de la estudiosa. Un ejemplo de ello es la distinción que plantea entre las formas metaficcionales modernas y las contemporáneas, a las que llama de metaficción historiográfica. Con este último término, como reconoce Margaret A. Rose<sup>56</sup>, no se refiere a la historia de los hechos, sino a la historia entendida como una variante más del discurso y, por ello, más cercana a la ficción.

Este enfoque forma parte de una tendencia cultural cada vez más vigente: la de percibir y elaborar críticamente la realidad a partir de su naturaleza

---

<sup>55</sup> Linda Hutcheon, “La política de la parodia postmoderna”, *Criterios*. Edición especial de homenaje a Bajtín. La Habana: julio, 1993. P. 2.

<sup>56</sup> P. 211.

discursiva, textual. Observar un objeto artístico bajo esta mirada, como me parece que es la intención de Linda Hutcheon, desvela el potencial crítico de estas prácticas y, sobre todo, su capacidad para establecer relaciones complejas y variadas de significación textual. Al respecto, comenta Patricia Waugh:

The present increased awareness of “meta” levels of discourse and experience is partly a consequence of an increased social and cultural self-consciousness. Beyond this, however, it also reflects a greater awareness within contemporary culture of the function of language in constructing and maintaining our sense of everyday “reality”. The simple notion that language passively reflects a coherent, meaningful and “objective” world is no longer tenable.<sup>57</sup>

Por su parte, Margaret A. Rose critica esta postura y argumenta que el intento de Hutcheon por desvincular a la parodia de lo cómico no es postmoderno sino que, al contrario, refuerza los prejuicios modernos hacia los géneros cómicos; una prueba de ello, nos dice Rose, es que las grandes novelas de Cervantes y Sterne no son para Hutcheon parodias cómicas, sino parodias metaficcionales. Y continúa:

While some late-modern views of comedy have extended the modern description of it and its forms as ridicule by emphasizing its power to criticise or deconstruct authority, some late modern theorist of parody following Hutcheon who have denied it its comic functions have also implicitly extended its critical and ridiculing functions in attributing to it new and often unrealistic political powers.<sup>58</sup>

Para Genette, en cambio, sí existe una parodia seria:

---

<sup>57</sup> Patricia Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Nueva York: Routledge, 1988, p.3.

<sup>58</sup> Margaret A. Rose, Op. Cit. p. 240.

Si acoplo aquí estos dos términos, que en el uso común forman oxímoron, lo hago deliberadamente y con el fin de indicar que para ciertas fórmulas genéricas no basta con una definición puramente funcional: si se define la parodia sólo por su función burlesca, no podemos dar cuenta de obras como *Hamlet* de Laforgue, *Electre* de Girandoux, *Doctor Fausto* de Thomas Mann, *Ulysse* de Joyce o *Vendredi* de Tournier que, sin embargo, mantienen con su texto de referencia el mismo tipo de relación que *Virgile travesti* con *La Eneida*. A través de las diferencias funcionales hay, si no una identidad, al menos una continuidad de procedimiento que es preciso asumir y que [...] impide limitarse solamente a las fórmulas canónicas.<sup>59</sup>

Hasta el momento he querido dar una muestra de cómo está articulada la discusión teórica sobre parodia incluso desde sus aspectos etimológicos y antiguos usos; al hacerlo, también he delineado parte de mi postura. Mi reticencia a aceptar que todo tipo de parodia tiene un efecto cómico, parte inicialmente de la negativa a reconocer que ésta puede ser entendida exclusivamente a partir de su cercanía con lo ridículo y que, en cambio, también existen empleos más sutiles, y no por ello menos significativos, de la construcción y el efecto paródico. Aunque inicialmente también estoy de acuerdo en que el humor es un factor importante, sobre todo cuando se trata de Cervantes o Sterne, también pondero la presencia de esos “a menudo irreales poderes políticos” en el texto como un factor que, en algunos casos, es fundamental para el armado y la interpretación textual, y que no necesariamente están vinculados al humor.

Como hemos visto, la parodia ha estado ligada desde su origen a los géneros o representaciones cómicas y eso es algo que tampoco se puede obviar. Debido a ello es que he tratado de contextualizar tanto mi presentación, como el

---

<sup>59</sup> Gerard Genette, Op.Cit, p.39. En cuanto a las prácticas que proceden por imitación (pastiche, “charge” y forgerie), les reconoce tres regímenes: lúdico, satírico y serio.

apoyo bibliográfico que estoy usando; la intención es remarcar el contexto cultural postmoderno en el que ubico la obra de Mario Bellatin y las estrategias paródicas con que están construidas sus novelas. Esta aproximación, en todo caso, se propone elaborar una distinción contemporánea de una estrategia que, en la antigüedad, fue considerada como la contrapartida de la gran épica homérica:

Inferences which we can make for ourselves from the extant example of the *Batrachomyomachia* [...] about the meaning of the term “parodia” for the Greeks when applied to such works suggest that the “parodia” could imitate both the form and subject-matter of the heroic epics, and create humor by then rewriting the plot or characters so that there was some comic contrast with the more “serious” epic form of the work, and/or create comedy by mixing references to the more serious aspects and characters of the epic with comically lowly and inappropriate figures from the everyday or animal world.<sup>60</sup>

## PARODIA Y OTRAS FORMAS

Gran parte de la concepción moderna sobre parodia se forja en las escuelas críticas del siglo XVIII y su visión normativa sobre los géneros literarios. De acuerdo a tal visión, los textos paródicos se clasificaron de acuerdo a lo que consideraron su principal característica: el humor. Por ello la parodia fue considerada una forma literaria menor, incapaz de ser compleja o seria y, por lo tanto, relegada a un papel secundario dentro del universo del arte moderno. Emparentada con distintas formas de lo cómico y satírico, también se le relacionó con el plagio, la cita y otras formas de apropiación textual. Recordemos que la

---

<sup>60</sup> Íbid, p. 15.

originalidad como atributo de la obra fue muy importante para el llamado arte moderno; es en este sentido que la intención del creador de parodias respecto a su texto base frecuentemente fue caracterizada como una relación basada en la burla o el desprecio, y no también en la cercanía o la admiración. En las líneas siguientes examinaré las consecuencias teóricas que derivan de dichas clasificaciones, y también elaboraré algunas distinciones con conceptos o formas de la teoría literaria contemporánea con las que ha sido relacionada la parodia, tales como el pastiche, el collage, la intertextualidad y la metaficción.

Una diferencia estructural entre sátira y parodia, es que la segunda emplea un texto base a partir del cual se opera una transformación que resignifica, por tanto, al texto previo. Como hemos visto, para algunos esta resignificación es posible gracias a la distinción humorística entre dos planos de la construcción textual. Por otra parte, la sátira no depende de dicho material previo y por ello puede distanciarse con facilidad de su blanco de ataque, lo cual no es el caso de la parodia:

Further differences between the satire and the parody are that the satirist may be concerned with attacking either that which is considered normative or distortions of the norms which they wish to protect, but that the parodist may also recreate or imitate certain norms or their distortions in order to attack or defend them in the parody text. If the perspective of some parodist may seem to be anti-normative and distortive, much parody has served to renew norms by recreating them in a new context before making them the subject of a new critique and analysis.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> *Íbid*, p. 82.

El cuerpo paródico, entonces, se construye como la suma de dos textos, uno es la base y el otro su transformación. La tensión formal establecida entre ambos es lo que caracterizará a la parodia y la diferenciará de la sátira. Sobre esto, una precisión más de Linda Hutcheon:

La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como *extratextuales* en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias [...] el género puramente satírico en sí está investido de una intención de corregir, que debe centrarse sobre una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque.<sup>62</sup>

Por su parte, Genette distingue entre dos procesos u operaciones textuales: la transformación y la imitación. Dentro de la primera ubica a la parodia y al travestimiento, dejando la segunda para la *imitación satírica* y el pastiche:

El vocablo *parodia* es habitualmente el lugar de una confusión muy onerosa, porque se utiliza para designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo. La razón principal de esta confusión radica en la convergencia funcional de estas tres fórmulas, que producen en todos los casos un efecto cómico, en general a expensas del texto o del estilo "parodiado" [...] Pero esta convergencia funcional enmascara una diferencia estructural mucho más importante entre los estatutos transtextuales: la parodia estricta y el travestimiento proceden por transformación de texto, el pastiche satírico (como todo pastiche) por imitación de estilo. [...] Así pues, propongo (re)bautizar *parodia* la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación [...]; *travestimiento*, la transformación estilística con función degradante [...]; *imitación satírica* [*charge*] (y no parodia como en páginas anteriores) el pastiche satírico, cuyos ejemplos canónicos son los *A la manera de...* y del cual el pastiche heróico-cómico es una variedad; y simplemente *pastiche* la imitación de un estilo sin función satírica [...] Finalmente, adopto el término general de *transformación* para subsumir los dos primeros géneros, que difieren sobre todo en el grado de deformación

---

<sup>62</sup> Linda Hutcheon, "Ironía, sátira, parodia [...]", p. 178.

infligido al hipotexto, y el de *imitación* para subsumir los dos últimos, que sólo se diferencian por su función y su grado de intensificación estilística.<sup>63</sup>

Este “instrumento de control” -como lo llama Genette- me parece útil pero también problemático por varias razones: la primera de ellas que considera la comicidad como una función casi intrínseca de la parodia, y la segunda porque bajo esta mirada no existiría una parodia de género, que es a grandes rasgos lo que planteo que ocurre en las tres novelas de Mario Bellatin. Cito otra vez a Genette:

[...] el pastiche es la imitación en régimen lúdico, cuya función dominante es el puro divertimento; la “charge” es la imitación en régimen satírico, cuya función dominante es la burla; la “forgerie” es la imitación en régimen serio, cuya función dominante es la continuación o la extensión de una realización literaria preexistente. A diferencia quizás de lo que sucede en el orden de las transformaciones, esta distinción suscita una objeción legítima, al menos a primera vista: que toda imitación es inevitablemente satírica (hace reír a expensas de su modelo) por razones que nos remiten directamente a la definición bergsoniana de la risa: no habría, pues, más que un régimen posible para la imitación: el régimen satírico. A esta objeción teórica puede darse una respuesta teórica y una respuesta práctica. La primera es que, incluso si la imitación, en tanto que “mecanización de lo viviente” (lo que es con toda evidencia), tuviera un efecto cómico inevitable, nada aseguraría que este efecto cómico se dirigiera inevitablemente contra el modelo de esta imitación: la víctima podría muy bien, *a priori* (e incluso algo más, según la lógica bergsoniana), ser el propio imitador en tanto que se condujese de una manera mecánica, o prescrita por la de su modelo. Pero tal vez aquí no haya necesidad de víctima: la imitación por sí misma haría reír, como un calambur, es decir, a expensas de nadie; y dependería de

---

<sup>63</sup> Gerard Genette, Op.Cit., p.37-38. Continúa más adelante: “Al proponer esta reforma taxonómica y terminológica, no me hago demasiadas ilusiones sobre la suerte que le espera. Como la experiencia ha demostrado tantas veces, si nada hay más fácil que introducir en el uso un neologismo, nada hay más difícil que extirpar de él un término o una acepción heredados, una costumbre adquirida. No pretendo censurar el abuso de la palabra *parodia* (pues que, en suma, es fundamentalmente de esto de lo que se trata), sino solamente señalarlo y, a falta de no poder enmendar efectivamente este cantón del léxico, proporcionar al menos a sus usuarios un instrumento de control y de puesta a punto que les permita, en caso de necesidad, determinar con bastante rapidez en qué están pensando (eventualmente) cuando pronuncian (al azar) la palabra *parodia*.”,pp.38-39.

otra cosa el que el efecto cómico se ejerciese a expensas del modelo. Lo que, cuando menos, permitiría a la imitación la elección entre dos regímenes, el lúdico (o cómico puro, o gratuito) y el satírico (o cómico tendencioso). La segunda respuesta, puramente práctica, restablece *ipso facto* el tercer régimen: se trata sencillamente del hecho de que una imitación no identificada –lo que sucede todos los días- puede no hacer reír.<sup>64</sup>

Siguiendo este esquema el pastiche, la “charge” y la “forgerie” serían prácticas imitativas cuyo régimen respectivamente sería lúdico, satírico y serio y cuyas funciones, también respectivamente, serían el divertimento, la burla, y la continuación o la extensión. Aunque Genette siempre se admite dispuesto a reconocer los límites o excepciones a sus modelos, queda claro también que el tipo de relación que a mí me interesa problematizar y a la cual me he referido y me seguiré refiriendo como “apropiación paródica”, no está contemplada dentro de estas categorías.<sup>65</sup> Es necesario adelantar que en las novelas de Mario Bellatin ocurren varias de estas estrategias al mismo tiempo y por ello resulta más complejo intentar definir el estatuto específico de cada una de ellas. Como tendré oportunidad de elaborar más adelante, me parece que incluso sería una estrategia inadecuada puesto que reduciría un fenómeno más amplio de relaciones y apropiaciones textuales. Retomaré la discusión en el apartado de pastiche pero por lo pronto queda indicada.

---

<sup>64</sup> *Íbid*, pp.104-105.

<sup>65</sup> Linda Hutcheon escribe sobre un “ethos paródico”, al cual me referiré en las próximas líneas.

La afinidad entre ironía y parodia ha sido destacada de igual forma por varios estudiosos, y es en esta cercanía que Linda Hutcheon encuentra también el origen de la confusión entre sátira y parodia. Tras recordarnos sobre el doble funcionamiento de la ironía – de contraste semántico y de evaluación pragmática – Hutcheon comenta sobre estas afinidades:

En el plano semántico, la ironía se define como señal de diferencia de significado, a saber, como antífrasis [...] Hay, pues, un significante, y dos significados. Si establecemos un paralelo entre esta estructura y la de la parodia, nos vemos obligados a constatar que la ironía opera a nivel microscópico (textual). También la parodia representa una señal de diferencia por medio de una superposición de contextos. El tropo, así como el género, reúnen la diferencia con la síntesis, la alteridad con la incorporación. Esta semejanza estructural explica el uso privilegiado (al punto de pasar por natural) de la ironía como tropo retórico en el discurso paródico. Ahí donde la ironía excluye la univocidad semántica, la parodia excluye la unitextualidad estructural.<sup>66</sup>

Tras destacar que el grado de efecto irónico en un texto es posible gracias a la relación inversamente proporcional al número de signos manifiestos necesarios para lograr ese efecto, Hutcheon remarca la importancia del funcionamiento pragmático de la ironía, y de ahí su cercanía con la sátira, pues “si la ironía es siempre a expensas de alguien o de algo, es de este funcionamiento pragmático (y no semántico) que deriva la adecuación del uso satírico de la ironía burlona, despreciativa.”<sup>67</sup> El empleo de la ironía por los dos géneros, dice Hutcheon, facilita la confusión. Sin embargo:

[...] en el discurso irónico, el contexto semántico doble complica la estructura del signo mismo. En cambio, en estos dos géneros literarios, con excepción de casos particulares de la ironía verbal, en general parece que

---

<sup>66</sup> Íbid, p. 179.

<sup>67</sup> Ídem.

la estructura del signo queda intacta: no hay más que un significante y un significado. El cambio, pues hay un cambio, opera fuera del signo a nivel del referente que se convierte en sobredeterminado por la referencia intertextual (paródica) o extratextual (satírica) que se agrega a la referencia interna, intratextual.<sup>68</sup>

Pero Margaret A. Rose insiste en que la distinción entre parodia, sátira e ironía, debe encontrarse nuevamente en que esta última está construida a partir de la yuxtaposición cómica entre dos materiales artísticos. Respecto a esto, y tomando como base las reflexiones del Grupo *Mu* referentes al *ethos*<sup>69</sup>, Linda Hutcheon se refiere al *ethos* marcadamente negativo de la ironía y la sátira, para proponer una distinción con el *ethos* paródico el cual, a pesar de que usualmente está marcado también como negativo, no necesariamente cumple las funciones de burla y escarnio:

[...] el *ethos* paródico se debería distinguir como *no marcado*: no marcado (como en la lingüística) porque es valorable de diversas maneras. De conformidad con el sentido “contra” o “frente a” de *para*, se podría plantear en principio un *ethos* paródico contestatario, incluso provocador, que estaría completamente de acuerdo con el concepto tradicional del género. Por otro lado, a partir del sentido “al lado de” de *para*, se podría adelantar la posibilidad de un *ethos* respetuoso, sobre todo en lo concerniente no sólo a la parodia en la metaficción posmoderna, sino también a la parodia litúrgica del Medioevo, a la imitación como género en la época del Renacimiento, y aun, tal vez, el carnavalesco bajtiniano.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Íbid, p. 180.

<sup>69</sup> “En la *Réthorique Générale* [...] el *ethos* se define como ‘un estado afectivo suscitado en el receptor por un mensaje particular y cuya cualidad específica varía en función de un cierto número de parámetros. Entre éstos, debe reservarse un gran espacio al destinatario mismo. El valor que se le da a un texto no es una pura entelequia, sino una respuesta del lector o del auditor. En otros términos, este último no se contenta con recibir un dato estético intangible, sino que *reacciona* a ciertos estímulos. Y esta respuesta es una apreciación’.” Citado por Linda Hutcheon, Ídem.

<sup>70</sup> Íbid, p. 182.

Es de hacer notar que la salida teórica que propone Hutcheon abarca, como ella misma lo dice, no sólo a la ficción contemporánea, sino a los distintos tipos de parodia tanto en la época medieval, como en el Renacimiento. En este sentido me basta con argumentar que la parodia como estrategia constructiva no en todos los casos está ligada al humor, y que la *diferencia* entre dos planos estructurales que tiende a resaltar la parodia, no siempre causa un efecto cómico. Pareciera, en todo caso, que la parodia se mueve por una amplia gama de registros que le permite establecer relaciones tanto de oposición, como de abierta correspondencia. Un texto paródico, podríamos decir, es un texto inestable.

La relación entre parodia y otros géneros cómicos no ha sido planteada exclusivamente por las escuelas antigua y moderna; como hemos de ver en las siguientes líneas, dicha opinión se extiende hasta la teoría contemporánea con algunas variantes. Como no tarda en recordarnos Margaret A. Rose, también se ha extendido la visión negativa que ha pesado sobre la parodia gracias a pensadores como Derrida o Baudrillard los cuales, según Rose, la caracterizan como algo vacío de significado y destacan sus características anárquicas o destructivas<sup>71</sup>. Para Frederic Jameson, por ejemplo, sigue manteniendo su carácter satírico y burlesco y, a partir de ello, elabora una distinción entre parodia y pastiche:

El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto: pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el

---

<sup>71</sup> Margaret A. Rose, Op. Cit., p. 205-206.

impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo *normal* en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico. El pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor [...]<sup>72</sup>

En este “hablar en un lenguaje muerto” como nos dice Jameson, quizá podemos encontrar parte del prejuicio moderno que desdeñó a la parodia como una construcción no original. Por otra parte, su caracterización de pastiche como una práctica neutra y carente de sentido cómico o satírico, omite este otro tipo de relación paródica de la que hemos venido hablando; es decir, una relación de cercanía o simpatía. La elaboración de Jameson implica que el pastiche actúa dentro de los límites de una cultura en la que toda innovación estilística es imposible, y por ello no tiene otra opción más que “[...] imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario.”<sup>73</sup> El pastiche, para Jameson, carece de una personalidad e individualidad propia; reelabora los modelos del modernismo adoleciendo de sus contenidos críticos. Al margen de lo anterior cabría preguntarse si es que, en efecto, la imitación de un estilo no es una práctica política en sí misma. Así como la parodia fue considerada en la antigüedad como burla de la épica homérica, para Jameson la parodia postmoderna imita y se burla, si bien no siempre de manera consciente como se encarga de aclarar, de los estilos modernos:

[...] la parodia aprovecha el carácter único de estos estilos y se apodera de sus idiosincrasias y excentricidades para producir una imitación que se

---

<sup>72</sup> Frederic Jameson, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en Hal Foster (comp.), *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 5ª Ed., 2002, p.170. Hago notar que a diferencia de Genette, para Jameson la parodia es también una práctica de imitación, y fundamentalmente de un estilo, aunque se diferencie del pastiche en que este último carecería de “impulso satírico”.

<sup>73</sup> *Ibid.* P. 172.

burla del original. No voy a decir que el impulso satírico sea consciente en todas las formas de parodia: en todo caso, un buen o un muy buen paródico tiene que tener cierta secreta simpatía por el original, así como un gran mimo debe tener la capacidad de ponerse en el lugar de la persona imitada. No obstante, el efecto general de la parodia –ya sea con simpatía o malicia– es poner en ridículo la naturaleza privada de esos manierismos estilísticos y su exceso y su excentricidad con respecto a la forma en que la gente habla o escribe normalmente. Así, pues, detrás de cualquier parodia está en cierto modo la sensación de que hay una norma lingüística en contraste con la cual es posible burlarse de los estilos de los grandes modernistas.<sup>74</sup>

El argumento de Jameson está contextualizado dentro de una crítica a la desaparición del sujeto moderno y el consiguiente desvanecimiento de los grandes estilos;<sup>75</sup> de ahí que el pastiche, y también la parodia, sean caracterizados a partir de su elemento imitativo. Aunque Jameson reconoce que, en algunos casos, el autor puede sentir una secreta simpatía por el texto que parodia, o que incluso la intención satírica puede ser inconsciente, vuelve a definir a la parodia como burla de un gran estilo y se le escapa el “al lado de” del que he venido hablando. Por otra parte, me parece que la burla implica en algunos casos una superioridad moral de la que parecen dudar incluso los escritores de parodias contemporáneas. Como veremos más adelante, el contexto cultural al que aluden algunas de las metaficciones postmodernas –ciertamente el caso de la obra de Mario Bellatin– remarca la intención de percibir y ordenar la realidad como una construcción discursiva más; es decir que al reflexionar acerca de las estructuras con las cuales

---

<sup>74</sup> Frederic Jameson, “El posmodernismo y la sociedad de consumo”, en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo. 1983-1998* (trad. Horacio Pons), Buenos Aires: Manantial, 1999, pp.18-19.

<sup>75</sup> “La desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal, el desvanecimiento progresivo del *estilo* personal, han engendrado la actual práctica casi universal de lo que podríamos llamar el *pastiche*.” En *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 1995, p.40.

está construido la obra literaria, y descubrir que “la realidad” está construida mediante los mismos o parecidos elementos discursivos, se destaca la textualidad de las prácticas culturales y la ficcionalidad de cualquier representación.

Para el arte moderno, la apropiación paródica del pasado se estableció a partir de la Tradición y la Historia para marcar – mediante la ironía - una distancia explícita al nivel de las representaciones. La parodia postmoderna, en cambio, no pretende señalar de forma obvia esa distancia, es decir, no resuelve el tipo de contradicciones inherente al cruce de las distintas formas de representación que pone en juego. Haciendo referencia a *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, comenta Linda Hutcheon:

La ironía convierte esas referencias intertextuales en algo más que mero juego académico o cierto retorno infinito a la textualidad: a lo que se nos pide que atendamos es al proceso representacional entero – en una amplia gama de formas y modos de producción – y a la imposibilidad de hallar ningún modelo totalizador para resolver las contradicciones postmodernas resultantes.<sup>76</sup>

Por su parte, y después de haber caracterizado a la estética moderna como sublime pero nostálgica, Jean-Francois Lyotard escribe:

Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en

---

<sup>76</sup> Linda Hutcheon, “La política de la parodia postmoderna”, p. 8.

común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable.<sup>77</sup>

El interés de la parodia postmoderna por cuestionar los mecanismos de representación es uno de los elementos que, como veremos más adelante, la emparentan con la metaficción. En este sentido, cuando Patricia Waugh caracteriza al contexto cultural en el que se desarrollan las metaficciones postmodernas como uno en el que las reflexiones de tipo metalingüístico son necesarias para dar cuenta del mundo contemporáneo, también está señalando la relación significativa – y cercana - entre el objeto artístico y la realidad extratextual en la que circula. Como hemos visto, prácticas como el pastiche han sido consideradas como resultado de una cultura que imita a sus referentes modernos - sin la elocuencia y crítica de sus antecesores – y como parte de una cultura desgastada, incapaz de construir sus propios referentes sin mirar al pasado. En el caso del pastiche, devendría en una práctica neutra, inofensiva. Antes de retomar esto, consideraremos las definiciones sobre pastiche y collage que menciona Margaret A. Rose:

Sturgis' dictionary defines pastiche in largely neutral terms which are still applicable to the use of pastiche in post- modern architecture today: "*Pasticcio*, pastiche: 'A. A work of art produce in deliberate imitation of another or several others, as of the works of a master taken together' and 'B. Especially, in decorative art, the modification for transference to another medium, of any design.

---

<sup>77</sup> La estética moderna, en cambio, "permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y de placer". Jean Francois Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, México: Gedisa, 1990, p. 25.

“Collage” (from the French “coller”, “to stick”) describes the application of one material onto another (such as, as in some work by Picasso, fragments of newspaper onto a painting), and usually produces a dislocation of the elements of the whole.<sup>78</sup>

A pesar de que la parodia y estas otras formas se construyen mediante la superposición de textos, en la primera la relación entre texto parodiante y parodiado resulta en una *diferencia* textual, lo que no ocurre en el pastiche, el collage o la cita ya que en ellos “al contrario de las estructuras desdoblantes, se resalta la *semejanza* de los textos superpuestos.”<sup>79</sup> El collage y el pastiche son prácticas recientes en comparación con los usos paródicos de la antigüedad y, como parte de un contexto postmoderno, se las ha caracterizado como parodias neutras. Parece poco creíble que pueda existir tal texto vacío de significación, pues la práctica de ambos implica la selección de un material y por lo tanto el juicio crítico de un autor;<sup>80</sup> un lector inteligente puede resignificar ese texto basado en su intuición y conocimientos y proponer una lectura distinta a la “original”.

---

<sup>78</sup> Margaret A. Rose, Op. Cit. p, 76 y 78. Lauro Zavala en su “Glosario para el análisis intertextual: estrategias y técnicas”, nos da las siguientes entradas: **Pastiche**: Imitación formal (generalmente de carácter estilístico) no necesariamente irónica. Obra artística hecha “a la manera de...”.**Pastiche como simulacro**: Recreación estilística carente de referente textual (Jameson). **Pastiche posmoderno**: Superposición de elementos procedentes de varios estilos. **Collage**: Transferencia de materiales de un contexto a otro (Ulmer). Superposición sintagmática de fragmentos provenientes de discursos, textos y códigos distintos entre sí, con o sin una intención específica. Heterogeneidades, superposiciones, diferencias. **Parodia**: Transformación semántica, no estilística, de carácter irónico (Roque). Imitación irónica de elementos semánticos o estilísticos de un texto (Hutcheon). En *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México: UAEM, 1999, pp. 138 y 144. Y otra vez Genette: “El término de *pastiche* aparece en Francia a finales del siglo XVIII en el vocabulario de la pintura. Es un calco del italiano *pasticcio*, literalmente “pasta”, que designa en principio una mezcla de imitaciones diversas, y después una imitación singular.”, Op.Cit., p.109.

<sup>79</sup> Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia [...]”, p.178. Las cursivas son mías.

<sup>80</sup> Incluso en el arte aleatorio hay una selección autoral. En *La literatura en segundo grado* Genette recopila una serie de ejercicios del Oulipo que tienen que ver con el azar, aunque previamente se determinan una serie de reglas que, aunque mínimas, determinan el resultado del juego textual.

Aunque el arte y la literatura contemporánea se realizan en un contexto en el que el mercado económico impone tendencias y gustos, y en el que la sobreteorización del texto artístico -por otro lado- es una práctica común, con frecuencia existen contra-prácticas que se alejan del carácter banal con que ha sido descrito en general el arte y la literatura postmoderna.

Para Genette, como ya había mencionado, las diferencias entre parodia y pastiche no son sólo de función sino de estructura:

Esta disimetría ilustra bastante bien la diferencia de estructura entre transformación e imitación: el que realiza una parodia o un travestimiento se apodera de un texto y lo transforma de acuerdo con una determinada coerción formal o con una determinada intención semántica, o lo transpone uniformemente y como mecánicamente a otro estilo. El que realiza un pastiche se apodera de un estilo –objeto menos fácil, o menos inmediato, de captar- y este estilo le dicta su texto. En otras palabras, el que hace una parodia o un travestimiento se ocupa esencialmente de un texto, y accesoriamente de un estilo; por el contrario, el imitador se ocupa esencialmente de un estilo y accesoriamente de un texto: su blanco es un estilo, y los motivos temáticos que implica (el concepto de estilo debe ser aquí entendido en su acepción más amplia: es una *manera*, tanto en el plano temático como en el plano formal); el texto que el imitador elabora o improvisa sobre este patrón no es para él más que un medio de actualización –y eventualmente de irrisión-. La esencia del mimotexto, su rasgo específico necesario y suficiente, es la imitación de un estilo; hay pastiche (o imitación satírica, o imitación seria) cuando un texto manifiesta, realizándola, la imitación de un estilo.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> *Íbid*, p.100. Y un poco antes: “Así pues, llamaré *mimetismo*, por encima de la distinción de régimen entre pastiche, imitación satírica (*charge*) e imitación seria (*forgerie*), todo rasgo puntual de imitación; y (mientras que yo siga en esto) *mimotexto* todo texto imitativo o combinación de mimetismos”, p.99.

Para el mismo estudioso, en la literatura y la música no existe el tipo de imitación frecuente en el mundo de las artes plásticas ya que ahí “la imitación directa existe sin problemas: es la *copia*, tal como se la practica habitualmente en las academias y en los museos.”<sup>82</sup> En literatura, en cambio:

[...] es imposible *por demasiado fácil y por ello insignificante*, imitar directamente un texto. Sólo podemos imitarlo indirectamente, practicando su idiolecto en otro texto, idiolecto que sólo puede deducirse si se trata el texto como un modelo, esto es, como un género. Ello explica por qué sólo hay pastiche de género, y por qué imitar una obra singular, un autor particular, una escuela, una época, un género, son operaciones estructuralmente idénticas, y por qué la parodia y el travestimiento, que no pasan en ningún caso por este proceso, no pueden en ningún caso ser definidos como imitaciones, sino como transformaciones puntuales o sistemáticas, impuestas a textos. Una parodia o un travestimiento se hacen siempre sobre un (o varios) texto (s) singular (es), nunca sobre un género. La noción tan extendida de “parodia de género” es una pura quimera, excepto si se entiende, explícita o implícitamente, *parodia* en el sentido de imitación satírica. Sólo se pueden parodiar textos singulares; sólo se puede imitar un género (un corpus tratado, por reducido que sea, como un género) por la sencilla razón, como todo el mundo sabe, de que *imitar es generalizar*.<sup>83</sup>

El procedimiento de la imitación sería el siguiente:

[...] imitar precisamente, en su eventual singularidad, un texto singular, supone en primer lugar constituir el idiolecto de ese texto, es decir, identificar sus rasgos estilísticos y temáticos propios, y *generalizarlos*, es decir, constituirlos en matriz de imitación, o red de mimetismos, que pueda servir indefinidamente. Por individual y singular que sea el corpus de extracción, un idiolecto, por definición, no es una palabra, un discurso, un

---

<sup>82</sup> Íbid, p.102.

<sup>83</sup> Íbid, p.103. Más adelante escribe: “[...] es preciso también reconocer que esta distinción no es fácil, o más precisamente, que es fácil al nivel de los principios y de las funciones, pero muy difícil al nivel de las realizaciones textuales. Dicho de otra forma: la distinción teórica entre pastiche, imitación satírica e imitación seria es clara, pero el régimen específico de una actuación mimética concreta queda a menudo indeterminado, salvo determinación externa por el contexto, o el paratexto.”, p.104.

mensaje, sino una lengua, es decir, un *código* en el que las particularidades del mensaje se han hecho aptas para la generalización.<sup>84</sup>

En resumen, para Genette parodia y pastiche se diferencian en que la primera es una operación de transformación de un texto, y la segunda la imitación de un estilo. Siguiendo este argumento, la parodia se apodera de un texto y lo transforma o lo transpone a otro estilo; por lo tanto se ocupa principalmente de un texto y accesoriamente de un estilo. En cambio el pastiche se apodera de un estilo para actualizarlo o convertirlo en objeto de burla; es decir, se ocupa principalmente de un estilo y secundariamente de un texto. Como ha quedado indicado, la primera operación que se tendría que llevar a cabo para hacer un pastiche sería identificar el idiolecto, es decir, los rasgos de estilo que definen aquello que se pretende imitar. El estilo, como indica Genette, sería entendido de una manera amplia para englobar no sólo los aspectos formales, sino también contenidos: “No estoy seguro, y ya lo he dicho, de que el pastiche (en general) sea un asunto puramente “estilístico” en el sentido habitual del término: nada impide imitar también el “contenido”, es decir, la temática propia del modelo [...] Y es que se parte de una idea común errónea: el estilo es la forma en general, y, por tanto, como se decía antes, la forma de la expresión y la del contenido.”<sup>85</sup> Y precisa aún más:

---

<sup>84</sup> *Íbid*, p.102.

<sup>85</sup> *Íbid*, p. 128

El corpus imitado puede ser un género en el sentido habitual del término, como es el caso del género heróico-cómico; puede ser la producción de una época o de una escuela: estilo siglo XVIII, estilo barroco, estilo simbolista; puede ser la obra entera de un autor como cuando Proust produce, sin más especificación, un pastiche de Michelet o de Saint-Simon; puede ser un texto singular, en aquellos autores cuya manera cambia según las obras, ya sea por razones genéricas [...] o por razones de evolución personal [...]<sup>86</sup>

Como ya había escrito, esta clasificación me parece problemática porque no alcanzo a distinguir del todo las diferencias prácticas entre imitación y transformación, ni tampoco los límites entre lo que Genette considera estilo, si es que éste puede incluso limitarse a un solo texto u obra. En este sentido, ¿el texto paródico no trabaja/altera/transforma/imita el idiolecto del hipotexto? Por otro lado, según este esquema existe la posibilidad de un pastiche que imite el estilo de un solo texto, en cuyo caso se ocuparía principalmente de un texto-estilo igual que la parodia o el travestimiento. Si llamo pastiche a la técnica con que están construidas las tres novelas de Mario Bellatin limitaría mi análisis a describir el tipo de “imitación” que practica con la biografía, la traducción y la filología; además de admitir que el objetivo es la actualización de estos estilos o su deformación cómica, no su descentramiento discursivo, que es lo que a mí me interesa.<sup>87</sup> En mi opinión esto último se logra no sólo debido a la reapropiación paródica de estos géneros y prácticas textuales, sino también a la red de operaciones intertextuales que pone en contacto las novelas de Mario Bellatin con otros autores y obras particulares, como los cuentos de “La nariz”, *El elogio de la sombra*, de Tanizaki o *Job* de Philip Roth; a esto habría que sumar la reapropiación de los discursos

---

<sup>86</sup> Íbid, p.102.

<sup>87</sup> A esto se añadiría la opinión de Jameson, que caracteriza al pastiche como práctica paródica neutra y de la cual constantemente me he intentado apartar.

fotográficos que se lleva a cabo en *Shiki Nagaoka...* y *Jacobo el mutante*. Desde esta perspectiva, y para los fines de esta investigación, considero el sistema clasificatorio de Genette más que como un “dispositivo de control”, como un *dispositivo de problematización*. Es en este sentido que me refiero como “apropiación paródica” y no parodia al tipo de efecto discursivo que encuentro en las tres novelas de Mario Bellatin.

Por otra parte, y comentando sobre la metaficción paródica, Margaret A. Rose nos advierte sobre la frecuente confusión entre ambos:

Despite the fact that all meta-fictional parody will be comic if it is truly parodic, many recent discussions of parody as meta-fiction have run the dual risk of reducing parody to meta-fiction at the expense of acknowledging the other traditionally defining characteristics of parody such as its comic structure and effect, and (after having eliminated the comic from parody) of even suggesting that all meta-fiction is parody.<sup>88</sup>

Como vimos respecto al collage y el pastiche, de la metaficción también se puede decir que es una práctica que adquiere una gran relevancia dentro de un contexto cultural postmoderno. Para Patricia Waugh:

---

<sup>88</sup> Margaret A. Rose. Op. Cit. p. 92. Así mismo nos hace notar en la nota al pie de página que, aunque Patricia Waugh reconoce el carácter cómico de la parodia, habla de metaficción y parodia como de prácticas intercambiables; tendré ocasión de volver sobre esto más adelante. Por su parte, Genette escribe sobre metatextualidad: “El tercer tipo de trascendencia textual, que llamo *metatextualidad*, es la relación –generalmente denominada “comentario”– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. [...] La metatextualidad es por excelencia la relación *crítica*. Op.Cit., p.13.

*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.<sup>89</sup>

Para la estudiosa, la metaficción está consciente de un dilema básico y es que la intención de representar el mundo es imposible pero, al menos, la ficción literaria puede representar los discursos de ese mundo. La metaficción cuestiona al lenguaje como sistema de representación:

Language is an independent, self-contained system which generates its own “meanings”. Its relationship to the phenomenal world is highly complex, problematic and regulated by convention. “Meta” terms, therefore, are required in order to explore the relationship between this arbitrary linguistic system and the world to which it apparently refers.<sup>90</sup>

Como he insistido desde un principio, el contexto cultural postmoderno es un elemento clave para la comprensión de las estrategias a las que me he venido refiriendo. El tipo de reflexión que utiliza meta términos, es decir, lenguajes que se refieren a otros lenguajes, forma parte ya de un ámbito cultural en el que los principios defendidos por la modernidad son puestos en duda. La teoría de la relatividad, el “principio de incertidumbre” de Heisenberg, como nos recuerda Patricia Waugh, o el experimento imaginario de Erwin Schrodinger, son sólo algunos de los eventos en el campo de la ciencia que comienzan a tambalear las

---

<sup>89</sup> Patricia Waugh, Op. Cit. p. 2.

<sup>90</sup> Patricia Waugh, Op. Cit. p.3.

certezas del pensamiento científico moderno y que, al paso del tiempo, generarían un nuevo paradigma de conocimiento:

Interesándose por los indecibles, los límites de la precisión del control, los cuanta, los conflictos de información no completa, los *fracta*, las catástrofes, las paradojas pragmáticas, la ciencia postmoderna hace la teoría de su propia evolución como discontinua, catastrófica, no rectificable, paradójica. Cambia el sentido de la palabra saber, y dice cómo puede tener lugar ese cambio. Produce, no lo conocido, sino lo desconocido. Y sugiere un modelo de legitimación que en absoluto es el de la mejor actuación, sino el de la diferencia comprendida como paralogía.<sup>91</sup>

Respecto a cómo opera una metaficción, nos dice Patricia Waugh:

[...] the lowest common denomination of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between "creation" and "criticism" and merges them into the concepts of "interpretation" and "deconstruction".<sup>92</sup>

El procedimiento metaficcional resulta semejante al paródico; en principio, se estructuran como una sobreposición textual que resulta en *diferencia*. En ambos procedimientos se realiza una transformación textual mediante el contraste. Para Patricia Waugh, una de las características de la metaficción es que elabora esta discrepancia a partir de elementos que le resultan familiares al lector para obtener el efecto opuesto: de desfamiliarización; es decir, que dichos textos se apoyan en estrategias tradicionales a las que les son contrapuestas prácticas que cuestionan

---

<sup>91</sup> Jean-Francois Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid: Cátedra, 2000, pp. 107-108. Para Julia Kristeva: "La mecánica de los cuanta advierte que nuestro discurso ('la inteligencia') tiene necesidad de ser "fracturado", debe cambiar de objeto y de estructura, para abordar una problemática que no cuadra ya con el razonamiento clásico; se habla entonces de *objeto inobservable* y se buscan nuevos modelos lógicos y matemáticos, de formalización." *Semiótica I*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1981, pp. 50-51.

<sup>92</sup> Op.Cit. p.6.

tales convenciones discursivas. Como parte de su argumento central, Waugh considera que la metaficción, si bien en distintos grados, es algo inherente al género:

As I have argued, metafiction is not so much a sub-genre of the novel as a tendency *within* the novel which operates through exaggeration of the tensions and oppositions inherent in all novels: of frame and frame-break, of technique and counter-technique, of construction and deconstruction of illusion.<sup>93</sup>

El texto metaficcional reacciona por naturaleza ante las convenciones del realismo; la supuesta objetividad del narrador omnisciente está enmarcada ideológicamente por los signos de la modernidad y, en este sentido, la metaficción contemporánea se dedica a desautorizar esa voz, a develar no sólo aquello que es falso en la escritura realista, sino lo falso inherente a toda escritura. El escritor metaficcional, al cuestionar los mecanismos de representación del realismo, está cuestionando los fundamentos mismos de lo “real”:

They have come to focus on the notion that “everyday” language endorses and sustains such power structures through a continuous process of naturalization whereby forms of oppression are constructed in apparently “innocent” representations. The literary-fictional equivalent of this “everyday” language of “common sense” is the language of the traditional novel: the conventions of realism. Metafiction sets up an opposition, not to ostensibly “objective” facts in the “real” world, but to the language of the realistic novel which has sustained and endorsed such a view of reality.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Íbid, p.14. Por su parte, Linda Hutcheon recuerda el libro de Robert Alter (*Partial magic: The Novel as Self-Conscious Genre*) y dice: “Alter begins with the premise that ‘in many important novelist from Renaissance Spain to contemporary France and America the realistic enterprise has been enormously complicated and qualified by the writer’s awareness that fictions are never real things, that literary realism is a tantalizing contradiction in terms.” En *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*, London-New York, Routledge, 1984, p.4.

<sup>94</sup> Patricia Waugh, Op. Cit. p.11.

La estructura formal de la novela metaficcional es notoriamente distinta a la de la novela clásica y ello ha dado pie a la crítica más conservadora para hablar de una “crisis de la novela”, o proclamar la muerte del género. Por su parte, la novela de este tipo ha sido calificada como auto-indulgente, decadente y, en general, como una señal del agotamiento de cualquier género o forma artística. A lo que esta crítica debería atender, entre otras cosas, es al cambio generado en las relaciones entre obra y receptor que propone este tipo de novela:

[...] today's metafiction –those novels that, by definition, are self-referential or auto-representational –suggest that the mimetic connection between art and life (by which we still seem to want to define the novel genre) has changed. It no longer operates entirely at the level of *product* alone, that is, at the level of the representation of a seemingly unmediated world, but instead functions on the level of *process* too.<sup>95</sup>

Dos grandes novelas de la literatura universal nos muestran que los procesos metaficcionales no son nuevos y que, como opina Patricia Waugh y otros, forman parte inherente del género: el segundo tomo de *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1615), de Cervantes, y la *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1759), de Laurence Sterne. Como he puntualizado en repetidas ocasiones, el comportamiento de un texto y el de las estrategias con que está construido varían dependiendo del contexto cultural; no es que lo condicione, sino que lo afecta. La atención que se le ha dedicado a las formas metaficcionales en la crítica contemporánea, y el hecho de que se las relacione tan íntimamente con la postmodernidad, han llevado a algunos a proponer una distinción:

---

<sup>95</sup> Linda Hutcheon, *The Canadian postmodern. A study of contemporary English-canadian fiction*, Canada: Oxford University Press, 1988, p. 61.

For some other theorist of post-modernist the re-canonization of modernist meta-fiction as post-modernist has also meant that a new form of post-modernist meta-fiction has had to be found to distinguish it from other modernist meta-fictions. While David Lodge has described post-modern fiction as both more discontinuous and meta-fictional than modern meta-fiction in various of his critical works, Linda Hutcheon has suggested that the term “historiographical meta-fiction” should be used to characterize post-modern meta-fiction.<sup>96</sup>

La investigación que Hayden White publica en 1973 bajo el nombre de *Metahistory: the Historical Imagination of Nineteenth-Century Europe*, resulta también fundamental para el contexto postmoderno del que he hablado. En él, como nos recuerda Linda Hutcheon, se perfila una visión de la Historia que se aparta del discurso moderno:

Historiography, claims historian Hayden White, is a poetic construct; fiction, suggest Bowering, Wiebe, Scott, Findley, and others, is historically conditioned. Therefore to write history (or historical fiction) is (equally) to narrate, to re-present by means of selection and interpretation. History (like realist fiction) is *made* by its writer, even if events are made to seem to speak for themselves.<sup>97</sup>

La naturaleza textual de la historia como algo cercano a la ficción no sólo afectó a la historiografía, sino al desarrollo de la novela histórica:

In historiographic metafiction the collective often balances the individual, just as the portrayal of reading balances that of writing. In contrast, however, to the case with documentary fiction [...] the entire act of *énonciation* itself is

<sup>96</sup> Margaret A. Rose, Op. Cit. p. 211.

<sup>97</sup> Linda Hutcheon, *The Canadian postmodern*. P. 66. Para Evelia Trejo “En la notable aportación de White que es *Metahistoria*, salta la vista la implicación literaria y filosófica del trabajo historiográfico. Mediante una valiosa selección de ejemplos de lo más granado de la historiografía y la filosofía de la historia decimonónicas [...] logra establecer el análisis de la narrativa como una forma imprescindible de acercamiento a las características esenciales de la historiografía.”, en “Testimonios y revelaciones para sobrellevar el peso de la historia”, en *Revista de la Universidad de México*, México: Febrero, 2009, núm. 60, p. 54.

never suppressed: in many of these novels there is a clearly define and precisely situated narrating voice that overtly addresses a reader. There is non of the authorial self-effacement characteristics of *cinema vérité* or of some non-fictional novels – a suppression of the agent of textual production that Reiss sees as typical of “analytico-referential discourse”.<sup>98</sup>

Si por una parte se ha diferenciado a la novela metaficcional contemporánea de la moderna a partir de una diferencia de grado, es decir, que la ficción contemporánea llevaría la auto-reflexión al extremo, me parece que, nuevamente apelando a un contexto postmoderno, reflexiones como las de Hayden White -que vienen a desbalancear ciertas prácticas discursivas- iluminan de forma más clara la relevancia cultural que este tipo de textos tiene, y la distancia, asimismo, de sus antecedentes. En un ámbito textual en el que el acto completo de enunciación, como nos dice Hutcheon, no es suprimido –sino al contrario, alentado– la escritura literaria de metaficciones nos enseña precisamente cómo son construidas esas ficciones, incluida la historia.

La llamada cultura postmoderna ha sido descrita como una que ha facilitado el estudio interdisciplinario para la creación de herramientas que ayuden a comprender cómo se comportan ciertos fenómenos dentro de tal cultura. Hemos visto líneas arriba que la investigación de un historiador se nutrió del análisis narrativo para comprender mejor sus premisas y horizonte de estudios; en el caso de las estrategias que hemos venido estudiando, sucede lo mismo. Así, Patricia Waugh recurre a los estudios sociales sobre *marcos* y a los estudios pedagógicos

---

<sup>98</sup> Linda Hutcheon, *Íbid*, p. 64.

sobre *juego* para mostrarnos cómo funciona la metaficción. Lo que asemeja a la teoría de los *marcos* con la metaficción es su búsqueda por organizar una experiencia. En palabras de Erving Goffman:

I assume that definitions of a situation are built up in accordance to principles which govern events – at least social ones – and our subjective involvement in them; frame is the word I use to refer to such of this basic elements as I am able to identify.<sup>99</sup>

Aplicado a la ficción, la teoría de *marcos* se refiere al análisis de las formas convencionales de organización de las novelas, las cuales, en el texto metaficcional, son expuestas y tematizadas en primer plano. Respecto a los dispositivos metaficciones para enmarcar, Patricia Waugh menciona las historias dentro de las historias, personajes leyendo acerca de su propia vida ficcional y las famosas estructuras de cajas chinas; otras veces, el sobre-enmarcado admite una confusión de niveles ontológicos mediante la incorporación de visiones, sueños y estados alucinatorios. Así, una ficción deja al desnudo los dispositivos mediante los cuales está armada cuando se le opone una estructura, en principio, semejante; no es otra la función de la parodia dentro de este contexto:

One method of showing the function of literary conventions, of revealing their provisional nature, is to show what happens when they malfunction. Parody and inversion are two strategies which operate in this way as frame-breaks. The alternation of frame and frame-breaks (or the construction of an illusion through the imperceptibility of the frame and the shattering of illusion through the constant exposure of the frame) provides the essential deconstructive method of metafiction.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> De *Frame Analysis*, citado por Patricia Waugh, Op. Cit. p.30.

<sup>100</sup> *Ibid*, p. 31.

Por último, Patricia Waugh destaca que mientras el *juego* se lleva a cabo por medio de reglas y roles, la metaficción intenta averiguar las reglas de la ficción para dilucidar el papel de la ficción en nuestras vidas y así descubrir cómo cada uno *juega* sus propias realidades. Tras nombrar a algunos de los pensadores que mayores aportes han dado al tema, como L. S. Vygotsky o Jean Piaget, Waugh señala: “The most important feature shared by fiction and play is the construction of an alternative reality by manipulating the relation between a set of signs (whether linguistic or non-linguistic) as “message” and the context of frame of that message.”<sup>101</sup> Las “realidades alternativas” que generan el *juego* y la metaficción ofrecen salidas creativas al laberinto de la representación, nunca destructivas:

Metafiction functions through the problematization rather than the destruction of the concept of “reality”. It depends on the regular construction and subversion of rules and systems. Such novels usually set up an internally consistent “play” world which ensures the reader’s absorption, and then bare its rules in order to investigate the relation of “fiction” to “reality”, the concept of “pretence”.<sup>102</sup>

En la incorporación y subversión de estructuras y códigos de representación, la metaficción se parece a la parodia; ésta última, como hemos visto, construye una diferencia textual a partir de un modelo o de una obra literaria. La parodia, a diferencia de la sátira, establece relaciones intertextuales y no extratextuales, sin que por ello su práctica deje de ser *significativa* al mundo fuera del texto. Para Margaret A. Rose una de las diferencias entre metaficción y parodia, es el elemento humorístico de la segunda; Patricia Waugh, en cambio, no sugiere una

---

<sup>101</sup> Op.Cit. p. 35.

<sup>102</sup> *Íbid*, p. 41.

diferencia clara entre ambas. Como he planteado en esta investigación, la parodia no necesariamente se vale del humor para marcar una diferencia textual y, sobre todo, para que esa diferencia resulte en crítica. A pesar de su cercanía en cuanto a objetivos y maneras de tratar un material textual, la parodia no siempre tematiza en primer plano la auto-reflexión constructiva de la metaficción. En la parodia postmoderna la tensión resultante entre texto parodiado y texto paródico – que señala un tipo de reflexión meta-textual – deberá ser resulta por el lector. Como veremos en las líneas siguientes, para la teoría y la ficción contemporáneas la autonomía de la obra de arte es una ilusión que se desvanece con la práctica activa del espectador/lector, el cual desmiente sus pretensiones modernas de unidad y sentido.

El concepto de “intertextualidad” fue trabajado por primera vez por Julia Kristeva en sus estudios sobre el dialogismo de Mijaíl Bajtín:

La Kristeva acuñó su propio concepto a la luz de un modelo teórico que el estudioso ruso-soviético había ideado durante la revolución cultural de los años 20 y había elaborado en varios estudios históricos sobre la sátira menipea, sobre el carnaval y sobre la novela. Lo que más le interesaba a Bajtín en esto era el “diálogo de voces” dentro de un texto –un diálogo que socaba la autoridad de toda voz única- y la “polifonía” de cada enunciado, la cual resulta de que “cada palabra concreta (el enunciado) siempre halla los objetos a que se refiere ya cubiertos por anteriores enunciados, discusiones y evaluaciones”, “sombreados por una vaga niebla de palabras o, por el contrario, iluminados por otras palabras dichas sobre los mismos anteriormente”.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Manfred Pfister, en “¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?”, en *Criterios*, La Habana: N. 29, Enero-Junio, 1991, p.8. Por su parte, escribe Genette: “El primero [término] ha sido explorado desde hace algunos años por Julia Kristeva con el nombre de *intertextualidad*, y esta denominación nos sirvió de base para nuestro paradigma terminológico. Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir,

Las reflexiones de Bajtín sobre la naturaleza dialógica de la novela son extendidas por Kristeva en su intención de hacer explotar la concepción moderna de la lengua poética. Para el primero, la actividad dialógica inherente a la novela se lleva a cabo por la relación entre las unidades de composición estilística,<sup>104</sup> las cuales se subordinan a un conjunto:

La peculiaridad estilística del género de la novela consiste precisamente en la conjugación de estas unidades subordinadas pero relativamente independientes (a veces, de diferentes lenguajes) en la unidad suprema del conjunto: el estilo de la novela está en la combinación de los estilos; el lenguaje de la novela es un sistema del “lenguaje”. Cada elemento separado del lenguaje de la novela está determinado del modo más cercano por esa unidad estilística subordinada, en la cual entra, de modo directo, el habla estilísticamente individualizada del héroe, el relato costumbrista del narrador, la carta, etc. Esta unidad más cercana determina el aspecto lingüístico y estilístico del elemento dado (léxico, semántico, sintáctico). Al mismo tiempo, este elemento, junto con su unidad estilística más próxima, es partícipe del estilo del conjunto, lleva en sí el acento de éste, y participa en la construcción y revelación del sentido único del conjunto.<sup>105</sup>

Ahora bien, ello es posible debido a que el lenguaje actúa dentro de una diversidad lingüística real:

---

eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio [...] que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo [...], Op.Cit., p.10.

<sup>104</sup> Estas unidades son “1. La narración literario-artística abiertamente autoral; 2. La estilización de las distintas formas de narración oral corriente (el relato); 3.La estilización de las diversas formas de narración oral corriente semiliterarias (escrita), tales como cartas, diarios, etc.; 4. Las distintas formas del discurso autoral, literario pero extraartístico (los razonamientos morales, filosóficos y científicos [...]);5. El habla estilísticamente individualizada de los héroes.” Mijaíl M. Bajtín, “La palabra en la novela”, en *Problemas literarios y estéticos*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986, p. 86.

<sup>105</sup> *Ibid*, p. 87.

En cada momento de su desarrollo, el lenguaje está dividido no sólo en dialectos lingüísticos en el sentido exacto de la palabra (según sus indicios formalmente lingüísticos, sobre todo fonéticos), sino [...] en lenguajes socioideológicos, sociogrupales, “profesionales”, “de géneros”, de generaciones, etc. La propia lengua literaria es, desde este punto de vista, tan sólo uno de los lenguajes de la ya mencionada diversidad lingüística, y ella misma, a su vez, también se divide en lenguajes (de géneros, de tendencias, etc.) Y esta división y diversidad reales no son sólo la estática de la vida del lenguaje, sino también su dinámica: ellas se amplían y profundizan a medida que el lenguaje vive y se desarrolla. A la par de las fuerzas centrípetas, marcha el trabajo ininterrumpido de las fuerzas centrífugas del lenguaje; a la par de la centralización y unificación verbal-ideológica se desarrollan incesantemente los procesos de descentralización y desunión.<sup>106</sup>

La obra de Mijaíl Bajtín -elaborada bajo las presiones de la política cultural soviética- y por ello desatendida por los círculos oficiales académicos de su tiempo -<sup>107</sup>, socaba la visión monológica del lenguaje y atenta contra la estructura del discurso. Sin embargo, bajo la mirada de Kristeva y sus colegas en *Tel Quel*, el dialogismo se convertirá en una característica de todos los textos:

“En Bajtín [...] esos dos ejes, que denomina respectivamente *diálogo* y *ambivalencia*, no aparecen claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> *Íbid*, pp. 97-98.

<sup>107</sup>“Al propagar la relatividad de cada posición individual, la autocrítica de cada palabra, el socavamiento de todo monologismo dogmático y oficial, la profanación carnavalesca de todo lo sagrado y la subversión de toda autoridad, Bajtín estaba luchando contra la creciente rigidez de la política cultural soviética postrevolucionaria y la canonización doctrinaria del realismo socialista. De hecho, estaba continuando la lucha revolucionaria contra la represión creciente.”, Manfred Pfister, *Op.Cit*, p.9.

<sup>108</sup> Julia Kristeva, “La palabra, el diálogo, la novela”, en *Semiótica I*, p.190. “También yendo más allá de Bajtín, expanden la noción de texto de una manera tan radical que, al fin y al cabo, todo –o, por lo menos, toda formación cultural- cuenta como texto dentro de esta semiótica general de la cultura. Es esta noción global de texto lo que constituye la base de la definición de intertextualidad de la Kristeva.”, Manfred Pfister, *Op.Cit.*, pp. 9-10.

Incluso nociones como las de texto se hacen extensivas a cualquier formación cultural:

Sumergido en la lengua, el “texto” es por consiguiente lo que ésta tiene de más extraño: lo que la cuestiona, lo que la cambia, lo que la despega de su inconsciente y del automatismo de su desenvolvimiento habitual. Así, sin estar en el “origen” del lenguaje y eliminando la cuestión misma de origen, el “texto” (poético, literario o de otro tipo) excava en la superficie del habla una vertical donde se buscan los modelos de esa *significancia* que el lenguaje representativo y comunicativo *no recita*, aun si lo señala.<sup>109</sup>

El alcance teórico de la intertextualidad propuesta por Kristeva no fue del agrado de todos; así, como nos recuerda Manfred Pfister, la discusión ha tomado varias vertientes, como la del debate estadounidense que se interesó más por lo programático que lo descriptivo, y más por lo histórico que lo ontológico. Siguiendo a Pfister, la crítica estructuralista europea le reprochó a Kristeva lo omniabarcante de su concepto cuando se trata de estudiar textos individuales, o grupos específicos de textos; así, las relaciones de intertextualidad que ellos consideraron fueron sólo aquellas que el autor ha marcado en el texto de forma explícita. Con ello el autor conserva la autoridad interpretativa sobre su obra, y el lector tendría que descodificar sus intenciones atendiendo a las marcas y señales del texto.<sup>110</sup>

Sin embargo:

<sup>109</sup> Julia Kristeva, Op.Cit., pp.8-9.

<sup>110</sup> Escribe Manfred Pfister: “En su impresionante estudio *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982), Gérard Genette ha seguido este enfoque estructuralista de la intertextualidad con más rigor sistemático y fuerza argumentativa que cualquier otro, ideando una clasificación coherente de los diversos procedimientos intertextuales [...]”, Manfred Pfister, Op.Cit., p.8. Por otra parte, haciendo alusión a las investigaciones estructurales sobre el relato, escribe Kristeva: “El análisis actual de la estructura narrativa es refinado hasta el punto de delimitar funciones (cardinales o catálisis) e índices (propriamente dichos o informaciones), o de ver cómo se construye el relato según un esquema lógico o retórico. Aun reconociendo el valor incontestable de sus investigaciones, podríamos preguntarnos si los *a priori* de un metalenguaje jerarquizante o heterogéneo al relato no pesan demasiado sobre tales estudios, y si la actividad ingenua de Bajtín,

Vista desde la perspectiva posestructuralista co-inaugurada por Kristeva, semejante reducción de la intertextualidad a las referencias nítidas y señaladas de un texto particular a otro se opone a la naturaleza vitalmente expansiva de este principio. No es más que un vano intento académico de domar lo indomable, un intento burgués de desactivar su potencial explosivo y revolucionario que aspira a desenmascarar todas las nociones de autonomía y unidad del sujeto y del texto como ficciones ideológicas. Después de todo, cuando la Kristeva acuñó este término, su intención no era proporcionar un nuevo epígrafe para las diversas formas de alusión y cita y estimular clasificaciones más útiles y sistemáticas, sino revolucionar nuestras nociones de arte, literatura, texto y subjetividad.<sup>111</sup>

Como consecuencia de lo anterior, el trabajo del lector cobra una importancia inusitada; al disolverse la autoridad del autor sobre la obra, el lector también deja de ser una noción estable dada de antemano, y se reconoce que él mismo es una pluralidad de textos que entra en contacto con otros textos; autor y lector devienen en una “cámara de ecos” en la que resuenan las resonancias y el ruido de otros textos:

[...] un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras establecen un diálogo, una parodia, una puesta en cuestión; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito.<sup>112</sup>

El arte postmoderno ha sido caracterizado como uno que voltea a mirar insistentemente hacia el pasado para citarlo; como hemos visto, esto no ha sido

---

centrada en la palabra y su posibilidad ilimitada de diálogo (de comentario de una cita) no es a la vez más simple y más iluminadora.”, Op.Cit., pp. 223-224.

<sup>111</sup> Ídem.

<sup>112</sup> Roland Barthes, “La muerte del autor”, en *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos* (coord. María Stopen), México: FFYL-DGAPA-UNAM, 2009, pp.106-107.

considerado por muchos como una señal de buena salud. Si estamos en un período de transición en el que –efectivamente - elaboramos un duelo por la pérdida irremediable del horizonte prometido por la modernidad, es cosa que aun no termina de saberse. Lo que sí podemos atestiguar fácilmente es que el concepto de originalidad no goza de la misma vigencia; lo propio de nuestro tiempo es la *remezcla*, la *rescritura*, la parodia. La expansión del mercado del arte ha propiciado un sistema simbólico en el que el poder crítico de la obra ha perdido parte de su importancia; prácticas como el collage o el pastiche han sido domesticadas por una cultura sobresaturada de imágenes; del otro lado, un arte que se desliga del mercado al sobresaturarse de teoría también parece ser la norma. Entre ambos extremos perviven, sin embargo, prácticas más equilibradas de representación artística: conscientes de las fuerzas que las modelan o guían y no renuncian a su derecho de crítica, ni pretenden resolver la paradoja planteada por una cultura postmoderna:

In other words, we only have representations of the past form which to construct our narratives or explanations. In a very real sense, postmodernism reveals a desire to understand present culture as the product of previous representations. [...] What this means is that postmodern art acknowledges and accepts the challenge of tradition: the history of representation cannot be escaped but it can be both exploited and commented on critically through irony and parody [...]<sup>113</sup>

La intertextualidad planteada por Kristeva es, en este sentido, una *posibilidad* revolucionaria de lectura que subvierte los papeles tradicionales

---

<sup>113</sup> Linda Hutcheon, *The politics of Postmodernism*, Londres- Nueva York: Routledge, 1989, p.26. Para Umberto Eco: “La respuesta de la postmodernidad a la modernidad consiste en reconocer que el pasado – ya que no ha sido destruido, pues su destrucción resultaría en silencio – debe ser revisitado irónicamente, de una manera que no es inocente.” Umberto Eco y Stefano Rosso, “A correspondence on postmodernism”, en Ingeborg Hoesterey (comp.), *Zeitgeist in Babel. The postmodernist controversy*. E.U.A.: Indiana University Press, 1991, p. 243.

asignados al autor, al texto y al lector. Si esa *posibilidad* se cumple o no dependerá de varios factores, entre ellos el muy importante papel que jugará el receptor. Debo advertir que la teoría postestructuralista está enmarcada dentro del contexto politizado de la revista *Tel Quel*, y que múltiples apreciaciones y señalamientos se han hecho desde entonces;<sup>114</sup> con esto quiero decir que también es sano mantener una distancia crítica respecto a sus postulados. Por otra parte, es innegable que su “radicalidad” surtió un efecto a todas luces benéfico sobre el mundo de la teoría; su apreciación del texto como un objeto inestable de significación cultural, vino a dar cuenta del fenómeno textual tras “el derrumbe de los grandes relatos de legitimación modernos”:

[...] la intertextualidad postmodernista es la intertextualidad concebida y realizada dentro del marco de una teoría postestructuralista de la intertextualidad. Con esta definición la especificidad histórica de la intertextualidad postmodernista se vuelve un asunto de distinción más bien categorial que cuantitativa. [...] dentro del marco de una teoría postestructuralista quiere decir que aquí la intertextualidad no es meramente usada como un procedimiento entre otros, sino que es puesta en primer plano, exhibida, tematizada y teorizada como un principio constructivo central.<sup>115</sup>

## **SOBRE EL LECTOR.**

Como hemos visto, el texto paródico está construido mediante una superposición de textos que aspira a resaltar la *diferencia*; ahora bien, lo anterior es posible sólo si el lector es capaz de elaborar esa *diferencia* al distinguir un contraste entre

---

<sup>114</sup> “[...] as Constance Rooke has argued in responding to Roland Barthe’s “The dead of the Author”: ‘the reader has been exalted at the expense of the writer; the author has had to die so that the reader may live. This revolution seems to me unnecessarily bloody in one sense and bloodless in another.’” En Linda Hutcheon, *The Canadian postmodern...*, p. 62.

<sup>115</sup> Manfred Pfister, Op. Cit. p. 13.

dichas estructuras textuales. Como señala Margaret A. Rose, la reacción del lector ante el doble código del texto paródico usualmente ha sido analizada a partir de los siguientes ejemplos:

- (1) The reader does not recognize the presence of parody, or understand the signals created in it, because he or she does not recognize TW2<sup>116</sup>, the parodied text, as a quotation from another work, but reads it only as a part of TW1.
- (2) The reader recognize the presence of two (or more) text-world, but does not comprehend the parodistic intention of the author or the objective parodic relationship between the two (or more) texts. He or she may believe, for instance, that the author is unintentionally misquoting.
- (3) The friend to the parodied text recognizes its place in the parody as a target of the latter and feels both themselves and the parodied text and its author to be the targets of satire.
- (4) The reader recognizes the parody from the comic discrepancy, or comic incongruity, between TW1 and TW2 and enjoys the recognition of the hidden irony of this construction. [...]This might also be regarded as an “ideal” reader reaction to parody.<sup>117</sup>

En la medida en la que el autor revela de forma explícita la relación de su texto con uno anterior al incluirlo dentro de su construcción, la parodia se aparta del plagio. Sin embargo esto no es suficiente en todos los casos para que el efecto de transformación paródico se cumpla. Como señala Linda Hutcheon respecto al lector de ironías, el de parodias también tendrá que tener una triple competencia para poder participar del juego textual: una competencia lingüística para descifrar lo que está implícito además de lo que está dicho; una competencia genérica que presupone el conocimiento de las normas literarias y retóricas que constituyen el

---

<sup>116</sup> Se refiere a las clasificaciones de S. J. Schmidt para analizar la recepción de un texto por el lector. Según éstas, la recepción de un texto puede ser descrito como la recepción de un texto-mundo TW (text world), en el mundo del lector RW (reader's world), en X lugar y tiempo. Aplicado a la parodia tenemos dos textos-mundo: uno parodiado (TW1), y otro paródico (TW2).

<sup>117</sup> Margaret A. Rose, Op. Cit. pp. 41-42.

canon y la institución literaria y lingüística, y una competencia ideológica.<sup>118</sup> En este sentido, a la parodia – y sobre todo a la postmoderna – se le ha reprochado en diversas ocasiones su elitismo.

Para Hans Robert Jauss el problema de la historia literaria debía considerar aquella dimensión de la obra que tanto formalistas como marxistas – enfocados únicamente en la estética de producción y representación- dejaban fuera: la dimensión de su recepción e influencia. A diferencia de las corrientes marxistas, Jauss afirma que el texto literario no sólo copia la realidad, sino que es así mismo formador de realidades.<sup>119</sup> En el sistema comunicativo que establece el texto, el lector es un recipiente de contenidos previos que se activan al entrar en contacto con otro texto, generando relaciones de acuerdo o desacuerdo; es lo que Jauss llama “el horizonte de expectativas” del lector:

A literary work, even when it appears to be new, does not present itself as something absolutely new in an informational vacuum, but predisposes its

---

<sup>118</sup> “La comprensión de la ironía, como de la parodia y de la sátira, presupone una cierta homología de valores institucionalizados, ya sea estéticos (genéricos), ya sea sociales (ideológicos), condición que Kristeva denomina consolidación de la ley”, Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia...”, pp. 187-188.

<sup>119</sup> En *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, Adolfo Sánchez Vázquez señala una diferencia importante entre las ideas estéticas de Marx, y su aplicación dogmática por parte de los críticos de la RDA; lo ejemplifica a partir de una discusión entre Manfred Nauman y Jauss: “Según Jauss, la teoría del arte del joven Marx como “apropiación de la naturaleza” y medio para la formación de los sentidos, no se concilia con la concepción del arte como reflejo o representación de la realidad. Ésta era la concepción oficial en la Unión Soviética y en el llamado “campo socialista”, del que formaba parte la RDA. Habría, pues, una contradicción [...] entre el arte como apropiación de la realidad y el arte como simple representación o reproducción de ella. [...] Ahora bien, la contradicción que, con toda razón Jauss advierte en los críticos de la RDA y que es propia del “marxismo-leninismo” oficial con su doctrina del “realismo socialista” no se da en el marxismo que, siguiendo al joven Marx, se concibe como filosofía de la praxis y, consecuentemente, no lo es del arte como forma específica de praxis o trabajo creador. [...] Ciertamente, la concepción del arte como praxis creadora es incompatible con la que lo reduce a simple reflejo de la realidad. Nuestra concepción del arte, a su vez, extiende esta actividad creadora no sólo a la producción artística, sino también a su consumo o recepción en unidad indisoluble, como sostenía Marx, con respecto a la producción y al consumo, en general, en su *Introducción a la Crítica de la Economía Política*.”, México: FFYL-UNAM, 2007, pp.71-72.

audience to a very specific kind of reception by announcements, overt and covert signals, familiar characteristics, or implicit allusions. It awakens memories of that which was already read, brings the reader to a specific emotional attitude, and with its beginning arouses expectations for the “middle and end”, which can then be maintained intact or altered, reoriented, or even fulfilled ironically in the course of the reading according to specific rules of the genre or type of text. [...]The new text evokes for the reader (listener) the horizon of expectations and rules familiar from earlier texts, which are then varied, corrected, altered, or even just reproduced.<sup>120</sup>

Para Jauss fue importante subrayar que el texto debe proporcionar las señales textuales suficientes que aseguren se inicie un proceso de interpretación determinado. A pesar de que destacó la participación del lector como parte indispensable del proceso comunicativo, no dejó en él la responsabilidad completa de la interpretación.

Entre las señales que el autor hace presentes en el texto – el conjunto o repertorio de instrucciones –, y la capacidad del lector de interpretarlas, está lo que Wolfgang Iser llamó “el texto virtual”. Partiendo de la certeza de que se necesita crear herramientas que den cuenta de las condiciones básicas de interacción entre texto y lector – no para describirlos, sino para describir el evento que se lleva a cabo entre ambos –, Iser se acerca a los trabajos de los psicólogos de la “Escuela de Tavistock” y su interés por las relaciones interpersonales. En “Interaction between Text and Reader”, retoma a R.D. Laing para caracterizar a las relaciones personales entre *uno* y los demás, como una en la que el *uno* desconoce por completo cómo es percibido por los demás; lo cual no impide que dicha relación se establezca:

---

<sup>120</sup> Hans Robert Jauss, de “Literary history as a challenge to literary theory”, en *Toward an Aesthetic of Reception* (trad. Timothy Bathi), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, p.23.

In his book, *The politics of Experience*, Laing pursues this line of thought by saying: “*your experience of me is invisible to me and my experience of you is invisible to you*. I cannot experience your experience. You cannot experience my experience. We are both invisible men. All men are invisible to one another. Experience is man’s invisibility to man.”[...] In all our interpersonal relations we build upon this “no-thing”, for we react as if we knew how our partners experienced us; we continually form views of their views, and then act as if our views of their views were realities. Contact therefore depend upon our continually filling in a central gap in our experience.<sup>121</sup>

Esta brecha en nuestra experiencia de nosotros mismos es, para Iser, similar a la brecha existente entre texto y lector; la falta de una situación y un marco común de referencias se corresponden a esta “no-nada” que surge entre la interacción entre personas. Esta asimetría –definida como un “blanco” de la experiencia– implica una indeterminación que es resuelta al establecerse conexiones pragmáticas entre texto y lector: “If the blank is largely responsible for the activities described, then participation means that the reader is not simply called upon to “internalize” the positions given in the text, but he is induced to make them act upon and so transform each other, as a result of which the aesthetic object begins to emerge.”<sup>122</sup>

En el caso de la parodia, la teoría de la recepción propuesta por Jauss e Iser, considera que el texto parodiado genera un horizonte de expectativas que su transformación paródica viene a negar, resultando de ello un contraste. Como hemos visto, para ambos resulta imprescindible que el texto lleve en sí una serie de instrucciones o marcas que permitan que un tipo específico de lector lo lea.

---

<sup>121</sup> Wolfgang Iser, “Interaction between Text and Reader”, en *Prospecting: From reader response to literary anthropology*, E.U.A.: The Johns Hopkins University Press, 1989, p.32.

<sup>122</sup> *Ibid*, p. 38.

Linda Hutcheon hace notar que la práctica de géneros como la parodia y la sátira, y reflexiones del tipo metaficcional, parecen haberse expandido en sociedades desarrolladas con un alto nivel cultural. El nivel de participación que se le exige al lector varía de texto a texto; sin embargo, podríamos estar de acuerdo en que si falla en reconocer la presencia de un segundo texto, o si no acierta en reconocer la operación de transformación entre ellos, *algo* estará faltando en ese sistema comunicativo.<sup>123</sup> Como en las relaciones personales, nos diría Iser, depende de qué tan grande sea esa brecha es si podremos o no entrar en *contacto* con esa otra persona.

Para Linda Hutcheon:

[...] existe una amenaza muy real de elitismo o falta de acceso en el uso de la parodia en cualquier arte. Esta cuestión de la accesibilidad es, innegablemente, parte de la política de la representación postmoderna. Pero es la complicidad de la parodia postmoderna – el que ella inscriba y socave a la vez lo que ella parodia – la que es capital para su capacidad de ser entendida.<sup>124</sup>

## CONCLUSIONES

En este capítulo he planteado un seguimiento sobre las distintas maneras en que ha sido estudiada la parodia. Relacionada con los géneros cómicos desde la antigüedad, hemos observado cómo ha pesado sobre ella una visión negativa que destaca su capacidad para burlarse y ridiculizar. Sobre su etimología hay dos lecturas, aquella que traduce el prefijo “para” como “opuesto” o “contrario a” – de

---

<sup>123</sup> Una posibilidad, cuando el lector desconoce el referente de la parodia, es que se anule todo efecto cómico.

<sup>124</sup> “La política de la parodia postmoderna”, p. 13.

ahí su definición como “contra-canto” -, y la que puntualiza su significado de “ir al lado de”. Ésta última me parece que describe de una manera más adecuada el tipo de complicidad establecida entre el texto y su transformación paródica ya que, desde mi percepción, el humor no es el único efecto de contraste que resulta de la superposición de textos con que está construida la parodia. Para Margaret A. Rose el humor es su característica básica y, como hemos visto, parte de su argumento es que este efecto siempre se lleva a cabo porque, en todos los casos, el texto paródico se asegura de incluir a su texto base, lo que provoca en el receptor una incongruencia cómica. En efecto, la parodia es una construcción en la que se superponen al menos dos textos o códigos literarios para marcar una diferencia y/o transformación; hemos observado también que esa estructura la aparta de otras formas y géneros textuales. Sin embargo, como he puntualizado, el efecto cómico – si es que existiese en todos los textos paródicos – implica que el lector cuenta con los referentes necesarios para reconocer la transformación de un texto base en su reverso cómico. En este punto encuentro dos problemas, el primero es que no en todos los casos el lector cuenta con las competencias necesarias para elaborar tal lectura, en cuyo caso se perdería el efecto de comicidad;<sup>125</sup> el segundo es que también existen formas más sutiles de construcción paródica que no necesariamente están planteadas para ridiculizar a su texto base, sino para transitar al lado de él. La intención del autor de parodias respecto a su texto base podría no estar planteada necesariamente como una

---

<sup>125</sup> En el caso de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* no siempre ha quedado claro que se trata de una biografía inventada; un ejemplo de ello es que con frecuencia ha sido catalogada como una obra de non-fiction en librerías de E.U.A.

relación de oposición, sino incluso como una de admiración y respeto y, aún más, como una relación a medio camino entre las dos.

Como hemos visto este efecto de ambigüedad textual no se reconoce en varias de las teorizaciones que se han elaborado sobre la parodia,<sup>126</sup> como es el caso del libro de Genette -el cual goza de mucho prestigio dentro del ámbito académico y se ha convertido en referencia ineludible-, o para Fredric Jameson. En este sentido trabajar la parodia desde distintos puntos de vista me llevó a la conclusión de que mi objetivo no era adecuar un texto a un cierto “dispositivo de control” teórico, sino *crear una red de problematizaciones* en la que también se revelaran los límites de la reflexión teórica.<sup>127</sup>

El contexto cultural postmoderno en el que ubico la obra de Mario Bellatin es uno el que los procesos paródicos, de reescritura o remezcla, son bastante comunes.<sup>128</sup> Esta vuelta crítica hacia el pasado, como hemos visto, ha sido

---

<sup>126</sup> Un último ejemplo lo tomo de Julia Kristeva, quien encuentra un efecto semejante al que me he referido en el *carnaval*, más no en la parodia: “La risa del carnaval no es simplemente paródica; no es más cómica que trágica; es ambas cosas al mismo tiempo, es, si se quiere, *seria* y sólo así su escenario no es ni el de la ley ni el de su parodia, sino su *otro*.”, Op.Cit., p.211.

<sup>127</sup> Además de la elaboración estructuralista de Genette, me parece que es la lectura que hacemos de ella lo que la vuelve esquemática y limitada para trabajar otros aspectos del texto. Por otro lado, sorprende la flexibilidad lúdica que le permite cuestionar su propio sistema y que pocos comentadores de su obra rescatan. Al comienzo de su libro, por ejemplo, escribe: “[...] antes es necesario, aunque no sea más que para delimitar y segmentar el campo, establecer una (nueva) lista de relaciones que corre el riesgo, a su vez, de no ser ni exhaustiva ni definitiva. El inconveniente de la “búsqueda” es que a fuerza de buscar acaba uno encontrando... aquello que no buscaba. Hoy (13 de octubre de 1981) me parece percibir cinco tipos de relaciones transtextuales [...]”, Op.Cit., p.10.

<sup>128</sup> Pienso en el *fanfiction*, que es un tipo de *escritura derivada* cuya principal fuente de argumentos y personajes proviene de películas y programas de televisión. Me parece aún más pertinente mencionarlo porque uno de los bestseller que más número de copias ha vendido comenzó así, como una serie de relatos derivados de otro bestseller; me refiero a *Cincuenta sombras de Grey* de E. L. James, y a *Crepúsculo* de Stephenie Meyer. Este tipo de relatos se distribuye fácilmente en Internet. Para dar un ejemplo no literario, en la música electrónica y sus variantes; mucha de esa música está estructurada también a partir de la superposición de textos – samples- que se incorporan a un texto único. El colectivo mexicano NORTEC, por mencionar uno entre cientos, es

señalada por algunos pensadores como una práctica resultado del cuestionamiento que hace la postmodernidad a los preceptos y formas del arte moderno; en este sentido, el concepto de originalidad – que fue de gran valor para cultivar los “grandes estilos” modernos – no goza en nuestra época de tal prestigio. En todo caso, el arte de la postmodernidad lo que hace es reconocer la deuda con la Tradición y jugar con sus variantes. A diferencia del arte moderno – que asignaba papeles específicos e inamovibles al autor, al lector y al texto – la obra de arte postmoderna se plantea ideológicamente desde la inestabilidad discursiva, lo cual altera las formas de comunicación y relación entre estos elementos. Sin caer en la abierta subjetividad del “anything goes”, pienso que las representaciones artísticas de nuestro tiempo dejan un espacio más amplio para la interpretación del lector y que, particularmente las estas novelas de Mario Bellatin, se pasean por una amplia gama de registros en la que el lector -a partir de ciertos signos mínimos encontrados en el texto– puede elegir una u otra lectura.

---

lo que hace: elaborar una diferencia sonora entre samples de la música popular del norte de México, y la música electrónica que generan con sus computadoras; el trío argentino-francés GOTAN PROJECT, hace lo mismo pero con los tangos tradicionales argentinos.

## CAPÍTULO 2

### *EL JARDÍN DE LA SEÑORA MURAKAMI.*

### TRADUCCIÓN TEXTUAL Y CULTURAL

#### I

*El jardín de la señora Murakami* es una novela corta ensamblada a partir del esquema de una traducción. Como en *Shiki Nagaoka* y *Jacobo el mutante*, en esta novela la crítica hacia los *modos de representación* se expone a través de la propia arquitectura de la novela, la cual es presentada como un relato traducido y comentado por un editor/traductor/crítico del cual no sabemos nada. El universo de referencias a la cultura japonesa/oriental<sup>129</sup> encuentra una de sus concretizaciones en las notas a pie de página que aparecen constantemente para hacer aclaraciones de tipo informativo; así, términos con que son designados ciertos platillos culinarios, prendas de vestido, tradiciones o pautas sociales de comportamiento, nos serán presentadas en este aparato de traducción que son las notas a pie. Sin embargo, a pesar de que nos informan en su mayoría sobre la cultura japonesa/oriental en la que transcurre el relato, también dan cuenta – en la número catorce - de que Francis Bacon es un “pintor inglés” y que la formica – número trece - es “un material utilizado especialmente por la industria del mueble [...] Entre sus virtudes están su capacidad de imitar materiales nobles como la

---

<sup>129</sup> Japonesa porque ciertos referentes pertenecen a la historia cultural de Japón (el país geográficamente localizable), y “oriental” porque otros se construyen ficticiamente a partir de estos referentes históricos. Un ejemplo de lo primero sería la aparición del Kimono –vestido tradicional japonés- como prenda de algunos personajes; y de lo segundo el “Formontón Asai”, forma jurídica tradicional que define la vida de Izu. Volveré a ello más adelante.

madera o el mármol y la ventaja de que puede ser lavado con facilidad.”<sup>130</sup> Aunque sutil, el cambio de código mediante el cual se nos habían venido presentado las notas permite formularse la siguiente pregunta: ¿Qué cultura es la que se está traduciendo, y a qué cultura está destinada esa traducción?

Además, el texto es acompañado por una “Adenda al relato” en la que a través de veinticuatro cláusulas se pretende completar la información que apenas es esbozada o permanece en sombras durante el transcurso de la narración. Si bien la adenda es una práctica textual que se pretende como complemento o añadido aclarativo de un texto, en la novela de Mario Bellatin surge casi un efecto opuesto, pues en lugar de aclarar determinados pasajes oscuros en realidad remarca la ambigüedad estructural del relato; es decir, se emplea irónicamente.

En *El jardín de la señora Murakami* los referentes culturales han perdido su centro y lo que queda es un modelo textual rearticulado a partir de fragmentos. Si consideramos a la parodia no sólo como imitación sino como reapropiación de textos y prácticas culturales, en esta novela ocurre una reapropiación paródica de las prácticas traductorales modernas que revela, entre otras cosas, la íntima relación entre la práctica textual de traducir al otro, y la práctica de someterlo discursivamente a realidades textuales monolíticas (y ajenas). Al igual que la filología moderna, la ciencia de la traducción cobró una importancia estratégica en

---

<sup>130</sup> *El jardín de la señora Murakami. Oto no. Murakami monogatari*, en *Obra reunida*, México: Alfaguara, 2005, p. 161. Todas las notas pertenecen a esta edición.

el dominio colonial que ejerció Europa en gran parte del mundo<sup>131</sup> y, como consecuencia, ha estado sujeta a una revisión crítica por parte del pensamiento postmoderno y postcolonial. Escribe Edward Said:

Las técnicas específicas del orientalismo –la lexicografía, la gramática, la traducción y la descodificación de culturas- restauraron, encarnaron y reafirmaron los valores tanto de un Oriente antiguo clásico como de las disciplinas tradicionales (filología, historia, retórica y polémica doctrinal). Pero durante este proceso, Oriente y las disciplinas orientalistas cambiaron dialécticamente, ya que no podían sobrevivir en su forma original. Oriente, incluso en la forma “clásica” que los orientalistas normalmente estudiaron, fue modernizado y devuelto al presente; las disciplinas tradicionales también fueron introducidas en la cultura contemporánea. Pero ambos presentaban las huellas del *poder*: el poder de haber resucitado, incluso creado, Oriente, poder que residía en las nuevas técnicas científicamente avanzadas de la filología y la generalización antropológica.<sup>132</sup>

Para los estudios literarios planteados desde el pensamiento postcolonial y/o postmoderno<sup>133</sup> resulta indispensable descentrar la retórica moderna que

---

<sup>131</sup> “La conservación, cada vez más completa, de lo escrito, la instauración de archivos, su clasificación, la reorganización de las bibliotecas, el establecimiento de catálogos, de registros, de inventarios, representan, a finales de la época clásica, más que una nueva sensibilidad con respecto al tiempo, a su pasado, al espesor de su historia, una manera de introducir en el lenguaje ya depositado y en las huellas que ha dejado un orden que es del mismo tipo que el que se estableció entre los vivientes. Y en este tiempo clasificado, en este devenir cuadrulado y espacializado, emprenderán los historiadores del siglo XIX la tarea de escribir una historia finalmente ‘verdadera’[...]”. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas...* (trad. Elsa Cecilia Frost), México: Siglo XXI, 2009, p.147.

<sup>132</sup> Edward Said, *Orientalismo* (trad. María Luisa Fuentes), México: Random House, 2009 pp. 171-172.

<sup>133</sup> No es mi intención proponer una equivalencia entre ambos conceptos, términos o prácticas, sino señalar algunos objetivos en común: además de la importancia de la teoría postestructural, ambos plantean una lectura crítica de la Modernidad. “Si la jerga de nuestros tiempos (posmodernidad, poscolonialidad, posfeminismo) tiene algún significado, éste no está en el uso popular de ‘pos’ para indicar secuencialidad (*después* del feminismo) o polaridad (*antimodernismo*). Estos términos que con insistencia señalan al más allá solo encarnan su inquieta energía revisionista si transforman el presente en un sitio, expandido y excéntrico, de experiencia y adquisición de poder. [...] La significación más amplia de la condición pos moderna está en la conciencia de que los ‘límites’ epistemológicos de esas ideas etnocéntricas son también los límites enunciativos de un espectro de otras historias y otras voces disonantes, incluso disidentes: mujeres, colonizados, minorías, portadores de sexualidades vigiladas.” Homi Bhabha, *El lugar de la cultura* (trad. César Áira), Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2002 p.21. Y sigue: “La poscolonialidad, por su parte, es un saludable recordatorio de las persistentes relaciones ‘neocoloniales’ dentro del ‘nuevo’ orden mundial y la división multinacional del trabajo. [...] Más allá

alentó las descripciones exóticas del “Otro”, dar cuenta de los modos textuales en que funciona el *poder-saber*<sup>134</sup> en cuanto a la traducción y recepción de los subalternos, y ubicar el lugar ideológico desde el que es descrito “Oriente,” en términos de Said. En el caso de la traducción, se cuestionarán entre otras cosas las nociones de equivalencia, intraducibilidad y las implicaciones autorales e ideológicas escondidas debajo de la aparente neutralidad de la traducción:

La tarea del traductor es una labor necesariamente compleja que le hace ser también partícipe en el proceso por el que una cultura recibe y *acepta* el producto de una cultura ajena. Y este proceso comienza en el momento en que el traductor llega a conocer el texto original [...] y podríamos decir que no acaba, sino que sigue cuando el destinatario de la lengua (y cultura) de destino lee el texto y se ve influido por él. Pero lo más importante, al menos en lo que concierne a la traductología, es el modo como el traductor se aproxima al texto original y produce un nuevo texto. No se trata de una mera transposición de conceptos de una a otra lengua. Veremos que la traductología ha comenzado a darse cuenta, en las últimas décadas, de la importancia de determinar cómo el traductor *produce* un texto adecuado al

---

de esto, empero, la crítica poscolonial da testimonio de los países y las comunidades (del norte y del sur, urbanas y rurales) constituidas, si se me permite la frase, ‘de otro modo que con la modernidad’. Esas culturas de una contramodernidad poscolonial pueden ser contingentes a la modernidad, discontinuas o enfrentadas a ella, resistentes a sus tecnologías opresivas y asimilacionistas; pero también despliegan la hibridez cultural de sus condiciones fronterizas para ‘traducir’, y en consecuencia reinscribir, el imaginario social de la metrópoli y la modernidad.” Íbid, p.23.

<sup>134</sup> “Hay que admitir más bien que el poder produce saber (y no simplemente favoreciéndolo porque le sirva o aplicándolo porque sea útil); que poder y saber se implican directamente el uno al otro; que no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber; ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo relaciones de poder. Estas relaciones de ‘poder-saber’ no pueden analizarse a partir de un sujeto de conocimiento que sería libre o no en relación con el sistema de poder sino que hay que considerar, por el contrario, que el sujeto que conoce, los objetos que conocer y las modalidades de conocimiento son otros tantos efectos de esas implicaciones fundamentales del poder-saber y de sus transformaciones históricas.”, Michel Foucault, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión* (trad. Aurelio Garzón del Camino), México: Siglo XXI, 2010, p.37. Por otra parte, escribe Gayatri Spivak: “In ‘Can the subaltern speak?’, I took a rather strong critical line of Foucault’s work, as part of a general critique of imperialism. As I have indicated [...] I do, however, find his concept of *pouvoir-savoir* immensely useful. [...] On the most mundane level, *pouvoir-savoir* is the shared skill which allows us to make (common) sense of things.” “The politics of translation”, en *Outside in the Teaching Machine*, Londres/Nueva York: Routledge, 1993, p.193.

contexto de destino, cómo sigue ciertas reglas culturales, ciertas estrategias discursivas y convenciones de la cultura de destino que son tan importantes como las que producen textos originales en esa misma cultura. El nuevo texto ha de *resituarse* en un nuevo contexto, y el traductor va a resultar el agente necesario para que, consciente o inconscientemente, el texto halle su lugar dentro del nuevo espacio ideológico, con sus concepciones, representaciones y jerarquías.<sup>135</sup>

En este sentido se trataría de deconstruir las categorías binarias de la Modernidad en favor de un “tercer espacio” de representación que reconozca el estado intermedio, híbrido, de la cultura, y cuya realización será posible si se reconoce que “no hay una verdad política o social simple que aprender, porque no hay una representación unitaria de una agencia política, ninguna jerarquía simple de valores y efectos políticos. [...] Aquí el valor transformacional del cambio está en la rearticulación, o traducción, de elementos que no son *ni el Uno* [...] *ni el Otro* [...] *sino algo distinto*, que cuestiona los términos y territorios de ambos.”<sup>136</sup>

En *El jardín de la señora Murakami* categorías tales como Nación, Identidad, Género y Clase serán puestas a prueba en un contexto de crisis e intercambio cultural. El mundo en el que se mueven los personajes es este mundo híbrido en el que la Tradición y el Progreso no sólo se intercambian, sino que se negocian. La aparición de *El elogio de la sombra* de Tanizaki como un libro que interviene intertextualmente en la narración acentúa esta problemática, pues el ensayo trata

---

<sup>135</sup> Ovidi Carbonell, *Traducir al otro: traducción, exotismo y poscolonialismo*, España: Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, p.22.

<sup>136</sup> Homi Bhabha, *Op.Clt.*, p.48. Continúa en la misma página: “[...] la hibridez que he tratado de identificar es reconocida como una necesidad histórica. Necesitamos una articulación un poco menos devota del principio político (alrededor de los conceptos de clase y nación), y un poco más del principio de la *negociación* política.”

precisamente sobre el complejo intercambio entre Oriente y Occidente.<sup>137</sup> Durante algún tiempo libro de cabecera de Izu es, además, el único libro que se le permite llevar de su biblioteca poco antes de convertirse en la señora Murakami, hecho que la despoja de su nombre, dinero y “privilegios”. El discurso de la Modernidad se enfrenta con el de la Tradición y en medio se encuentra Izu, no del todo convencida de las ventajas del progreso, pero tampoco de la Tradición: “Siempre había sentido atracción por los hombres de su país que conocían Occidente y lograban, de alguna manera, poner en práctica lo mejor de las dos culturas.” (p.164.)

Igualmente ubicada entre los “Conservadores radicales” y los “Modernos a ultranza”, Izu quisiera elegir un tercer espacio que la liberara de un compromiso dogmático con sus circunstancias. Es significativo en este aspecto que el relato transcurra en el ámbito universitario y artístico y, aún más, que la protagonista sea mujer,<sup>138</sup> pues tanto la institucionalización del conocimiento como la del género y la sexualidad son asuntos particularmente importantes para revisar críticamente a la Modernidad. El relato de la Sra. Murakami invita a reflexionar sobre las formas en que desde el poder se producen modelos que privilegian ciertos comportamientos en detrimento de otros, y la violencia epistémica<sup>139</sup> y corporal

---

<sup>137</sup> La obra de Junichiró Tanizaki es también ejemplo de este cruce pues es considerada junto con la de autores como Yasunari Kawabata, Ryunosuke Akutagawa, Osamu Dasai, y más tarde Yukio Mishima, como parte de la nueva novela japonesa, la cual se vería influenciada por la novela europea. *El elogio de la sombra* es publicado en 1933, el mismo año que los nazis alcanzan el poder.

<sup>138</sup> “I have argue [...] that one of the ways of resisting capitalist multiculturalism’s invitation to self-identity and compete is to give the name of ‘woman’ to the unimaginable other.” Gayatri Spivak, *Op.Cit.*, p.179.

<sup>139</sup> “Según Spivac la violencia epistémica se ejerce a partir de los criterios valorativos que excluyen el saber de los grupos subalternos y las mediaciones intelectuales sin las cuales el habla del subalterno no logra ser inteligible.”, José Rabasa, entrada a “Poscolonialismo”, en *Diccionario de*

que generan. Retomando una frase de Judith Butler, nos hace pensar sobre *qué vidas son habitables*, cuáles no y por qué motivos.<sup>140</sup> Al final Izu, convertida en la Sra. Murakami, no podrá entender lo que la voz de su padre muerto le transmite, como si ésta “fuera un idioma [...] imposible [de] comprender.” (p.199); lo que nos trae de nuevo a la temática de la traducción.

En este capítulo realizaré un breve acercamiento a la historia de la traducción con el objetivo de conocer tanto su desarrollo como ciencia, como los procedimientos textuales que emplea y las problemáticas que el pensamiento contemporáneo ha reconocido en esta práctica. La distinción entre una traducción técnica y una literaria, los mecanismos técnicos e ideológicos para formalizar conceptos como los de equivalencia y las metodologías propuestas para ubicar grados de traducibilidad, son sólo otros de los aspectos que abordaré en este apartado. Me parece importante adelantar que la traducción contemporánea y la reflexión teórica que promueve, buscan reorientar el enfoque comunicacional que ha sustentado la

---

*estudios culturales latinoamericanos* (Coord. Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin), México: Siglo XXI Editores/Instituto Mora, 2009, p.222. Escribe Gayatri Spivak sobre el término: “[...] un sistema legal extranjero que se hace pasar por la ley propiamente dicha, una ideología extranjera instaurada como verdad única y un conjunto de ciencias humanas ocupadas en establecer al ‘nativo’ como otro que consolida al ‘sí-mismo’ (‘violencia epistémica’)”, *Crítica de la razón poscolonial* (trad. Martha Malo de Molina), Madrid: Akal, 2010, p.207.

<sup>140</sup>“En algunas ocasiones una concepción normativa del género puede deshacer a la propia persona al socavar su capacidad de continuar habitando una vida llevadera. En otras ocasiones, la experiencia de deshacer una restricción normativa puede desmontar una concepción previa sobre el propio ser con el único fin de inaugurar una concepción relativamente nueva que tiene como objetivo lograr un mayor grado de habitabilidad.”, Judith Butler, *Deshacer el género* (trad. Patricia Soley-Beltran), España: Paidós, 2004, p.13. Aunque al final del relato la Sra. Murakami abandona su sueño profesional, es extorsionada para casarse con el señor Murakami y desposeída de sus pertenencias materiales, quizá habría que hacer caso a la última frase de la novela –*Otsomuru*–, la cual nos indica el traductor que era empleada por el poeta Matsuo Basho en los poemas que no pensaba publicar y que significa, otra vez según el traductor, “un final que es en realidad un comienzo” (p.199)

práctica para encontrar alternativas más amplias y democráticas de intercambio cultural:

En el pasado, en este campo dominaban como guía, dos ideas principales unidireccionales: o se trataba de hacerse escuchar antes otras naciones, política, militar, económica o socioculturalmente, o viceversa, de aprender de ellas. Recientemente se agregó a estas dos ideas-guía, una tercera, bidireccional: la necesidad de llevar diálogos con otros pueblos y de esta manera establecer contactos permanentes internacionales.<sup>141</sup>

A continuación me detendré en la estructura narrativa de *El jardín de la señora Murakami...*, particularmente en las notas a pie de página y en la adenda para analizar la figura del traductor y las implicaciones narrativas e ideológicas de su discurso.<sup>142</sup> Posteriormente *El elogio de la sombra* de Junichiró Tanizaki me servirá para señalar partes del relato en los que identifiqué la problemática de la Tradición enfrentada a la Modernidad. El análisis tendrá varios ejes y ejemplos: la cuestión de género, identidad sexual y cuerpo; el papel de la Universidad y las pugnas entre facciones de profesores y, finalmente, la caracterización de algunos espacios, vestidos y costumbres que dan cuenta del proceso de crisis y renovación cultural en el que se desarrolla la novela.

---

<sup>141</sup> Wolfram Wilss, *La ciencia de la traducción. Problemas y métodos* (trad. Gerda Ober Kirchner y Sandra Franco), México: UNAM, 1988, pp.18-19.

<sup>142</sup> Escribe Edward Said sobre su metodología en *Orientalismo*: "Para realizar este estudio sobre la autoridad, mis principales recursos metodológicos son lo que puede llamarse la *localización estratégica*, que es una manera de describir la posición que el autor de un texto adopta con respecto al material oriental sobre el que escribe, y la *formación estratégica*, que es una forma de analizar la relación entre los textos y el modo en que los grupos, los tipos e incluso los géneros de textos adquieren entidad, densidad y poder referencial entre ellos mismos y, más tarde, dentro de toda la cultura." Op.Cit. pp.43-44.

La reapropiación paródica de la práctica traductorial que se lleva a cabo en *El jardín de la señora Murakami* señala, entre otras cosas, las limitaciones de la traducción para dar cuenta total de otra cultura y, sobre todo, las relaciones que desde el poder legitiman y autorizan a ciertas disciplinas o ciencias para llevar a cabo proyectos descriptivos, más que comunicativos. Por otra parte, cuando se deslocaliza geográficamente el discurso exótico como ocurre en esta novela, se deja al descubierto el que “la noción misma de un centro sólo tiene sentido en relación con un punto de vista particular: el centro y la periferia son conceptos tan relativos como los de civilización y barbarie (y aún más)”.<sup>143</sup> La forma en que se lleva a cabo este descentramiento discursivo conduce, en mi opinión, a representaciones que buscan acomodo en un lugar del discurso que no sea ni lo Uno ni lo Otro, “sino algo distinto”. Este espacio es el de la hibridación y el de la negociación estratégica entre culturas. En el caso de la novela de Mario Bellatin, el autor se sirve del exotismo para armar su relato pero cuestiona su ignorancia del “Otro”; aprovecha la autoridad de la traducción como discurso pero erosiona su credibilidad. En pocas palabras ocurre lo que ya he escrito anteriormente: *crítica y reificación, transformación y repetición* se dan la mano y construyen este espacio (otro) del discurso.

---

<sup>143</sup> Tzvetan Todorov, *La conquista de América* (trad. Flora Botton Burlá), México: Siglo XXI, 2010, p.230. Cito otro fragmento: “La civilización europea de entonces, más que egocéntrica, es “alocéntrica”: hace mucho que su sitio sagrado por excelencia, su centro simbólico, Jerusalén, no sólo es exterior al territorio europeo sino que está sometido a una civilización rival (la musulmana). En el Renacimiento, a este “des-centramiento” espacial se añade otro, temporal: la era ideal no era el presente ni el porvenir, sino el pasado, y un pasado que ni siquiera es cristiano: el de los griegos y los romanos. El centro está en otra parte, lo cual abre la posibilidad de que el otro, algún día, se vuelva central.”. (p.133.)

**II**

Para comenzar haré algunas aclaraciones. Este apartado está basado principalmente en dos trabajos: *La ciencia de la traducción. Problemas y métodos* de Wolfram Wilss, y *Traducir al otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*, de Ovidi Carbonell. El primero es un texto mucho más técnico elaborado a partir de las actividades docentes y de investigación del autor en la Universidad de la Provincia del Sarre, anteriormente conocido como Instituto de Interpretación y Traducción; publicado por primera vez en 1977, traducido y editado por la UNAM en 1988, es un texto al que se le escapan en muchos momentos las problemáticas ideológicas de la traducción tal como las he estado planteando en este espacio. Sin embargo, la detallada investigación sobre los “orígenes”, las problemáticas técnicas de la ciencia, y los diferentes modelos de formalización de la traducción, me sirvieron como punto de partida para realizar mi análisis. Las citas textuales de este libro son extensas pues me interesaba no sólo incluir algo de la vasta información que ahí aparece, sino también dejar constancia de un tipo distintivo de aproximación a la materia: una de muchas voces y registros en los que se discute el tema de la traducción.<sup>144</sup> La mejor manera de lograrlo era a través de la presencia constante de esta voz autoral. De cualquier manera hice mi mejor esfuerzo para tratar, al mismo tiempo, de ser sintético y breve.

La segunda fuente -cuyo autor es profesor e investigador de la Facultad de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca- aunque enfocada

---

<sup>144</sup> Un contraste significativo acerca de cómo (y desde qué lugar) se habla de la traducción, emergió naturalmente al comparar el registro de escritura de Wolfram Wilss y, por ejemplo, el de Gayatri Spivak (aunque los dos escriban de “lo mismo”).

también a los problemas de la traducción en su parte técnica, recoge las elaboraciones del pensamiento postcolonial y señala la importancia de la traducción como intercambio cultural ante la emergencia homogeneizante de la globalización. Lo utilizo sobre todo para hacer algunas precisiones sobre las estrategias textuales del exotismo y algunas particularidades de las traducciones, como el empleo de notas al pie de página. En términos generales me parece que elabora de una manera bastante accesible el pensamiento de autores como Edward Said, Homi Bhabha y Gayatri Spivak, lo que me dio la oportunidad de también incluirlos ocasionalmente en este apartado.

Comenzaré con una definición de traducción de Wolfram Wilss:

La ciencia de la traducción entiende el acto de traducir como un proceso de formulación lingüística, en el curso del cual el traductor reproduce un mensaje producido por un emisor (E1) del idioma original en un idioma-meta, mediante una serie de operaciones de tipo *code switching*, haciéndolo accesible al receptor (R2) en el idioma-meta; con ello se caracteriza el acto de traducir como *interlingual translation* o *translation proper*. Como tal, se distingue claramente de la *intralingual translation* o del *rewording* (*interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language*) y de la *intersemiotic translation* o *transmutation* (*interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems*) [Jakobson]. La traducción bilingüe [...] por lo tanto es un caso comunicacional específico, lo específico del cual consiste en que son dos idiomas – el original y el idioma-meta- que participan en un acto de comunicación verbal, y que deben integrarse funcionalmente.<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> Wolfram Wilss, Op.Cit., pp. 64-65. Un poco más adelante, ofrece otras precisiones: “El acto de traducir implica un procesamiento y una reverbalización del texto, que conduce desde un texto original a otro en el idioma-meta, equivalente hasta donde sea posible, y que presupone el entendimiento del contenido y del estilo del texto modelo. Por lo tanto, el traducir es un proceso organizado en sí, que comprende dos fases principales: una que abarca la comprensión, en la que el traductor analiza el texto original respecto a su significado y estilo intentados y una de reconstrucción lingual, en la que el traductor reproduce el texto original analizado según su

Este fragmento, además de ofrecer una distinción entre la traducción bilingüe –que es la que se ficcionaliza en *El jardín de la señora Murakami...*- y la intralingual e intersemiótica, nos habla del carácter científico y técnico con que ha sido elaborado el discurso de esta práctica, lo cual es perceptible además en el empleo de una terminología que busca la precisión teórica; se menciona además otro de los asuntos más discutidos: el tema de la *equivalencia*, a la que supuestamente tendría que aspirar la práctica del traductor. En cuanto a su carácter científico es de hacer notar que la traducción se plantea como una disciplina de investigación y descubrimiento de su metodología, pero también como un estudio retrospectivo cuya hipótesis sería el idioma destino de la traducción (idioma-meta):

Es decir que la ciencia de la traducción tiene cara de Jano: por una parte es la investigación de un proceso, y como tal es una ciencia prospectiva, que factoriza el proceso traductorial y estudia las estrategias transferenciales básicas del proceso de traducción. Por la otra es una investigación de resultados, y como tal es una ciencia retrospectiva, que parte del dictamen diagnóstico del idioma-meta, e intenta seguirles la pista a los procesos de formulación mediante una comparación cualitativa del texto-meta con el texto original, para así averiguar el grado de su adecuación a lo intentado.<sup>146</sup>

---

contenido y estilo, bajo consideración optimal de sus aspectos de equivalencia comunicacional. [...] Por la tanto, la tarea central de la ciencia de la traducción consiste en desarrollar procedimientos que faciliten factorizar la transferencia del texto original, ante el fondo de lo intentado en el texto original, al texto-meta; en combinar los diferentes factores para obtener un modelo concluyente descriptivo y explicativo, y derivar conclusiones de él que sea posible analizar bajo diferentes aspectos, teóricamente o descriptiva y/o aplicativamente en relación al par de idiomas en cuestión.”, p.74.

<sup>146</sup> *Íbid*, pp.70-71.

En el segundo caso a menudo el idioma-meta se consideraba el “modelo ideal” de lenguaje a partir del cual se ajustaban o no los idiomas originales. La cercanía o alejamiento de otros idiomas de este modelo se utilizó también para medir *grados de civilización* o “perfección cultural”.

Haciendo un balance general sobre la historia de la traducción, Wilss retoma al traductor alemán Ludwig Stöll:

Söll tiene razón al notar que “la historia de la teoría de la traducción... se puede entender como una discusión sobre la polisemia de la palabra *traducir*”. Esta discusión –hablando en forma simplificada- se concretizó en dos complejas áreas interrelacionadas de problemática: 1) en la pregunta por la traducibilidad o intraducibilidad interlingual –determinada por la teoría traductorial-; 2) en la pregunta por las respectivas pautas de equivalencia y las estrategias, métodos y técnicas derivables de ellas –determinadas por la metodología traductorial-.<sup>147</sup>

Como precisa un poco más adelante, gran parte de la sistematización y clasificación de los objetivos y métodos de la traducción no se llevó a cabo sino hasta entrado el siglo XIX, que es la gran época de las formalizaciones científicas modernas. Debido a que anteriormente los problemas metodológicos de la traducción eran abordados principalmente por traductores que buscaban presentar y justificar su propio método, existe una cantidad importante de aproximaciones distintas tanto en la antigüedad, como en el Medioevo y la modernidad. A pesar de ello es posible reconocer con facilidad los lazos que unen a la práctica de la

---

<sup>147</sup> *Íbid*, pp.32-33.

traducción con la ideología del poder en turno. Un ejemplo de ello lo ubica Wolfram Wilss en la antigua cultura romana:

Después de que las primeras traducciones de obras de la literatura griega al latín –como por ejemplo la traducción de las tragedias de Eurípides bajo Ennius, o la de las comedias griegas por Plautus y Terencio- habían sido “experimentos de sumisión” bajo el original griego, las pautas de la metodología traductorial romana –conscientes de la victoria militar sobre Grecia- muy pronto se convirtieron a lo contrario. En lugar de la dependencia servil, atenta a la pura reproducción del texto original griego, apareció la traducción libre, la que- basándose en un fuerte sentido de superioridad *iure victoris*- consideraba el original ajeno como una especie de “cantera literaria” y lo modificaba a su antojo, ya sea respecto a su contenido, ya sea estilísticamente, sin el menor respeto por la forma original. [...] La suprema finalidad de la traducción ya no era la *interpretatio* que se guía formalmente por el texto modelo, como una transferencia adherida principalmente al idioma original, ni tampoco la *imitatio*, la adopción de la forma y del contenido del original, algo en el sentido del postulado formulado por Schadewaldt, de una “traducción documental” (de un grado más alto de literalidad) sino la *aemulatio*. Bajo este término se entendía en Roma una forma de traducción capaz de sostenerse al lado del *exemplum graecum* como una creación equivalente, hasta una que tenía que sobrepasar, en lo posible, al nivel artístico y la expresividad estética del original, colocando al traductor por encima del autor de texto original.<sup>148</sup>

En la época moderna la traducción recibe un gran empuje por parte de los recién formados estados europeos. Para Wilss el tratado de Schleiermacher *Sobre los diferentes métodos de la traducción* -al que dio lectura en la Real Academia de Ciencias en Berlín el 24 de junio de 1813- resulta fundamental por los siguientes aspectos:

1) porque Schleiermacher, del que con toda probabilidad proviene el término Ciencia de la Traducción (*Übersetzungswissenschaft*), fue el primero para distinguir consecuentemente entre la actividad de traducir y la de interpretar; 2) porque distingue entre el traducir, propiamente dicho, o sea la reproducción de textos literarios y científicos por un lado, y el traducir mecánico, o sea la transformación de textos pragmáticos por el otro,

---

<sup>148</sup> *Íbid*, pp.33-34.

evaluando en forma completamente distinta los requerimientos cualitativos que tiene que satisfacer el traductor en uno de los casos o en el otro; 3) porque, modificando la tesis de Humboldt de la dependencia lingual del pensamiento, visualiza al hombre en una relación dialéctica entre la libertad lingüística y la obligación lingüística (como entre *ergon* y *energeia*); 4) porque trata, desde su visión hermenéutica de la problemática traductorial, de contestar la pregunta preformulada por Goethe a principios del mismo año: si la traducción debe someterse al original, o si el original debe subordinarse a la traducción.<sup>149</sup>

La sistematización de conceptos y procedimientos permitió a la reciente ciencia de la traducción formalizar ciertas distinciones que aún en nuestros días son útiles. La diferencia entre traducción y traducción mecánica, por ejemplo, reveló la conveniencia de adoptar procedimientos distintos dependiendo del texto y su intención comunicacional; en pocas palabras que no era lo mismo traducir literatura que un contrato mercantil.<sup>150</sup> Al mismo tiempo la ciencia de la traducción se serviría de ahora en adelante de las reflexiones que se generaron en torno al lenguaje, como las de Humboldt y mucho más tarde las de la lingüística estructural y la gramática generativa. Sobre el sometimiento que una traducción debe hacer al

---

<sup>149</sup> *Íbid*, p.36.

<sup>150</sup> "Muy diferente de lo que rige en el área del lenguaje técnico, es la problemática de la lingüística del texto para la ciencia de la traducción en el área de la traducción literaria. Aquí tiene que verse con un objeto de investigación sumamente complicado que difícilmente se abre a un modo metodológicamente irrefutable de tratarlo, porque el número de los factores relevantes respectivo es demasiado grande y heterogéneo para ser calculizado y reducido a unos horizontes de expectativa general o regularidades procedurales. A diferencia del lenguaje técnico, el lenguaje literario es un "juego de lenguaje" que se evade a las restricciones funcionales de la comunicación pragmática [...] Su principio constitutivo no es el ensartamiento de signos lingüísticos inequívocamente marcados bajo el aspecto de una relación optimalmente comunicativa *input/output*, desligado del sujeto, sino la innovación semántica, metafórica y estilística. El lenguaje literario obliga al receptor a salirse de sus estereotipos mentales y formulacionales; o invita a reexaminar el equipo de la experiencia lingual y extralingual a base de modelos ficticios de la realidad; debido a la superposición de elementos denotativos y connotativos de texto, estos modelos son poliperspectivos." *Íbid*, pp.149-150.

original o viceversa, será una de tantas discusiones que iniciaría el pensamiento moderno y que aún es posible ubicar en la actualidad.<sup>151</sup>

Tras la Segunda Guerra Mundial y conforme las tecnologías facilitaron la comunicación entre países y regiones distantes, la traducción cobró una importancia aún mayor. A continuación presentaré una larga nota de Wolfram Wilss en la que realiza un resumen acerca de los puntos que él considera fundamentales para el renovado interés contemporáneo por la ciencia de la traducción. Es de hacer notar la importancia esencial que cobran los estudios lingüísticos para las elaboraciones metodológicas de esta ciencia, y al revés, cómo la lingüística se nutre también de la traducción creando nexos transversales a ella, como escribe Wilss. La lingüística estructural y generativa promueve también cambios significativos al considerar el contexto situacional de los sistemas de lenguaje, lo que lleva a la creación de una lingüística del texto, a diferenciar entre *designación* y *denotación* y con ello a diferenciar entre *lo dicho* (das gesagte), y *lo intentado* (das gemeinte), y a reevaluar la noción de equivalencia, entre otras cosas.

El resucitado interés por la problemática de la traducción tuvo una serie de causas que en lo siguiente se enumeran en forma condensada: 1) la creciente importancia del traducir e interpretar en la actualidad; [...] se manifiesta ante todo en el surgimiento de la traducción de textos científicos y técnicos que desde fines de la Segunda Guerra Mundial se está efectuando en gran escala: un desarrollo que tuvo como resultado que hoy día la traducción haya alcanzado aproximadamente la dimensión de un medio de comunicación para las masas; 2) la evolución de la traducción mecánica, la que en los últimos veinticinco años se ha convertido en un

---

<sup>151</sup> Gayatri Spivak habla de “rendirse” (surrender) al texto original. Regresaré a ello más adelante.

enorme complejo de investigación. A pesar de ello –vale decirlo- no se logró aprender el manejo mecánico de la dimensión lingual y extra-lingual esencial para cualquier traducir moderadamente adecuado, y hacer las relaciones de dependencia en expresiones linguales, tan explícitas y tan regularizables que se les pudiera transformar en un programa apto para ser operado por una máquina [...]; 3) la actualización de la comparación sincrónica de lenguas preparada por von Humboldt y Friedrich Schlegel [...] ésta, durante los últimos veinte años, constituyó tres puntos de gravedad, metodológica y funcionalmente diferentes, junto a la ciencia traductorial y en parte como un nexo transversal a ella, a saber: la lingüística comparativa-descriptiva, la lingüística contrastiva (confrontativa) y la *Stylistique compareé*; 4) el complemento de la teoría lingüística estructuralista-generativa mediante una visión contextual-situacional de las relaciones lingüísticas; ésta última ya ha influido de múltiples maneras en el desarrollo de la ciencia traductorial [...] 5) el desarrollo de la investigación de los universales lingüísticos; parte de la hipótesis [...] de que existan universales lingüísticos en la semántica y la sintáctica, e inclusive en la pragmática; ésta posee validez en todos, o por lo menos en muchos idiomas naturales, y por lo tanto la comparación es posible a pesar de las realizaciones diferentes de la estructura superficial; 6) la semántica estructural, la que, en continuación de planteos estructuralistas y generativos, desarrolló, entre otros, el procedimiento del análisis componencial semántico, creando una base sólida para una lexicología metodológicamente fundada, diseñada unilingual o lingualcomparativa/contrastivamente, que puede aportar una contribución esencial para la objetivación de la equivalencia traductorial lexical.<sup>152</sup>

Otro de las distinciones que tienen más resonancia en la historia de esta práctica, es la separación entre traducción literal y no-literal, que en realidad se refiere a una cuestión de procedimientos traductores. Está ligada con las anteriores distinciones entre traducción literal y traducción libre, aunque en el caso de la primera el peso de la formalización de los procesos sintácticos y semánticos que forman parte de la transferencia es mucho mayor. El eje alrededor del cual se discute sigue siendo la noción de *equivalencia*, aspecto que la teoría postcolonial retomará para llevar a cabo una crítica a las representaciones coloniales; en palabras de Ovidi Carbonell: “Más cerca o más lejos del texto original –más

---

<sup>152</sup> Wolfram Wilss, Op.Cit., pp.43-46.

“literal” o más “libre”- habría de considerarse no desde la perspectiva biunívoca de la ‘equivalencia’ entre significados (una de las cuestiones más trilladas de la traductología), sino desde la concepción de la traducción como *espacio entre (in-between)*, o *tercer espacio* en el diálogo entre culturas, en el que siempre hay una proporción de pérdida y otra de ganancia.<sup>153</sup> Los teóricos de la ciencia de la traducción han elaborado sistemas complejos que pretenden formalizar las prácticas de la equivalencia pero dejando casi intactas las estructuras discursivas del *poder-saber*. Otra vez Wolfram Wilss:

De las dificultades en la captura de la equivalencia traductorial resultan cuatro modos de comportamiento típicos para la discusión del concepto de la equivalencia en la ciencia de la traducción, a saber: 1) entre las declaraciones normativas y las descriptivas [que analizan estadísticamente los factores que forman la base de una gran cantidad de cualidades distintas], les da preferencia a las primeras [...]; 2) establece hipótesis de equivalencia, la mayoría de las que hasta la fecha no se han verificado por un *corpus* apropiadamente grande de textos originales y traducciones de ellos. [...]; 3) pone en duda la alcanzabilidad de la equivalencia total, y por su énfasis en el carácter aproximativo de la equivalencia desplaza la discusión a un nivel que ya no es accesible a consideraciones científicas. [...]; 4) parte de la premisa de que por lo pronto debe desarrollarse un concepto abstracto de equivalencia, independiente del texto respectivo, y luego trata de reducirlo a sus componentes básicas científicas comunicacionales, y de formalizar las relaciones entre ellas [...]<sup>154</sup>

La preferencia por la normatividad y la creación de hipótesis metodológicas difícilmente sustentadas en un amplio corpus, obliga ciertamente a replantear el particular “carácter científico” de la traducción, construido a partir de oposiciones binarias:

---

<sup>153</sup> Ovidi Carbonell, Op.Cit., p.23.

<sup>154</sup> Wolfram Wilss, Op.Cit., pp.156-158.

[...] toda reflexión *sobre la naturaleza de la traducción* está también determinada por la manera peculiar como se organiza el saber en una época dada, es decir, depende de los paradigmas de conocimiento al uso, lo que se ha venido en llamar la *episteme* de cada época. Desde esta perspectiva, se hace muy difícil reducir el fenómeno de la traducción a la cuestión de la “fidelidad” o la “equivalencia”, del mismo modo que es muy difícil, por no decir imposible, descubrir “relaciones exactas” de causa-efecto entre normas, pues nos lo va a impedir su carácter dinámico y siempre cambiante.<sup>155</sup>

Una de las constantes preocupaciones del pensamiento crítico contemporáneo tiene que ver con la noción de autoría en la construcción del discurso histórico/cultural. Esto implica, por una parte, expandir la noción de textualidad a otras prácticas sociales, y por otra reconocer las marcas ideológicas que provienen del autor y que se transmiten al texto, ya sea histórico, antropológico o, como en este caso, una traducción. Recordemos que una de las características fundamentales del discurso científico moderno fue la rigurosa separación entre el observador y su objeto de estudio para favorecer una supuesta *objetividad*;<sup>156</sup> la consecuencia de ello era que el historiador o traductor se descorporeizaban para transformarse casi en instrumentos cuya función era el registro y no la creación textual. En contraparte, el pensamiento postmoderno y el postcolonial se han encargado de

---

<sup>155</sup> Ovidi Carbonell, Op.Cit., p.65.

<sup>156</sup> En un pasaje de *Crítica y verdad*, Barthes se refiere a ello desde el punto de vista de los estudios literarios: “He aquí la primera [regla de lo verosímil crítico], con que nos ladran al oído: *la objetividad*. ¿Qué es pues la objetividad en materia de crítica literaria? ¿Cuál es la calidad de la obra que ‘existe fuera de nosotros’? De ese *exterior*, tan precioso puesto que debe limitar la extravagancia del crítico y sobre la cual debería uno entenderse fácilmente, ya que se sustrae a las variaciones de nuestro pensamiento, no dejan sin embargo de dar definiciones diferentes; en otro tiempo era la razón, la naturaleza, el gusto, etc.; ayer, era la vida del autor, las ‘leyes del género’, la historia. Y he aquí que todavía hoy nos dan de la objetividad una definición diferente. Nos dicen que la obra literaria comporta ‘evidencias’ que es posible deducir apoyándose en ‘*las certidumbres del lenguaje, las implicaciones de la coherencia psicológica, los imperativos de la estructura de género*’”(trad. José Bianco), México: Siglo XXI, 2010, p.17.

señalar la “actividad creadora” implícita al *hacer* del científico social. En este sentido:

Todo traductor, a raíz de su experiencia de la realidad lingual y extralingual, de su interés traductorial (es decir, del grado de su afinidad al texto en cuestión) y su pertenencia a una determinada comunidad lingüística y un determinado grupo social, posee un sistema de valores que dirige su producción traductorial más o menos ampliamente, existiendo una determinada concepción que tiene el traductor de su texto modelo, y que es decisiva para la realización del texto en el idioma-meta. Por consiguiente, toda tentativa de objetivizar el concepto de la equivalencia, y de establecer normas cualitativas obligatorias, se dificulta notablemente por el hecho de que el traductor –consciente o inconscientemente- instila en muchos procesos traductoriales sus ideas subjetivas de cualidad, ya sean respecto al contenido, ya sean estilísticas. [...] Aún en donde el traductor pueda evadirse a la decisión problemática sobre la cimentación de su estrategia traductorial en el idioma original y/o el idioma-meta, puesto que se enfrenta a su texto por traducir con un concepto bipolar de equivalencia –sujeto simultáneamente a ambos idiomas- es evidente la influencia subjetiva que ejerce sobre su modelo de texto.<sup>157</sup>

El traductor, entonces, tiene un interés traductorial particular e individual; está guiado por un sistema de valores distinto en mayor o menor grado al de la cultura al cual pertenece el texto que traduce; y tiene ideas subjetivas de cualidad que consciente o inconscientemente serán trasladadas al texto. Así pues, la distancia fundamental para el discurso científico entre sujeto observador y objeto de observación, se desmorona. Al reconocer que debajo de la consciencia operaba una segunda fuerza que en ocasiones contradecía a la primera, el psicoanálisis reveló una dimensión del comportamiento humano que hasta entonces había sido ignorado por la reflexión científica,<sup>158</sup> y que obligó al

---

<sup>157</sup> Ovidi Carbonell, Op.Cit., pp.160-161.

<sup>158</sup> Otra vez Roland Barthes: “Quisiéramos explicarle una vez más a la antigua crítica que el psicoanálisis no reduce su objeto al ‘inconsciente’; que por lo tanto la crítica psicoanalítica (discutible por muchas otras razones, y algunas de ellas psicoanalíticas) no puede al menos ser

pensamiento contemporáneo a revisar críticamente las posiciones desde las que *habla* o se comunica el saber científico occidental.

Una aproximación distinta al trabajo del traductor lo ofrece Gayatri Spivak, quien comienza por reconocer la necesidad de limitar la influencia del traductor sobre su texto. Escribe en “The politics of translation”: “The task of the translator is to facilitate this love between the original and its shadow, a love that permits fraying, holds the agency of the translator and the demands of her imagined of actual audience at bay.”<sup>159</sup> Este *deshilvanar* o *contener* la *agencia* del traductor implica que inicialmente debe *rendirse* al texto: “She must solicit the text to show the limits of its language, because that rhetorical aspect will point at the silence of the absolute fraying of language that the text wards off, in its special manner.”<sup>160</sup> Para Spivak esta relación más que ética –que supondría convertir al Otro en algo parecido al Ser- es más bien erótica, lo que quiere decir que la plena identificación con el Otro (“she is just like me”) no es de mucha ayuda. Por el contrario, “you

---

acusada de hacerse de la literatura una “concepción peligrosamente ‘pasivista’ puesto que para ella, por lo contrario, el autor es el sujeto de un *trabajo* (palabra que pertenece a la lengua psicoanalítica, no hay que olvidarlo); que, por otra parte, es una petición de principio atribuir un valor superior al ‘pensamiento consciente’ y postular como algo que va de suyo el escaso valor de ‘lo inmediato y lo elemental’; y que, por lo demás, todas esas oposiciones estético-morales entre un hombre orgánico, impulsivo, automático, informe, brutal, oscuro, etc., y una literatura voluntariosa, lúcida, noble, gloriosa a fuerza de sujeciones de expresión, son propiamente estúpidas, dado que el hombre psicoanalítico no es geoméricamente divisible y que, según la idea de Jaques Lacan, su topología no es la de *adentro* y la de *afuera*, y aún menos la de lo *alto* y lo *bajo*, sino más bien la de un anverso y de un reverso móviles, cuyo lenguaje no cesa precisamente de intercambiar los papeles y de dar vuelta las superficies alrededor de algo que, para terminar y para comenzar, no es.” Op.Cit., pp.26-27.

<sup>159</sup> Gayatri Spivak, “The politics of translation”, p.181.

<sup>160</sup> *Íbid*, p.183. Y continúa en la misma página: “Some think this is just an ethereal way of talking about literature or philosophy. But no amount of tough talk can get around the fact that translation is the most intimate act of reading. Unless the translator has earned the right to become the intimate reader, she cannot surrender to the text, cannot respond to the special call of the text.”

have to be in a different relationship with the language, not even only with the specific text.”<sup>161</sup> Escribe también algunas aclaraciones sobre su proceso:

At first I translate at speed. If I stop to think about what is happening to the English, if I assume an audience, if I take the intending subject as more than a springboard, I cannot jump in, I cannot surrender. My relationship with Devi [Mahasweta] is easygoing. I am able to say to her: I surrender to you in your writing, not to you as intending subject. There, in friendship, is another kind of surrender. Surrendering to the text in this way means, most of the time, being literal. When I have produced a version this way, I revise. I revise not in terms of a possible audience, but by the protocols of the thing in front of me, in a sort of English. And I keep hoping that the student in the classroom will not be able to think that the text is just a purveyor of social realism [...]<sup>162</sup>

La tarea del traductor, entonces, tendría que ser íntima, amistosa, y partir de la concepción de que la traducción total es imposible y sólo se puede ensayar distintas formas de aproximación que serán más o menos exitosas dependiendo si el traductor es capaz o no de ubicar los límites de su lenguaje y del que traduce. Spivak escribe que una buena manera de saber si se está preparado para traducir otro idioma es cuando –por elección o inconscientemente- se hablan cosas íntimas en el lenguaje original; cuando existe –otra vez- una relación de cercanía con la lengua extranjera. Recomienda aprender varios idiomas y también estar en contacto con la escena literaria en la cual circula el autor a traducir. En suma, tomar en cuenta “the history of the language, the history of the author’s moment, the history of the language-in-and-as-translation [...]”<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> Loc.Cit.

<sup>162</sup> Íbid, p.190.

<sup>163</sup> Íbid, p.186.

El pensamiento crítico contemporáneo ha señalado con insistencia hacia el tema de la *representación*<sup>164</sup> como parte de un programa de crítica cultural que se propone *deconstruir* un corpus histórico de descripciones exóticas del Otro, y promover una representación equilibrada de la *diferencia*; para ello el papel de la traducción es fundamental:

[...] ya que la cuestión principal consiste en la *asimetría* entre discursos y la desigualdad entre representaciones, la posibilidad de llegar a un punto de equilibrio entre representaciones tiene que ver en gran medida con cuestiones traductológicas. Muchos de los viejos temas de debate en la teoría de la traducción analizan problemas que, por tener que ver con la interpretación y la comprensión de otras culturas, son consustanciales a la teoría cultural y a lo que se ha venido en llamar “teoría poscolonial”. La traducción aparece muchas veces, sobre todo en algunos de los estudios más recientes, como paradigma de conocimiento intercultural. A veces la *traducción* en el discurso poscolonial es una metáfora (por el acceso de los miembros de una cultura a la otra); pero otras veces la teoría poscolonial se refiere explícitamente a la traducción entre unas lenguas de origen y otras lenguas de destino, a la posibilidad o imposibilidad de transmitir el significado y, por supuesto, a la cuestión de la manipulación del texto original por la cultura que lo recibe.<sup>165</sup>

Si la cultura se lee como un texto es evidente que para conocer y dialogar con el Otro se requieren dispositivos de traducción cultural que permitan el acercamiento. La diferencia entre la tradicional ciencia moderna de la traducción y

---

<sup>164</sup> “*Representación* significa que los textos coloniales sustituyen una realidad objetiva por una imagen subjetiva que sirve a sus propósitos de dominio. Esta representación está formada siempre por las mitologías que sitúan al Otro (con mayúscula) en una posición de inferioridad: se subraya las diferencias entre ambos, se justifica la relación de amo/siervo entre sujeto colonial y sujeto colonizado, que queda relegado a la posición de objeto. Algunas de las mitologías que construyen estas representaciones son, por ejemplo, el mito primitivista en ambas versiones, positiva (*noble salvaje*) o negativa (*caníbal* o incluso *fundamentalista* [...]) el mito orientalista y todas las concepciones acerca de diferencias entre géneros y razas. Otros mitos negadores son los del *margen*, que presuponen un centro cultural, una jerarquía de valores.” Ovidi Carbonell, Op.Cit., p.20.

<sup>165</sup> *Íbid*, pp.21-22.

los nuevos enfoques metodológicos y teóricos, es que éstos últimos devuelven la figura del traductor a una zona de indeterminación textual en la que constantemente se le escapará *algo* al lenguaje. Ese espacio de incertidumbre no requiere ser *significado*, pues es precisamente su condición de *límite*, de *interesticio*, lo que permite una lectura más íntima del otro:

[...] cualquier aproximación a una cultura dada siempre implica un proceso de traducción; que la traducción se articula en varios niveles, de los cuales el nivel lingüístico (aquél de la equivalencia semántica) puede presentarse como el primero o fundamental; y que puede decirse que cualquier discurso cultural constituye un texto. En consecuencia, la traducción cultural, como nivel superior de influencia recíproca entre culturas, tiene lugar siempre que una experiencia ajena se interioriza y reescribe en la cultura en la que esa experiencia es recibida. Los ejemplos más accesibles pueden hallarse en el campo de la antropología y de la etnografía, pero de hecho esta reescritura es esencial en cualquier caso de contacto cultural. Siempre existe un hueco en el contexto significativo de los componentes culturales que toman parte en el proceso, siempre hay un grado de intraducibilidad que permite la modificación del significado primitivo según las estructuras de representación de la cultura o lengua de destino. Esta adaptación *en los intersticios* del significado [...] es de hecho uno de los aspectos más importantes de la traducción cultural, puesto que puede allanar el camino hacia una modificación o incluso subversión del canon existente.<sup>166</sup>

Para el postcolonialismo la posibilidad que ofrece el lenguaje para desdoblarse en subversión tiene un alto potencial político que no debería subestimarse; sin embargo para otros esta “subversión” tendría un carácter limitado ante la fuerza del Estado para imponer su fuerza. A continuación Ovidi Carbonell resume algunas de las objeciones hechas a Homi Bhabha:

Las mayores objeciones se dirigen a la importancia esencial que Bhabha concede al lenguaje y al proceso semiótico (que toma directamente del postestructuralismo) así como del uso que él mismo hace de él. Para

---

<sup>166</sup> *Íbid*, pp.103-104.

[Benita] Parry, por ejemplo, el planteamiento de que la articulación del discurso colonial está plagada de inconsistencias y ambivalencias que le hacen volverse contra sí mismo, produciendo hibridación y el *tercer espacio* al que hemos aludido, no ha impedido que el colonialismo impusiera su fuerza, tanto discursiva como militar e institucional, sobre los pueblos dominados y sus culturas.<sup>167</sup>

Aunque interesante, sobre todo porque cuestiona la relevancia política de la teoría y el papel del intelectual postcolonial en la realidad social, me parece que la respuesta anterior sigue considerando *la fuerza del estado colonial* –aunque subdividida en recursos discursivos, institucionales y militares- como un ente unívoco e impenetrable al contacto con los otros.<sup>168</sup> Precisamente lo que algunos pensadores han rescatado de la Historia son ejemplos en que la *fuerza y autoridad* del Estado Colonial y del Estado Moderno, ha tenido que negociar en este tercer espacio para imponerse ante una *resistencia* no homogénea, ni en su conformación ni en sus estrategias políticas.<sup>169</sup> Por otro lado, la preeminencia del

---

<sup>167</sup> *Ibid*, p.30.

<sup>168</sup> “[...] el poder no se despliega sin oposiciones. Por el contrario, se crea una compleja red de poderes circulantes, en donde se potencian unos con otros, pero también se fragmentan y desarticulan por efecto de múltiples confrontaciones, resistencias y escapes que lo obligan a modificar su curso. Las relaciones de poder encuentran, invariablemente, formas de resistencia que se les oponen. El despliegue de esas fuerzas de sentido sólo a veces es inverso, pero siempre es diferente y excede la noción de contrapoder. Supone una serie de enfrentamientos múltiples que, como vectores, tienen sentidos diferentes, los cuales inciden unos sobre los otros tomando trayectorias no necesariamente opuestas y muchas veces ‘erráticas’. [...] La índole del poder se encuentra, tanto en aquello que muestra como en lo que oculta. Es decir, la ‘frontalidad’ del poder es apenas una de sus facetas.”, Pilar Calveiro, *Redes familiares de sumisión y resistencia*, México: UCM, 2003, p.17.

<sup>169</sup> En *La conquista de América*, Tzvetan Todorov ofrece una lectura en la que se destaca la flexibilidad del discurso colonial y de los colonizadores para adaptarse a *otros* sistemas de signos y sacar provecho de ello: “Esa conducta de Cortés hace pensar irresistiblemente en la enseñanza casi contemporánea de Maquiavelo. Evidentemente no se trata de una influencia directa, sino más bien del espíritu de una época que se manifiesta tanto en los escritos del uno como en los actos del otro. [...] Más generalmente, en el mundo de Maquiavelo y en el de Cortés el discurso no es determinado por el objeto que describe, ni por su conformidad con una tradición, sino que se construye únicamente en función de la meta que quiere alcanzar. La mejor prueba que podemos tener de la capacidad de Cortés para entender y hablar el lenguaje del otro es su participación activa en la elaboración del mito del retorno de Quetzalcóatl.” Aunque el ejemplo se focaliza en Cortés y describe el momento de *colonización* y no el proceso mediante el cual se mantiene ese

lenguaje en la teoría crítica contemporánea –no sólo postcolonial- que se le reprocha a Bhabha -y del cual parten en buena medida las reflexiones de Michel Foucault- ha permitido observar fenómenos interesantes en los que es posible resignificar un término opresivo. En este sentido escribe Judith Butler sobre el término *queer*:

¿Cómo es posible que una palabra que indicaba degradación haya dado un giro tal –haya sido refundida en el sentido brechtiano – que termine por adquirir una nueva serie de significaciones afirmativas? [...] Cuando el término se utilizaba como un estigma paralizante, como la interpelación mundana de una sexualidad patologizada, el usuario del término se transformaba en el emblema y el vehículo de la normalización y el hecho de que se pronunciara esa palabra constituía la regulación discursiva de los límites de la legitimidad sexual. [...] Si el término ha sido hoy sometido a una reapropiación, ¿cuáles son los límites de esa inversión significativa? Esa inversión, ¿reitera la lógica de repudio mediante la cual se engendró el término? ¿Puede el término superar su historia constitutiva de agravio? ¿Presenta hoy la oportunidad discursiva para construir una fantasía vigorosa y convincente de reparación histórica? [...] ¿Cómo y dónde reitera el discurso los agravios, de modo tal que los diversos esfuerzos por recontextualizar y resignificar una determinada palabra siempre encuentran su límite en esta otra forma más brutal e implacable de repetición?<sup>170</sup>

Por último en el apartado siguiente señalaré algunos de los aspectos del exotismo que me interesa confrontar con *El jardín de la señora Murakami...* El exotismo

---

poder, la historia de la evangelización en América Latina da cuenta perfectamente de esas negociaciones y adaptaciones. Un ejemplo de hibridación que pervivió durante el periodo colonial lo retoma la Dra. Margo Glantz a partir del análisis de Luisa Ruiz Moreno a la iglesia barroca de Santa María Tonatzintla, en el que “comprueba el andamiaje conceptual que permitió el sincretismo prodigioso que hace de Tonantzintla una iglesia dedicada a la vez y con perfección a la Virgen María y a la divinidad prehispánica Tonantzin. [...] Manuel Toussaint y Francisco de la Maza, observaron este fenómeno de sobrevivencia cultural y le dieron el nombre a ese arte de la resistencia indígena el nombre de *tequitqui*, palabra náhuatl. Y ese arte utiliza los lineamientos del arte del conquistador, les imprime los suyos propios y altera los elementos del orden considerado como natural por los conquistadores, a partir de una jerarquización occidental fundada sobre la raza y el lugar de procedencia.” “La posmodernidad: formas de resistencia”, en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Puebla:UAP, 1998, pp.143,146.

<sup>170</sup> Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del cuerpo* (trad. Alcira Bixio), Argentina: Paidós, 2010, pp. 313-314. Sin embargo, agrega: “Ni el poder ni el discurso se renuevan por completo en todo momento; no están tan desprovistos de peso como podrían suponer los utópicos de la resignificación radical.”, p.315.

como práctica de apropiación del Otro tiene mucha relevancia en el ámbito literario;<sup>171</sup> la “literatura de viajes” es uno de sus géneros predilectos, pero también la novela. Al ocupar una posición ideológica marcadamente etnocéntrica, el discurso del escritor exota describe la alteridad desde una distancia afectiva que tiene que ver más consigo mismo que con el Otro:

En forma ideal, el exotismo es un relativismo, tanto como lo es el nacionalismo, pero de manera simétricamente opuesta: en ambos casos lo que se valora no es un contenido estable, sino un país y una cultura definidos exclusivamente merced a la relación que guardan con el observador. (...) Se trata en ambos casos de un relativismo que en el último instante ha quedado atrapado por un juicio de valor (nosotros somos mejores que los otros; los otros son mejores que nosotros), pero en el que la definición de las entidades que se comparan, "nosotros" y los "otros", permanece puramente relativa.<sup>172</sup>

En términos generales las descripciones y narraciones exóticas buscan producir en el lector “la emoción vicaria de la transgresión moral y sexual, la

---

<sup>171</sup> “Escribir sobre alguien más comunica bien la idea de los artificios empleados por el conocimiento para enredarse alrededor de las configuraciones de poder. De esta manera el conocimiento y la literatura se deconstruyen por el factor político. La idea tras esta deconstrucción es que ni el conocimiento ni la literatura pueden mantenerse como entidades intocables y completas en sí mismas; el factor político traza su propio camino para cuestionar el posicionamiento del conocimiento, así como el de la literatura.”, Gabriel Weisz, *Tinta del exotismo. Literatura de la Otredad*, México. F.C.E., 2007, p.70.

<sup>172</sup> Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros* (trad. Martí Mur Usabart), México: Siglo XXI, 2011, p.305. Cito otro fragmento pero de *La conquista de América*: “Para dar cuenta de las diferencias existentes en la realidad, hay que distinguir por lo menos tres ejes, en los que se puede situar la problemática de la alteridad. Primero hay un juicio de valor (un plano axiológico): el otro es bueno o malo, lo quiero o no lo quiero, o bien, como se prefiere decir en esa época, es mi igual o es inferior a mí (ya que por lo general, y esto es obvio, yo soy bueno, y me estimo...). En segundo lugar, está la acción de acercamiento o alejamiento en relación con el otro (un plano praxeológico): adopto los valores del otro, me identifico con él; o asimilo al otro a mí, le impongo mi propia imagen; entre la sumisión al otro y la sumisión del otro hay un tercer punto, que es la neutralidad o indiferencia (este sería un plano epistémico); evidentemente no hay aquí ningún absoluto, sino una gradación infinita entre los estados de conocimiento menos o más elevados.”, Op.Cit., p.221.

diferencia del Oriente sobre la conducta aceptable de Occidente.”<sup>173</sup> Escribe Gabriel Weisz: “Nos concierne la necesidad, o la urgencia, de adquirir un mito principal que pueda detener los resultados catastróficos del aburrimiento que proviene de la semejanza.”<sup>174</sup> Así, una de las técnicas fundamentales para lograr esta distancia respecto al Otro y su contexto es la de *desfamiliarizar* el material que se traduce: “La opción de “familiarizar” o de “extrañar” se puede dar a todos los niveles del lenguaje: fonético-fonológico, morfosintáctico, semántico-léxico, pragmático, textual o sociocultural. Es importante, además, tener en cuenta que no se trata de estrategias de traducción que el traductor escoge siempre deliberadamente (aunque lo suele hacer), ni han de considerarse desde un punto de vista prescriptivo [...]”<sup>175</sup> En este sentido, la fascinación que autor y lector sienten por lo extranjero se relaciona con un vasto campo de proyecciones mentales en deuda con la estética del siglo XVIII, cuyo propósito “era precisamente colonizar el ‘otro’ mundo de la intuición, de la experiencia sensorial, de la emoción, y de esta manera hacerla accesible (y organizarla bajo) la Razón.”<sup>176</sup>

---

<sup>173</sup> Ovidi Carbonell, Op.Cit., p.132.

<sup>174</sup> Gabriel Weisz, Op.Cit., p.68.

<sup>175</sup> Ovidi Carbonell, Op.Cit., pp.71-72 Continúa un poco más adelante: “La familiarización y el extrañamiento pueden entrelazarse de forma sutil [...] o bien pueden constituir, tanto uno como el otro, la función dominante del texto traducido. Desgraciadamente, volvemos a insistir en que ninguna es más o menos preferible independientemente de las circunstancias de recepción, y por lo tanto no puede en rigor concebirse una traducción de una cultura ajena que sea por completo neutra [...] ahora bien, es tarea del traductor y del crítico de la traducción identificar cuáles son los motivos ideológicos que subyacen a toda decisión en el proceso de traducir, y asumir la responsabilidad que de ellos se deriva. No hay texto inocente; tampoco es posible encontrar una traducción inocua.” p.83.

<sup>176</sup> Gabriel Weisz, Op.Cit., pp.69-70.



Para abordar el texto de Mario Bellatin comenzaré por hacer algunas precisiones obvias, pero importantes. *El jardín de la señora Murakami...* tiene un subtítulo: *Oto no-Murakami monogatari*; lo cual indica una relación de parentesco y/o irónica con la forma narrativa japonesa.<sup>177</sup> Aunque en ninguna de las portadas en que se ha editado la novela se agrega el subtítulo,<sup>178</sup> basta abrir el libro y ubicar el comienzo para observarlo. El apellido Murakami es también obvio que tiene un origen japonés y, en este sentido, lo que quiero señalar es que desde un principio el texto plantea su cercanía con lo Japonés/Oriental.<sup>179</sup> Otro elemento que nos proyecta a esta geografía es “el jardín”, característico de la cultura japonesa en el imaginario occidental aunque curiosamente es una tradición que llegó a Japón importada de China y Corea.

La novela comienza con una descripción del jardín días antes de ser demolido; casi inmediatamente aparece la primera nota a pie de página al final de

---

<sup>177</sup> Pienso que quizá se podría escribir sobre la relación intertextual entre *El jardín...* y el *Gengi Monogatari*. Por otra parte, en *Disecado*, Bellatin incluye un relato titulado “El pasante de notario Murasaki Shikibu”-nombre de la autora del *Gengi...*- que ficcionaliza una vez más la “acción” realizada en el proyecto *Escritores duplicados*, cuando la escritora Margo Glatz eligió al abogado Gabriel Martínez para que la representara en el encuentro. Escribe Bellatin en el relato: “En aquella ocasión Nuestra Escritora se vio obligada a terminar –a como diera lugar y contando solamente con un pincel, algo de tinta y algunos pliegos de papel kozo- la última parte del inconcluso *Gengi Monogatari*. Cuando a Nuestra Escritora le fue encomendada semejante tarea, hizo lo que su talento le permitió realizar. Ofrendó a la historia de la literatura aspectos de la obra que no se le hubieran podido ocurrir a la propia Murasaki Shikibu, como aquél pasaje en el que se narra cómo una mujer judía –que extrañamente se encontraba viviendo en el Japón medieval- logró deshacerse de una aparentemente caritativa señora que se empecinaba en alimentar a su perro en contra de su voluntad.”, “El pasante de notario Murasaki Shikibu”, en *Disecado*, México: Sexto Piso, 2011, p.72.

<sup>178</sup> La edición de Tusquets (México, 2000), la del Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú (Perú, 2001), y la de Passage du Nord-Ouest (Francia, 2005).

<sup>179</sup> Otra precisión respecto a esto: para un lector que conozca el *Gengi...* o la tradición narrativa del monogatari, no habrá duda respecto al referente cultural: se trata de Japón. Para otro tipo de lector la referencia quizá sea menos precisa pero pienso que no deja de surtir el mismo efecto: ubicar la narración en el contexto del “lejano Oriente”.

la siguiente oración: “La vivienda continuó al cuidado de Shikibu, la vieja sirvienta.” (p.151) Esta nota nos indica que “veamos” la nota número 5, la cual se encuentra al final de la oración: “Llegó acompañada de Etsuko, su fiel sirvienta.” (p.154); e informa lo siguiente: “En realidad una *saikokú*, tal como se entendía este oficio en el periodo imperial. Sus funciones estaban a medio camino entre sirvienta, ama de llaves, doncella y dama de compañía. Las *saikokús* desempeñaban todas estas funciones y al mismo tiempo ninguna.” (Íbid.) La nota número dos es una entrada a *kimono* -“Traje tradicional confeccionado principalmente por mujeres” (p.152)-, la número tres informa sobre el *obi* -“Cinturón cuyas medidas suelen tomarse de las figuras de las diosas de la religión shintoísta” (Íbid.)-, y la número cuatro a las representaciones *kabuki* -“Forma teatral donde todos los actores son hombres. Nunca hay sincronía entre los parlamentos y las acciones representadas.” (p.154)-

He querido hacer notar la presencia dominante de lo Japonés/Oriental como una especie de código que el autor emplea desde un inicio para notar en seguida cómo este material se re-trabaja desde condiciones textuales *descentradas*. Cito a Ovidi Carbonell:

El traductor puede ser perfectamente bilingüe y bicultural; puede entender sin ningún problema el concepto expresado en la LO (lengua original), pero no ser capaz de verterlo a la LT (lengua terminal) sin forzar el texto, o añadir una nota explicativa. En la mayoría de las ocasiones, ni siquiera añadiendo notas va a poder expresar el referente original con toda su riqueza; la inteligibilidad entre culturas no está supeditada [...] a una cuestión de mera información, sino que está ligada a estructuras mucho más amplias que determinan la percepción que el hablante tiene del universo y, por supuesto, de la cultura objeto de la traducción.<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> Ovidi Carbonell, Op.Cit., pp.107-108.

En *El jardín de la señora Murakami...* los referentes nacionales se diluyen u ocultan; en pocas palabras, se ficcionalizan. Así sucede con la entrada a *kimono*, *obi*, y *kabuki*, cuyos *significados* se alteran al mezclarse contenidos ficticios y reales.<sup>181</sup> La figura de *Saikokú*, en cambio, me parece ser creada por Bellatin; a menos que se trate de una referencia algo oscura y difícil de detectar. En cualquiera de los dos casos genera un sentido de desfamiliarización que acentúa el carácter exótico del relato. “El traductor [...] *orientaliza* el texto “oriental”, exotiza aquellos textos considerados convencionalmente “exóticos”, y arcaíza los textos que se suponen que representan épocas pasadas y paradigmáticas [...]”,<sup>182</sup> escribe Carbonell respecto a la traducción exótica; y pareciera que en primera instancia ocurre algo semejante en el relato de Bellatin. Sin embargo no sólo el material japonés/oriental está sujeto a un proceso de ficcionalización que *descentra* el discurso exótico; sino que éste proceso se logra mediante una reapropiación paródica de la práctica traductorial; es decir, ficcionalizando este modelo textual.

El sistema de notas a pie de página tal como se emplea en *El jardín de la señora Murakami...* está descentrado del poder discursivo que lo legitima; puesto que no existe un referente nacional o cultural estable –ni siquiera la figura del traductor toma corporeidad ni nacionalidad-, esta estructura puede ser convocada a partir

---

<sup>181</sup> El kimono no es confeccionado únicamente por mujeres, ni las medidas del obi suelen tomarse de las figuras de las diosas de la religión shintoísta.

<sup>182</sup> *Ibid*, p.70.

de casi cualquier pretexto, como informarnos sobre el *kimono*, pero también sobre la *formica*; sobre el monje Magetsu, pero también sobre Francis Bacon. Así, tras apuntar toda una serie de información culinaria – sobre los *sudares*,<sup>183</sup> el *tutsumoro*<sup>184</sup> y el *jiru-matsubae*<sup>185</sup> – nos dice el “traductor” sobre otros tres términos culinarios en las notas veintiséis, veintisiete y veintiocho: “Platillos típicos cuya descripción no aportaría nada sustancial al relato.”<sup>186</sup> (p.175)

En la “Adenda al relato del jardín de la señora Murakami” ocurre algo semejante: un juego paródico que desestabiliza nuevamente la narración al puntualizar ciertos detalles, agregar información o sugerir nuevas lecturas.<sup>187</sup> Algunas de las cláusulas critican abiertamente la construcción narrativa del relato y apuntan hacia una posible resignificación:

4.- La definición, clara y contundente, de las presentaciones de las Mujeres Cerezo, quienes actuaban en una explanada frente al restaurante donde el Premio Nobel debió comer con los zapatos puestos, *podría cambiar el*

---

<sup>183</sup> La nota dice: “Olla japonesa diseñada especialmente para cocinar rollos de algas. Por la dificultad en su obtención es muy apreciada en el país, especialmente entre las clases media y alta”, (p.172) Curiosamente, la acepción común de este término – “sudare”- se refiere a las persianas hechas de bambú y no a ninguna clase de olla. (*Diccionario Español/Japonés-Japonés/Español de Jesús Carlos Álvarez y Toru Katsuta*, Barcelona: Editorial Juventud.) No será la única ocasión en que algunos términos no correspondan a sus acepciones comunes, o ni siquiera se encuentren en diccionarios básicos de Japonés.

<sup>184</sup> “Tiras de pescado”, (Íbid), aunque según el mismo diccionario citado, no existen palabras comenzadas con la letra “t” a la cual siga una “u”; esta parte del diccionario termina con los términos iniciados en “ts”.

<sup>185</sup> “Carne de res prensada”, (Íbid).

<sup>186</sup> Los términos son: *sushi*, *ramen* y *mategeshin*. Los primeros dos ampliamente conocidos, no así el tercero.

<sup>187</sup> Los dos relatos incluídos en *Disecado* concluyen también con una especie de adenda, aunque allí aparecen bajo el título de “Fíjense”, como si el autor le hablara al lector. En *El libro uruguayo de los muertos* Bellatín repite el procedimiento pero esta vez con el título “Notas quizá útiles para un lector”.

*sentido del relato de la señora Murakami.* Se prefirió mantener el sentido original.<sup>188</sup>(p.200)

En otra cláusula, se hace referencia a una elipsis narrativa: “5.- Es imposible comprender por qué se ha omitido la narración del regreso del señor Murakami a la casa conyugal, cuando supo que se estaba muriendo de cáncer de próstata.”(Íbid) En la siguiente se nos dice: “7.- En algún momento de la narración, habría sido conveniente volver a referirse a la Cacería de Orugas, tal vez explicar con detalle lo absurdo de una actividad semejante, más aún cuando es practicada sin un tul cubriendo la cara de los participantes.”(Íbid). Y en la cláusula dieciocho:

18.- Resulta difícil entender la actitud final del señor Murakami cuando pedía, a gritos, volver a ver los pálidos senos de Etsuko. Podría atribuirse a los efectos de la medicación o incluso a la agonía en sí misma. Sin embargo, se cuenta también con los elementos necesarios para, incluso, llegar a pensar que ambos personajes mantuvieron relaciones ilícitas.  
(p.201)

A veces también la información es caprichosa e “insustancial”,<sup>189</sup> pero en otros casos revela detalles significativos del relato, como la cláusula 17 que explica por qué el señor Murakami sale indemne de sus roces con la ley:

---

<sup>188</sup> Podría tratarse del escritor Yasunari Kawabata (1899-1972), primer japonés en ganar el Nobel de Literatura y quien fue hallado muerto en su casa por inhalación de gas en 1972.

<sup>189</sup> “8- ¿Por qué nunca llega a saberse si el señor Murakami sabe conducir o no?” (p.200); “9- El *Terrin de Satsumeri-oto* que pide Izu en el salón de té de estilo francés que visita en compañía de Etsuko, parece ser, sencillamente, un pastel con pescado.” (Íbid) “11- La propuesta del famoso decorador de interiores, que sugiere engalanar las oficinas de la revista con grandes flores hechas de tela de plástico –pero siguiendo la técnica de los artesanos del siglo III- fue seleccionada para participar en la Bienal de Venecia de 1969.” (p.201)

17- Los amigos del señor Murakami se reunían, todos los jueves, en un mismo restaurante del centro de la ciudad. La única mujer admitida en las juntas era la maestra Takagashi, quien se había formado, junto con ellos, en los años anteriores a la guerra. El restaurante estaba rodeado de soberbios jardines y era considerado como uno de los mejores del país. Parece que esos amigos eran personas muy poderosas dentro del mundo de la política y de las finanzas. De allí que el señor Murakami, más de una vez, hubiese salido tan bien librado de sus problemas con la justicia. (Íbid)

O la número 12, en la cual se alude con mayor claridad a la relación sentimental entre los profesores de Izu: “12- Por el testimonio de algunos viajeros, se cree que el maestro Matsuei Kenzō y Aori Mizoguchi, continúan juntos, viviendo en la costa oeste de los Estados Unidos. Más de uno ha descrito a los propietarios de un bar de playa cuyas características concuerdan de manera asombrosa con las de aquellos hombres que tanta importancia tuvieron en la vida de Izu Murakami.” (Íbid).

La reapropiación paródica de una práctica como la traducción no implica forzosamente un descentramiento del discurso que la legitima, pero esto último es lo que sucede en la novela de Bellatin. Ya me he referido a cómo el referente nacional está desplazado, y en este sentido primero hice notar la presencia dominante de referentes japoneses que son ficcionalizados. Ahora me detendré en algunos pasajes de la novela en los que se habla de Japón como un país extranjero:

En esa época el padre del señor Murakami aún mantenía relaciones con el Japón. Más de una vez, la vieja sirvienta habló con la señora Murakami sobre sus recuerdos de esos tiempos. En aquel entonces, algunos miembros de la familia hacían largos viajes a aquellas islas. Pero Shikibu no

las había vuelto a oír nombrar desde que difundió la terrible noticia de que una bomba lo había convertido en un país en ruinas. (p.172)

Sólo después de un tiempo, cuando los abogados lograron minimizar los efectos que esas muertes causaron en la sociedad, Izu comprendió las razones que llevaron a su familia a convertir precipitadamente aquél sótano en un área destinada a productos de alta cocina importados del Japón. (p.176)

En más de una oportunidad hablaron acerca del Japón, país del que ambos admiraban la arquitectura. Se refirieron a la importancia de las sombras y las luces en las casas que allí solían diseñarse. Antes de que el señor Murakami volviera a su país acordaron en un futuro próximo encontrarse en Tokio, ciudad que ninguno de los dos conocía. Lamentablemente no pudieron nunca cumplir su promesa. (p.184)

Por otra parte, la reelaboración de Oriente como un texto cultural ficticio recuerda

*El imperio de los signos* de Roland Barthes:

Si quiero imaginar un pueblo ficticio, puedo darle un nombre inventado, tratarlo declaradamente como un objeto novelesco, fundar una nueva Garabagne, sin comprometer así ningún país real en mi fantasía (pero entonces esa misma fantasía es la que comprometo en los signos de la literatura). También puedo, sin pretender en absoluto representar o analizar la menor realidad (he aquí los gestos mayores del discurso occidental), tomar de alguna parte del mundo (*allá*) un cierto número de rasgos (palabra gráfica y lingüística) y con esos rasgos formar deliberadamente un sistema. A este sistema lo llamaré: el Japón. Oriente y Occidente, por tanto, no pueden tomarse aquí como “realidades”, a las que se intentaría aproximar y oponer histórica, filosófica, cultural y políticamente. No miro amorosamente hacia una esencia oriental, el Oriente me es indiferente, me proporciona tan sólo una reserva de rasgos cuyo despliegue, el juego inventado, me permite “acariciar” la idea de un sistema simbólico inaudito, totalmente desprendido del nuestro. A lo que se puede tender, en la consideración del Oriente, no es a otros símbolos, otra metafísica, otra sabiduría (aunque esto pudiera parecer muy deseable); sino a la posibilidad de una diferencia, una mutación, una revolución en la propiedad de los sistemas simbólicos.<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> Roland Barthes, *El imperio de los signos* (trad. Adolfo García Ortega), España: Mondadori, 1991, pp.7-8.

Este libro se inscribe dentro de lo que Todorov llama la “actitud impresionista” del escritor occidental que describe sus contactos con el Otro; sistematizada por Loti –según Todorov- este tipo de escritura tuvo muchos seguidores: “figuras tan diversas como Michaux en Asia o Barthes en Japón [...] Pero no lo han imitado servilmente: entre ellos, la intriga amorosa queda descartada o aniquilada, el conocimiento del país es más profundo y, sobre todo, el viajero no pretende que al relatarnos sus propias experiencias nos revele el universo; la autoironía de Michaux o de Barthes está ahí, para evitar que el impresionismo vire hacia el narcicismo, como ocurre con Loti.”<sup>191</sup> Escrito por el último Barthes, “el que, en nombre de una separación de la semiótica, reinstaura el sujeto confesional geopolíticamente diferenciado”,<sup>192</sup> en *El imperio de los signos* ocurre un juego muy interesante entre los sistemas de signos que construye Roland Barthes, y el referente histórico al que aluden; cito otra vez a Spivak:

Quiero, puedo, lo haré. A lo largo de este libro, he defendido que la posición de sujeto de este “yo” está construida históricamente y que está producida de tal manera que este “yo” puede volverse transparente a voluntad [...] Barthes no pasa esto totalmente por alto, desde luego. En la construcción de su objeto, se produce cierto desliz. Al hablar de la nación ficticia con un nombre inventado, es consciente de que “entonces, lo que comprometo con el signo de la literatura es esa misma fantasía”. No se invoca en ningún momento el compromiso que supone tomar un lugar al que se le ha dado un nombre histórico como base de un “juego inventado”. No pretendo desde luego insinuar que la historia es real y la ficción irreal. Simplemente pido que el diferencial binario creado por el propio Barthes enuncie sus afirmaciones en ambos sentidos.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Tvetan Todorov, *Nosotros y los otros*, p.390.

<sup>192</sup> Gayatri Spivak, *Crítica de la razón poscolonial...*, p.333.

<sup>193</sup> *Ibid*, pp.333-334

Esta falta de invocación del “compromiso” con el referente histórico que señala Spivak delinea, sin embargo, una fuerte separación entre lo “real” y lo “ficticio”. Refiriéndose al mismo fragmento que cité de *El imperio de los signos*, escribe Gabriel Weisz:

Esta modalidad del geotopo provoca un distanciamiento estratégico de una apropiación exótica de la otredad al invocar el *non-locus* de la fantasía. No obstante, el peligro subsiste en lo que Spivak ya advirtiera en aquellas imágenes que el europeo deposita en Japón como un lugar fantasmagórico de lo especular. Aún así, si este argumento se orienta hacia un abandono de la fantasía para favorecer la realidad [...] Le queda a Spivak una oportunidad muy débil para evitar una caída en la metafísica de la presencia o la metafísica de la verdad. Una frontera muy débil cruza la aplicación geopolítica o la descalificación del geotopo, esto es el Japón “real” en contraste con el Japón “ficticio”. El “no lugar” barthiano es una manera de habitar narrativamente el área exótica de la aporía. De tal manera se crea una región que se distancia de los discursos coloniales. Es el lugar que deja de lado al pragmatismo, el emplazamiento *pour rien* (para nada), es el sitio desplazado por excelencia.<sup>194</sup>

Aunque *El jardín de la señora Murakami* es un libro diferente a *El imperio de los signos*, no quise dejar de hacer notar también sus semejanzas. Me parece que de alguna manera Bellatin toma del mundo un conjunto de rasgos para construir su propio sistema de signos: excepto que éste ya no se llama Japón. “Occidente y Oriente me son indiferentes”, podría decir Bellatin, puesto que le proporcionan *tan sólo una reserva de rasgos cuyo despliegue le permite “acariciar” la idea de un sistema simbólico inaudito*. Sin embargo el “sujeto confesional” que Roland Barthes reivindica en su libro aquí se encuentra desplazado, pues la apropiación paródica de la traducción desdobra la figura del autor en traductor; lo cual tampoco

---

<sup>194</sup> Gabriel Weisz, Op.Cit., pp.100-101.

quiere decir que el autor desaparezca, simplemente que se simula su desaparición y así se descentra el discurso exótico.

Por otra parte, en *El jardín de la señora Murakami* se establece otro juego intertextual con *El elogio de la sombra* (1933) de Junichiro Tanizaki (1896–1965). El texto del autor japonés aparece citado en momentos clave de la novela,<sup>195</sup> pero a lo largo de todo el libro es posible detectar una suerte de homenaje y puesta en escena de los temas elaborados en dicho ensayo. Escrito unos años antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, el texto de Tanizaki está enmarcado por el debate entre la Tradición y el Progreso moderno Occidental:

En una palabra, Occidente ha seguido su vía natural para llegar a su situación actual; pero nosotros, colocados ante una civilización más avanzada, no hemos tenido más remedio que introducirla en nuestras vidas y, de rechazo, nos hemos visto obligados a bifurcarnos en una dirección diferente a la que seguíamos desde hace milenios: creo que muchas molestias y muchas contrariedades proceden de esto.<sup>196</sup>

El elogio que realiza Tanizaki es la celebración de una cultura que pareciera extinguirse bajo el avance inevitable de la influencia occidental; una cultura que ha construido con las sombras una relación de armonía que desaparece con la

---

<sup>195</sup> “Tanizaki Junichiro afirma, en *El elogio de la sombra*, que suprimir los rincones oscuros propios de las casas de antaño, es dar la espalda a todas las concepciones estéticas de lo tradicional. Aquél tratado se convirtió, durante mucho tiempo, en el libro de cabecera de Izu. Fue además el único que su marido le permitió llevarse de la biblioteca de su estudio después de la boda. Fue motivo de la única cláusula que modificó al contrato de matrimonio tradicional que tuvo que acatar. Pero cuando el señor Murakami dejó de ir a dormir regularmente a la vivienda conyugal, la señora Murakami no lo volvió a leer más.” p.184.

<sup>196</sup> Junichiró Tanizaki, *El elogio de la sombra* (trad. Julia Escobar), España: Siruela, 2009, pp.24-25.

llegada de la luz eléctrica. Aunque es verdad que el tono de este ensayo es en ocasiones nostálgico, la actitud de Tanizaki es fundamentalmente conciliadora en su empeño por redescubrir un espacio de confluencia entre culturas. La construcción de su propia casa –de la cual escribe en el ensayo- es en parte resultado de esta búsqueda:

Por todas estas razones, cuando mandé construir mi propia casa, opté por el equipo sanitario, pero me opuse al enlosado e hice poner un suelo de madera de alcanfor; intentaba de esta manera recuperar algo del estilo japonés, pero el problema estaba en la taza. Me explico: como todo el mundo sabe, las tazas con cisterna son de porcelana completamente blanca con adornos de metal brillante. Ahora bien, para este tipo de sanitario [...] prefiero la madera. [...] No tengo nada contra la adopción de las comodidades que ofrece la civilización en materia de iluminación, calefacción o tazas de retrete, pero a pesar de ello, me he preguntado por qué, siendo las cosas como son, no damos algo más de importancia a nuestras costumbres y a nuestros gustos y si sería realmente imposible adaptarnos más a ellos.<sup>197</sup>

El tema de la Tradición en su relación conflictiva con la Modernidad y el Progreso, es recurrente en la narrativa de Mario Bellatin; a partir de esa dicotomía se perfilan las actitudes y pensamientos de los personajes, se caracterizan los espacios por los que se mueven y hasta la vestimenta que emplean. En el caso de *El jardín de la señora Murakami*, esta temática gira alrededor de dos núcleos narrativos

---

<sup>197</sup> Íbid, pp.19-20. Escribe al final del libro: “Pero basta de recriminaciones; soy el primero en reconocer que las ventajas de la civilización contemporánea son innumerables y además las palabras no van a cambiar nada. Japón está irreversiblemente encauzado en las vías de la cultura occidental, tanto que no le queda sino avanzar valientemente dejando caer a aquellos que, como los viejos, son incapaces de seguir adelante. No obstante, como nuestra piel nunca cambiará de color, tendremos que resignarnos a soportar eternamente unos inconvenientes que sólo padecemos nosotros. A decir verdad, he escrito esto porque quería plantear la cuestión de saber si existiría alguna vía, por ejemplo, en la literatura o en las artes, con la que se pudieran compensar los desperfectos. En lo que a mí respecta, me gustaría resucitar, al menos en el ámbito de la literatura, ese universo de sombras que estamos disipando... Me gustaría ampliar el alero de ese edificio llamado ‘literatura’, oscurecer sus paredes, hundir en la sombra lo que resulta demasiado visible y despojar su interior de cualquier adorno superfluo. No pretendo que haya que hacer lo mismo en todas las casas. Pero no estaría mal, creo yo, que quedase aunque sólo fuese una de ese tipo. Y para ver cuál puede ser el resultado, voy a apagar mi lámpara eléctrica.”, Íbid, pp.94-95.

principalmente: la colección de arte, las transformaciones y discusiones que se articulan en torno a ella hasta su desaparición; y la casa y el jardín de los señores Murakami. Respecto al primero de ellos, el artículo académico que escribe Izu sobre el “Museo Murakami”, detona una polémica en el ámbito artístico detrás de la cual se encuentran los intereses de los dos grupos académicos de la universidad: el de los Conservadores Radicales y el de los Modernos a Ultranza.<sup>198</sup> El artículo:

Tenía la intención de destacar las relaciones entre el presente y el pasado que podían hallarse en la colección. Encontraba ciertos desequilibrios en la selección que debía mencionar. Quizá esos errores sutiles eran los que hacían evidente la falta de formación académica del padre del señor Murakami. No le quedaba otro remedio que ser dura en el comentario contra los criterios empleados. Era intolerable, pensaba, que para piezas artísticas de ciertas épocas se utilizaran las pautas dinásticas como método de selección y para otras se pensara sólo en el carácter utilitario o militar de los objetos. (p.156)

La aparición del artículo evidencia las relaciones conflictivas que se tejen en el universo de los personajes a partir de la Tradición, asociada siempre a lo nacional, y lo Moderno, asociado a lo extranjero. El automóvil del señor Murakami, en este sentido, sirve de ejemplo para caracterizar una tendencia a celebrar lo nuevo frente a lo viejo y que no pasa desapercibida por los miembros del círculo

---

<sup>198</sup> “En la universidad había dos grupos que pugnaban por el poder. El de los Conservadores Radicales, liderado por la diminuta maestra Takagashi, y el de los Modernos a Ultranza, del que formaba parte el maestro Matsuei Kenzō. Los Conservadores Radicales habían detentado el poder desde la creación de la facultad, y en sus planteamientos buscaban defender el pasado atávico sin permitir la inclusión de ideas foráneas ni de métodos contemporáneos para encargarse del acervo artístico del país.”, p.157.

social que lo rodea.<sup>199</sup> La crítica de Izu genera una serie de cambios en la colección Murakami; el primero de los cuales tiene que ver con la iluminación, ya que se sustituyen los tradicionales mecheros alimentados con alcohol, por luz artificial. En ese momento de la narración, Izu recuerda a Tanizaki:

Algunos años atrás, Izu había leído en el *Elogio de la sombra* de Tanizaki Yunchiro, que si se utilizaba energía eléctrica lo más conveniente era dejar la bombilla descubierta. El señor Murakami parecía haber seguido ese consejo cuando decidió iluminar de esa manera la colección. Días después, en la oficina de la revista quedaron confirmadas sus sospechas de que esa decisión de abandonar los altos mecheros tradicionales, no auguraba nada bueno.<sup>200</sup> (p.182)

Como metáfora de los complejos intercambios que se realizan entre la Tradición y el Progreso, entre Oriente y Occidente, la iluminación de la colección del señor Murakami y la posterior puesta en venta de los objetos que la componen, apuntan hacia la recuperación conflictiva de un pasado que parece desvanecerse hasta en los actos más cotidianos. Sin embargo, y de manera paradójica, la “venganza” del señor Murakami sólo será posible gracias a la permanencia de ciertas costumbres atávicas, mediante las cuales sella el destino de Izu. La nueva colección Murakami, adquirida discretamente para la “Novísima

---

<sup>199</sup> El señor Murakami había poseído un automóvil fabricado poco después del final de la guerra. Perteneció primero al ejército, había sido asignado a un coronel extranjero [...] Sus amigos le reprocharon una adquisición tan ostentosa, teniendo en cuenta las condiciones en que se encontraba la sociedad. Tampoco veían con buenos ojos los intercambios económicos con las tropas de ocupación. *Íbid*, pp. 152-153.

<sup>200</sup> En *El elogio de la sombra* aparece lo siguiente: “Una lámpara eléctrica es ya algo familiar a nuestros ojos, ¿entonces para qué esas medias tintas, en lugar de dejar la bombilla al aire con una sencilla pantalla de cristal delgado y lechoso que dé una impresión de naturalidad y simplicidad? A veces, por la noche, al contemplar el campo desde la ventanilla de un tren, he podido percibir, a la sombra de los *shoji* de una granja, una bombilla que brillaba, solitaria, bajo una de esas delgadas pantallas pasadas de moda y lo he encontrado de un gusto exquisito.”, Junichiró Tanizaki, *Op.Cit.*, pp.10-11.

Sala de Arte Murakami” ubicada en el “Museo de Artes Folklóricas”, quedará bajo la curaduría de la diminuta maestra Takagashi.

La casa que se hace construir el sr. Murakami tras la boda con Izu ejemplifica también el contexto en el que están insertados los personajes: rodeada por un jardín tradicional, la construcción sigue los lineamientos de la cultura moderna:

[...] le encargó al arquitecto de edificios multifamiliares, que estaba transformando y haciendo casi irreconocible la zona sur de la ciudad, que diseñara la nueva vivienda. Quería que su aspecto fuese absolutamente occidental, y no aceptó que se construyera espacio alguno destinado a obras de arte. Fue entonces cuando Izu pidió su jardín. El señor Murakami accedió después de meditarlo, pero le dijo que tendría que encargarse de su cuidado. [...] Poco antes de terminar la construcción, le autorizó a Izu contratar a un jardinero respetuoso de la tradición. (p.192)

En la casa se sintetiza el conflicto entre Tradición y Modernidad; la creación de este espacio narrativo le permite al autor problematizar los traslados conflictivos pero comunes entre una cultura y otra, pero también indicar la integración que presupone el encuentro. Al respecto, vale la pena recordar cómo nos son presentados otros espacios narrativos: haciendo ostentación de los códigos estéticos tradicionales para la descripción de la casa familiar de Izu, por una parte, y evidenciando la modernidad decorativa de las oficinas de la revista, por otra:

[...] estaban ubicadas en un espacio agradable. Se había decorado con muebles de líneas precisas, cubiertos con placas de *formica*. En la entrada

había dos lámparas de pie con luces graduales, y un par de palmeras enanas. De las paredes colgaban reproducciones de pinturas tradicionales y de arte moderno. El director vestía de negro. [...] Lo acompañaba un perro danés, que se mantuvo todo el tiempo echado en la alfombra en un rincón de su despacho. En las paredes de esa sección, sólo había reproducciones de Francis Bacon. (p.161)

La temática que he mencionado aparece también en la atención que pone el narrador en la vestimenta de los personajes. Las elecciones de vestuario que realiza Izu, por ejemplo, vuelven a remarcar el contexto en el que se desarrolla la historia; acostumbrada a asistir a la universidad vestida a la usanza occidental – “En aquella ocasión, llevaba puesto un suéter de cachemira *beige* y una falda escocesa cerrada con un gran imperdible. Calzaba unos mocasines a los que se les debía colocar una moneda como adorno. Cuando salió al campus, se puso un abrigo largo de lana de oveja.” (p156-157)-, para visitar la colección del señor Murakami elige lo opuesto:

Izu llevaba puesto un *kimono* tradicional verde oscuro con un *obi* negro. Se trataba de uno de los que se confeccionaron en los años de la represión. No tenía dibujos ni relieves en el bordado. Era notable el trabajo artesanal que habían desarrollado las modistas en esos años, durante los cuales debieron llevar su talento hasta el punto más elevado sin dar muestras evidentes de ello. (p.154-155)

En cambio, al decidir sobre el atuendo que lucirá en el coctel de la revista: “Concluyó que lo más adecuado sería llevar un vestido negro con escote, y como único adorno un collar de perlas cultivadas. [...] Se le ocurrió que ir vestida a la

moda occidental acrecentaría el impacto de su artículo.”(p.166) La importancia concedida por el narrador a la vestimenta se hace extensiva a todos los personajes y se exagera hasta el ridículo cuando el director de la revista, Mizoguchi Aori, se niega a cubrir su rostro con la gasa gris durante la Cacería de Orugas.

Por último, hemos de señalar que la dicotomía entre Tradición y Modernidad en esta novela debe ser también leída a partir de la condición femenina del personaje principal, pues hemos de recordar que Izu se desenvuelve en un medio social en el que las costumbres atávicas van a operar, finalmente, en su contra. Al contrario de lo que le sucede a la diminuta maestra Takagashi – la cual es nombrada por el propio emperador como asesora oficial en los asuntos de arte de la nación -, el otrora brillante destino de Izu se opaca gracias a las fórmulas jurídicas mediante las cuales acepta casarse con el señor Murakami:

[...] aceptaría casarse con la hija únicamente si la familia le aplicaba el *Formotón Asai*. El señor Murakami exigía que su futura esposa renunciara a la dote para convertirse, de ese modo, en un marido de la vieja estirpe. Recibiría una mujer sin nombre, sin privilegios y sin dinero. La madre le suplicó que no pidiera la mano de su hija. Pero el señor Murakami le dijo que poseía pruebas de la presencia de Izu en el hotel donde se realizaban las citas clandestinas. Tenía también unas fotos, que hubiera preferido no mostrarle, en las que aparecía Izu semidesnuda dentro del automóvil negro estacionado en un recodo del camino. (p.197)

Decepcionada por el proceder ilegal del grupo de los Modernos a Ultranza, pero también –podemos suponer– por el comportamiento del maestro Matzuei Kenzó y el director de la revista Aori Mizoguchi, y tras denunciar el fraude que se opera en la universidad, Izu quedará atrapada entre dos temporalidades y dos culturas que no terminan de aceptar su inevitable intercambio sin que haya víctimas. Al final del relato, lo único que sigue imperturbable es la disposición de Izu de afrontar lo irreversible de su destino: “Siempre trató de demostrar que lo realmente importante era su determinación para enfrentar, con valentía, las distintas situaciones que se le iban presentando.” (p.160).

## IV

En *El jardín de la señora Murakami...* la reapropiación paródica de la práctica traductorial enmarca un relato que transcurre en un momento particular de renovación cultural. Las estrategias de las que se vale la traducción para realizar su trabajo, son aquí reapropiadas paródicamente y descentradas del discurso moderno que las legitima. La ausencia del referente nacional, por ejemplo, desestabiliza esta práctica y revela, de paso, las implicaciones ideológicas que sustentan una práctica en apariencia neutra; revela, también, una estructura narrativa en la que se le pide al lector que se convierta en cómplice, al completar él mismo la información que no le ofrece –o sólo a medias- el narrador.

Como una última reflexión, apuntaré que aunque en esta novela el descentramiento discursivo se dirige explícitamente a la traducción, en términos

generales se puede decir que lo que ocurre es un descentramiento del discurso moderno y sus instituciones; esto es particularmente notorio en el espacio universitario y artístico en el que se mueve Izu y del cual finalmente se apartará decepcionada. Por último, vuelvo a señalar que yo prefiero no ignorar la última frase del libro (*Otsomuru*), y pensar que la destrucción de su jardín y la muerte de su miserable esposo es, para Izu, “un final que en realidad es un comienzo.” (p.199)

### CAPÍTULO 3

## ***SHIKI NAGAOKA: UNA NARIZ DE FICCIÓN.***

### **UNA FALSA BIOGRAFÍA.**

#### I

Publicada por primera vez en el año 2001 por la Editorial Sudamericana, y posteriormente en 2005 en *Obra reunida, Shiki Nagaoka...* es el relato biográfico de un peculiar personaje que, además de poseer una gran nariz, es autor de libros en los que explora las relaciones entre imagen y palabra. En realidad se trata de una falsa biografía sobre un autor inexistente:<sup>201</sup> un juego en que el personaje y el discurso que sustenta el relato de su vida, son tomados por elementos de una escenificación textual en la que la *forma* biográfica prevalece sobre el *contenido*, el sistema de representación del código, sobre los posibles mensajes.

---

<sup>201</sup> A few years ago the Mexican novelist Mario Bellatin attended one of those literary conferences here where writers are asked to talk about their own favorites. Unwilling to make a choice, he invented a Japanese author named Shiki Nagaoka and spoke with apparent conviction about how deeply Nagaoka had influenced him, fully expecting the prank to be unmasked during the question-and-answer period. Instead the audience peppered him for more information about Nagaoka, who was said to have a nose so immense that it impeded his ability to eat. So Mr. Bellatin decided to extend the joke and promptly wrote a fake biography. New York Times, Agosto, 10 de 2009, p. C1.

En la primera edición, además del dossier fotográfico que “ilustra” diversos aspectos de la vida del autor ficticio, se incluyen un par de narraciones cuyo tema y nombre es “la nariz”: un anónimo del siglo XIII, y un cuento breve del reconocido escritor japonés Ryunosuke Akutagawa (1892-1927). La relación intertextual que guardan ambas narraciones con *Shiki Nagaoka...* es cercana; los tres textos tienen como personaje central a un monje poseedor de una inmensa nariz que le impide comer del plato de sopa y, aunque en la edición de *Obra reunida* no se incluyen los dos relatos, el libro inicia con un par de epígrafes de ambos cuentos. Como en la primera edición, en la segunda vuelve a aparecer el dossier fotográfico.<sup>202</sup>

*Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* es un texto que, dentro de la producción de Bellatin, se suma a aquellos libros en los que es evidente un interés particular por los temas biográficos y autobiográficos. Así ocurre en *Underwood portátil. Modelo 1915* (Alfaguara, 2005) texto en que elabora una especie de repaso a su escritura y el cual volverá a aparecer de forma fragmentada en otros libros; en *El gran vidrio* (Anagrama, 2007) cuyo subtítulo es “Tres autobiografías”; en *Las dos Fridas* (CONACULTA, 2008), Bellatin parte del encargo editorial para realizar una biografía juvenil sobre Frida Kahlo y termina construyendo el relato de una búsqueda que, más que material, es una búsqueda textual de su propia identidad; la *Biografía ilustrada de Mishima* (Alfaguara, 2011) y *Disecado* (Sexto Piso, 2011), son el último par de libros publicados por Bellatin en los que indaga de nuevo

---

<sup>202</sup> La “recuperación iconográfica”, se nos anuncia, pertenece a la fotógrafa y literata mexicana Ximena Berecochea (México, D.F., 1968).

sobre ese registro. Evidentemente, en cada uno de ellos la problemática adquiere particularidades específicas pero, en general, el interés del autor por el tema es notable.

Como géneros textuales, la biografía y autobiografía han sido considerados por la crítica y la teoría contemporánea, en general, a partir de sus relaciones con el testimonio y la recuperación de la memoria, y por el papel que juega la invención autoral en la reconstrucción discursiva de una vida, sea la de otro (biografía), o la propia (autobiografía). Denostada durante mucho tiempo por la crítica histórica de la incipiente sociología y antropología del siglo XIX, y todavía décadas después por las corrientes estructuralistas de mediados de siglo XX y posteriores, la biografía - como género híbrido entre histórico y literario - es situada ahora en el centro de una discusión que nuestra época valora especialmente: una que se interesa en señalar los límites de los sistemas de representación textual de la historia - hacer evidentes sus fisuras y omisiones -, pero también en mostrar las posibilidades enriquecedoras del cruce de las ciencias humanas y la literatura<sup>203</sup>. Los libros de Mario Bellatin se inscriben en dicho contexto crítico y, vale la pena señalarlo, también dentro de una cierta

---

<sup>203</sup> “[...] la escritura biográfica se ha convertido hoy en un buen campo de experimentación para el historiador que puede evaluar el carácter ambivalente de la epistemología de su disciplina, la historia, inevitablemente tensa entre su polo científico y su polo de ficción. El género biográfico asume este interés fundamental de hacer estallar la absolutización de la distinción entre un género verdaderamente literario y una dimensión puramente científica, ya que, más que cualquier otra forma de expresión, suscita la mezcla, el hibridismo, y expresa así tanto las tensiones como las connivencias existentes entre literatura y ciencias humanas.”, François Dosse, *El arte de la biografía*, México: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 24.

tradición literaria contemporánea que ha tomado en préstamo los materiales y elementos de construcción de lo biográfico para elaborar sus ficciones.<sup>204</sup>

Como he escrito, *Shiki Nagaoka...* es una falsa biografía. En primer lugar porque el personaje biografiado no existe más que en el universo narrativo en el que lo ubica Bellatin; en segundo, porque el relato del biógrafo se aparta en casi todo momento de las convenciones clásicas del género, como situar al biografiado en un contexto temporal y espacial determinado. Sin embargo es importante recordar una cosa: que para los teóricos de la biografía y la autobiografía el pacto de veracidad, que alude a la responsabilidad del autor con sus lectores de presentar hechos auténticos y verificables, está dada de antemano por el autor al ubicar su texto dentro de ese género: “Publicar una biografía, anunciarla como biografía, no como novela, es anunciar hechos verídicos, y un biógrafo debe a su lector, ante todo, la verdad.”<sup>205</sup>

*Shiki Nagaoka....*, efectivamente, no es presentada como una biografía:<sup>206</sup> no está publicada en una editorial o colección dedicada exclusivamente al género, ni lleva una cintilla en la portada que la identifique como tal. Si el “origen”

---

<sup>204</sup> Menciono sólo tres libros que, en su diversidad de estilos y maneras de afrontar lo biográfico y autobiográfico, son buenos ejemplos del interés de ciertos autores por el tema: *El loro de Flaubert* (1984), de Julian Barnes, *Negra espalda del tiempo* (1998), de Javier Marías, y *Austerlitz* (2001) de W. G. Sebald. Borges lo trata en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, en *El Aleph* y, como antecedente aún más lejano está la *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1767), de Lawrence Sterne, el cual varios de estos autores conocen y citan (Javier Marías, por ejemplo, ganó el Premio Nacional de Traducción 1979 precisamente con su versión al español de este libro).

<sup>205</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. En François Dosse, Op. Cit., p.30.

<sup>206</sup> En la edición de Sudamericana, como mencionaré más adelante, la editorial se presta al juego y se incluye un comentario en la contraportada que, si bien no asegura que es una biografía, por lo menos deja la cuestión sin resolver.

anecdótico del texto ha sido rastreado hasta un encuentro de escritores en el que Mario Bellatin - interrogado para platicar sobre su escritor favorito – inventa la historia de un autor que no existe, es cierto también que no se ha preocupado por situar públicamente su libro en dicho género. La realidad extra-textual en la que el libro es puesto en circulación obedece, en cambio, a la lógica propia del mundo de la literatura, no de la investigación biográfica. Precisamente en esto consiste, en parte, el juego paródico que propone el libro: dialogar desde lo literario con lo biográfico.

En este capítulo me detendré a analizar aquellos momentos de cruce genérico. El estudio de las convenciones genéricas de la biografía resultó fundamental para detectar cómo se articulan textualmente esos encuentros y desencuentros, así que haré un resumen sobre las principales características del género y un repaso, tanto de las distintas formas de escritura biográfica, como de la percepción histórica que se ha tenido del género. Como he señalado, en *Shiki Nagaoka...* encuentro dos tipos de apropiación paródica: una al género textual biográfico, y otra a los textos sobre la nariz. El cuento de Akutagawa es en sí una transformación del anónimo; a éste se suma el texto de Bellatin en una operación de resignificación constante de la materia de un relato. Considerando a *Shiki Nagaoka...* como un artefacto, el análisis que desarrollaré en las próximas líneas pretende revelar los sistemas de escritura que confluyen en este espacio narrativo y problematizar, en el ámbito teórico de la cultura contemporánea, las posibles funciones o significados de este tipo de estructuras textuales.

## II

Frente  
 a estas “potencias”  
 está  
 la *Pequeña*,  
*Pobre*,  
*Indefensa*,  
 pero magnífica  
 Historia  
 de la *vida*  
*humana*  
*individual*.

Tadeusz Kantor, *Salvar del olvido*.

El relato de la vida de Shiki Nagaoka comienza con las complicaciones del parto; debido, según cuentan algunos, a lo anormal del tamaño de su nariz. El evento es discutido por las parteras, quienes se preguntan si aquél apéndice no es un castigo producto del desmedido aprecio que tanto la madre, como buena parte de la sociedad, sienten por las ideas extranjeras.<sup>207</sup> Entre los diez y los veinte años, el joven Nagaoka escribe sus primeros cuentos; cerca de ochocientos “monogatarutsis” o relatos cortos, respetuosos en extremo de la técnica *sampopo*, y cuyo asunto principal es siempre una nariz. A la edad de quince estudia lenguas

---

<sup>207</sup> “Cuando vieron al niño, las mujeres discutieron sobre si aquella nariz no sería un castigo por haber participado, tanto la madre como buena parte de la sociedad, del entusiasmo desmedido que motivó la llegada de ideas extranjeras. Para muchos, esa alteración de los hábitos fue una verdadera bendición pero para otros, entre los que se encontraban las parteras, esta actitud se asoció con un rotundo desprecio a la dignidad de la patria.” Mario Bellatin, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, en *Obra reunida*, México: Alfaguara, 2005, p. 215. Todas las citas, excepto indicación contraria, pertenecen a esta edición. En adelante sólo apuntaré el número de página.

extranjerías y comienza a redactar textos en inglés o francés para traducirlos después a su lengua materna: “De este modo, consiguió que todo lo que saliera de su pluma pareciera una traducción.”(p.216). Finalizada esa etapa, el autor ingresa al monasterio de Ike-no-wo en el cual permanece cerca de trece años. Entre las varias historias que se cuentan acerca de los motivos de su ingreso al monasterio, está aquella que afirma que fue debido al rechazo amoroso que sufrió por parte de un joven sirviente - gordo y deforme -, quien para vengarse de sus insinuaciones lo reporta con las autoridades de la comunidad. La familia Nagaoka, por su parte, se muestra en desacuerdo con la decisión y no sólo lo deshereda, sino que publican en un periódico local un aviso en el que dan cuenta de su desprecio. El único miembro de su familia con el que volverá a tener contacto será su hermana.

Durante la estancia en el monasterio, Shiki Nagaoka realiza las labores propias de cualquier novicio y, durante las noches, se dedica a escribir. Se sabe que durante ese tiempo redactó una novela que tuvo la intención de convertir en la versión masculina del *Genji monogatari*, y que cuando descubrió la semejanza de su texto con *En busca del tiempo perdido* - del escritor francés Marcel Proust - cayó en un estado semejante a la locura; se sabe también que las plegarias que llevaba a la práctica durante horas le ganaron cierto aprecio entre una pequeña comunidad de fieles y que, incluso, aquellos adeptos acudían al anochecer al templo para confiarle, mediante mensajes, “sus más caras ilusiones” (p.219). Los años pasan y la nariz de Shiki Nagaoka continúa creciendo, según algunos; lo evidente de su apéndice ha provocado murmullos entre los monjes desde su

llegada, pero es una singular anécdota la que termina por romper con la contención obligatoria que debían guardar -como prueba de templanza - ante la presencia de la desagradable protuberancia: incapacitado para comer por su propia cuenta, Shiki Nagaoka acepta la ayuda de un novicio para que sostenga su nariz mientras come; todo marcha bien hasta que el niño estornuda y la nariz cae al plato ante el exagerado regocijo de los presentes. Para algunos, este fue el motivo por el cual abandonó el monasterio; para otros, la mala voluntad de sus compañeros – los cuales no veían con buenos ojos su actividad literaria y consideraban de pernicioso la relación con sus adeptos –, provocó que se le aplicaran una serie de duras pruebas que Nagaoka no pudo superar y que, finalmente, merecerían su expulsión del monasterio.

Tras los años de encierro monacal, Shiki Nagaoka se reintegra a la vida mundana y decide instalar, con la ayuda de su hermana, un kiosco de venta y revelado de rollos fotográficos. Puesto de acuerdo con unos laboratorios de gran fama, por las noches llevaba los rollos de sus clientes para que fueran revelados; por sus manos pasaron cientos de fotografías, y los próximos años los dedicará a intentar escribir un libro cuyo tema se relacione con el gran número de impresiones que observó; para ello se acerca, sin demasiado entusiasmo, a la forma poética tradicional del “tanka”, pero no será sino hasta años después que logre concretar sus ideas y darles forma de libro.

El kiosco queda parcialmente destruido debido a la guerra y Shiki Nagaoka pasa una temporada en un refugio antiaéreo. Ahí se dedica a una serie de proyectos literarios en los que intenta mezclar su interés por la traducción, los ideogramas, las palabras y la fotografía. Transcurridos los años de posguerra, Nagaoka reconstruye el kiosco dedicado a la venta y revelado de rollos fotográficos; trabaja ocho horas diarias atendiéndolo, y emplea dos más en su camino de ida y regreso al laboratorio de revelado. Curiosamente, Shiki Nagaoka nunca abandonó el entorno en el que había nacido; ni siquiera cuando, posteriormente, lo invitaban a conferencias o congresos. El radio de acción durante el cual transcurrió su vida fue reducido: se limitó a sus recorridos diarios desde la pequeña casa de bambú que habitaba – la cual había pertenecido a la fallecida costurera de su hermana –, al kiosco de fotografía y de ahí, por la noche, al laboratorio. El monasterio de Ike-no-wo, así mismo, estaba situado “en el centro del pequeño cantón anexo a la península en la que nació.”(p.230).

En 1953, la editorial Life traduce al inglés su libro *Fotos y palabras*. La inicial resonancia que obtiene es confirmada cuando el afamado cineasta Ozu Kenzō afirmó haber recurrido a la estética del libro para recrear, en su película *Tarde de otoño*, “el alma de una ciudad.” (p.226). La influencia del libro, además, se deja sentir en buena parte del mundo: en Europa se afirma que propone una nueva forma de mirar la realidad y en México influirá, de manera casi decisiva, en el trabajo de algunos fotógrafos de la llamada generación del 50 y, particularmente, en el escritor Juan Rulfo, “quien pudo encontrar en las fotos narrativas de Shiki

Nagaoka la posibilidad de continuar con el trabajo que había iniciado en sus libros [...]” (pp.226-227). En 1960, la editorial Espasa-Calpe edita una traducción al español y, posteriormente, Nagaoka publica el ensayo *Tratado de la lengua vigilada*, que aparece en el año de 1962 en Fuguya Press.

Shiki Nagaoka muere en el otoño de 1970 al ser atacado por un par de drogadictos que querían robar las ganancias del kiosco. Además del cuaderno en el que escribía una especie de diario – y que fue publicado por su hermana junto con otros papeles dispersos, ordenados según una supuesta cronología –, Nagaoka escribió un libro que para muchos es fundamental: “Lamentablemente no existe en ninguna lengua conocida.” (p.228). Se afirma que en una ocasión – interrogado por su hermana –, el autor confesó que el ensayo trataba “[...] sobre las relaciones entre la escritura y los defectos físicos, y sobre cómo la literatura que de allí surge debe distanciarse de la realidad apelando al lenguaje, en este caso al no-lenguaje.” (p.232). Entre las diversas tesis sobre el significado del libro que se manejan en el círculo de especialistas en su obra – algunos de ellos llamados *Nagaokistas* –, está aquella del escritor mexicano Pablo Soler Frost, quien asegura haber hallado la clave del libro intraducible. El libro detalla, según el estudioso, no sólo la naturaleza de los sentimientos de Shiki Nagaoka hacia su criado deforme, sino la importancia del rol que jugó mientras el autor iba creando sus teorías “acerca de la relación entre defectos físicos y escritura, el valor metafísico del lenguaje, la importancia de traducir y retraducir los textos.” (p.233).

Finalmente, el estudioso afirma que en el libro queda consignado el asesinato del joven sirviente: “El crimen fue atroz. Desde el monasterio, Shiki

Nagaoka lo planificó hasta en sus últimos detalles. La hermana fue la principal cómplice. La familia aristócrata contrató a los sicarios.” (p.234). Actualmente se han rescatado la mayor parte de los *monogatarutsis* escritos en su juventud; “[...] la publicación de la totalidad de sus obsesivos relatos sobre narices está llamada a convertirse en la atracción del mundo editorial del próximo año.” (p.233).

### III

“Hacer del hombre un sistema claro y falso, o renunciar por entero a hacer de él un sistema y a comprenderlo,

tal parece ser el dilema del biógrafo.”

André Maurois, *Aspects de la biographie*.

La biografía es un género antiguo que apareció “[...] al mismo tiempo que el género histórico en el siglo V A.C.”<sup>208</sup> Identificada desde un inicio con la esfera de los juicios de valor, la biografía – a diferencia de la historia – está relacionada con la noción de *bios*, “que no sólo remite al hecho de describir ‘la vida’, sino una ‘manera de vivir’.”(p.103). Así, la búsqueda de la “ejemplaridad” individual ha sido una constante en el desarrollo del género; el biografiado representa aquellas virtudes o códigos de conducta que es necesario destacar mediante la escritura de un relato. Detrás de la elección del personaje subyace una variada gama de motivaciones que, al estudiar el desarrollo histórico del género, revelan aspectos

---

<sup>208</sup> François Dosse, Op.Cit., p. 103. En adelante, las citas provenientes de este libro aparecerán indicadas sólo por el número de página.

importantes acerca de las prioridades y normas de la sociedad de una época determinada; la elección del biografiado – el hallazgo de la ejemplaridad - ha sido uno de los aspectos que más se han modificado a lo largo del tiempo.

Emparentada con otras escrituras similares – como el elogio fúnebre, las “vidas”, la hagiografía, etc. -, el término biografía no aparece sino hasta finales del siglo XVII en Europa. Es por ello que, para algunos estudiosos, sólo puede hablarse de biografías a partir del paradigma de la modernidad que modifica, entre otras cosas, el modo de elección de los grandes hombres; el periodo anterior debe considerarse, según esta lectura, como de “escritura de vidas”. Por otra parte, Daniel Madelénat habla de tres paradigmas sucesivos:

[...] al diferenciar la biografía clásica, que cubre el periodo de la Antigüedad hasta el siglo XVIII, de la biografía romántica entre fines del XVIII y los albores del XX, que expresa una nueva necesidad de intimidad, de conocimiento del marco interior de la vida familiar. Finalmente, la biografía moderna nace del relativismo y de lecturas a la vez más situadas históricamente y enriquecidas por las aportaciones de la sociología y el psicoanálisis. (p.17).

De igual manera, Madelénat habla de dos aproximaciones: aquella que centra su mirada exclusivamente en la vida del personaje –y que llama “hiperbiográfica”-, y esa otra –científica, histórica, artística, literaria- que tiende a acentuar la relación del biografiado con el contexto cultural de su época. François

Dosse, en cambio, prefiere hablar de épocas en el desarrollo de la biografía: la edad heroica, la modal y la edad hermenéutica.<sup>209</sup>

Otro aspecto interesante que el estudio del género biográfico evidencia de manera clara, es la importancia desmedida que se ha dado a la vida del autor como material para comprender su obra. Esta correlación - que sin duda existe -, fue privilegiada en cierto tipo de relato biográfico al extremo en que vida y obra se fusionaban en lo que Antoine Compagnon llamó *viobra*.<sup>210</sup> En el ámbito de la crítica literaria este aspecto es notable en los trabajos críticos de Charles Augustin Sainte-Beuve:

---

<sup>209</sup> A grandes rasgos, la edad heroica correspondería al desarrollo inicial de cierto tipo de escrituras biográficas que alcanzan una de sus cumbres, según Dosse, con las *Vidas paralelas* de Plutarco, y con *Las vidas de los doce césares*, de Suetonio. La biografía modal, “pretende llegar, a través de una figura particular, al ideal-tipo de la sociedad que esa figura representa.”, (p.183). Por último, la edad hermenéutica sería aquella que se ve influenciada por el cuestionamiento teórico hacia la identidad del sujeto y su posible representación: “Ya no se trata de acudir a la identificación, sino a un enfoque del otro en segundo plano.”, (p.221).

<sup>210</sup> En *La Troisième République des Lettres*, Seuil, 1983; citado por François Dosse, (p.54). Por otra parte, en *Demerol. Sin fecha de caducidad*, relato breve que aparece en un libro publicado en co-autoría con la fotógrafa Graciela Iturbide (*Demerol. Sin fecha de caducidad/El baño de Frida Kahlo*, México: Editorial RM, 2008), Bellatin vuelve a contar – ésta vez desde la perspectiva de una Frida Kahlo que aparece después de muerta para dictar una conferencia sobre su vida y obra –, la anécdota sobre la experiencia con el proyecto *Escritores duplicados*, el cual fue “[...] una suerte de puesta en escena sobre un encuentro de escritores al cual no asistieron los escritores sino sus representantes, quienes durante seis meses fueron entrenados [...] en diez temas por los propios creadores.” (*Escritores duplicados. Un proyecto de Mario Bellatin*, México: Landucci Editores, 2003, p.4). Y en *Demerol...*: “[...] Kahlo, a través de la pantalla, afirmó que provenía de una tradición donde muchas veces se le había dado un relieve excesivo a la presencia del artista – casi siempre colocándolo por encima de sus obras -, así como a las circunstancias sociales, políticas o existenciales en las que se hallaba involucrado. [...] Fue para conocer más a fondo estas relaciones, que aceptó la propuesta de abandonar por un tiempo su oficio de creadora, para convertirse en una suerte de curadora. [...] Se le ocurrió la posibilidad de organizar un congreso de artistas donde los artistas no estuvieran presentes, sino personas que los representarían. [...] Trasladaría al lugar del evento sólo las ideas de estos creadores, no las obras ni su presencia física, para constatar lo que podía ocurrir con las creaciones una vez que estuvieran liberadas de sus autores. [...] El día de la inauguración se recibieron quejas de una serie de profesores de historia del arte principalmente, quienes habían viajado desde sus facultades de origen sólo para estar junto a sus objetos de estudio. A Frida Kahlo aquél reclamo le pareció fundamental [...]”, pp. 13-14.

Sainte-Beuve, algo así como un Hércules de la crítica, puede decirse también que es el inventor del género. Quizá por vez primera el análisis de la obra se convierte, con él, en pretexto para el examen de la personalidad del artista. Lo psicológico se mezcla a lo literario y hace que el perfil del hombre sea capaz de revelarnos aspectos de su tiempo.<sup>211</sup>

Habrá que esperar varias décadas antes que Marcel Proust, en su *Contra Sainte-Beuve*, exponga con toda claridad la necesidad de reivindicar la independencia y autonomía del narrador respecto de la voz del creador; pero no será hasta unos años después, sobre todo con las reflexiones del estructuralismo y el posestructuralismo, que el cambio de paradigma será evidente en la crítica literaria.

Entre los distintos tipos de escritura biográfica que Dosse incluye dentro de la edad heroica – además de las “vidas” –, se encuentran la hagiografía, la biografía caballerescas y las vidas de reyes. Como había señalado, la elección del personaje a biografar correspondía a la búsqueda de modelos que representaran los atributos deseados por una sociedad específica; el biógrafo, en este sentido, tenía poco que ver en la elección del sujeto pues se trataba, en realidad, de dar voz a “[...] una clase de decisión implícita, producto de un reconocimiento colectivo.” (p.17).

---

<sup>211</sup> Glenn Gallardo, “Sainte-Beuve o la memoria crítica”, en *Charles Augustin Sainte-Beuve. Textos escogidos*, México: UNAM, 2000, p.13.

La hagiografía responde a esa lógica: una vez que ha sido sancionado por las autoridades eclesiásticas, el relato de la vida del santo se convierte en materia de una narración ejemplarizante:

El documento hagiográfico responde a una organización textual específica, la de las *Acta sanctorum*: “La combinación de los actos, de los lugares y de los temas indica una estructura propia que se refiere, no sólo fundamentalmente a ‘lo que ocurrió’, como hace la historia, sino a ‘lo que es ejemplar’” (Michel de Certeau, *L’écriture de l’histoire*). El relato de vida tiene valor de testimonio de una trayectoria de la experiencia, la de la relación con Dios de parte de quien fue canonizado como santo. La hagiografía responde a una estructura particular en la que “la individualidad cuenta menos que el personaje” (p.119).

En general este tipo de relato tiende a situar a su personaje en una temporalidad fija: la del Santo. El desarrollo narrativo de su vida sólo confirma un estado inicial de vocación, o elección divina. A diferencia de la biografía, según Dosse, la hagiografía prefiere describir en lugar de narrar. Comúnmente, la descripción espacial personifica aquellos aspectos de lo sagrado con los que el personaje entrará en contacto, y no utiliza la narración más que como medio de construcción. Otra de las características que la define es que su “régimen de verdad” no es el mismo que el del discurso histórico, pues la hagiografía no se compromete con la verdad factual de los hechos; el *sentido* de dichos textos, tanto para el autor como para el receptor, se encuentra fuera de la lógica de la evidencia: “[...] la vida de santo enseña a su lector algo totalmente distinto a un hecho verificado. [...] Las hagiografías toman prestada de los Evangelios la

tensión constante entre el ser y el parecer. Se trata, más que de conocer la vida auténtica de un individuo, de buscar la edificación del lector.” (p.119).

El florecimiento de la hagiografía tuvo lugar durante la Edad Media debido, principalmente, al poderío e influencia cultural de la institución eclesiástica. Aunque el género permanece casi inalterable, durante los siglos XII y XIII se introducen algunos cambios que dan cuenta del contexto cambiante de la Europa de aquella época.<sup>212</sup> Al mismo tiempo otro tipo de escritura biográfica comienza a ser recurrente: las biografías caballerescas. A la figura del Santo se contraponen la del Caballero. Se trataban, en general, de obras escritas por pedido con la intención de enaltecer las proezas militares y hacer un retrato del mundo de los caballeros. La importancia de estas biografías radica en que la figura del caballero refleja parte del proceso de secularización que lentamente se abre paso en Europa.

Como las “vidas de santos”, la biografía caballeresca establece un peculiar pacto con la verdad, pues se nutre en numerosas ocasiones de lo literario: “permanece relacionada con el género épico y extrae sus fuentes de inspiración de la literatura, especialmente en los cantares de gesta y en la tradición oral. De

---

<sup>212</sup> “Hasta entonces [...] se postulaba una separación radical del santo y del mundo profano que reflejaba una mentalidad según la cual la perfección no podía ser accesible más que en el mundo cerrado, retirado, del universo monacal. Debido a las mutaciones sociales y culturales de los siglos XII y XIII, algunos autores desarrollaron, en cambio, la idea de que ‘era perfectamente posible llegar a la cima de la perfección moral y de la experiencia religiosa sin haber pasado su existencia en el interior de un monasterio’ (André Vauchez, *Saints, prophètes et visionnaires, le pouvoir surnaturel au Moyen-Âge*) [...] Podemos leer, a partir de ese momento, vidas de santos que se revelaron tardíamente, después de haber pasado una buena parte de su existencia en el pecado y la ignorancia.”, (p.125).

ahí resulta un género en tensión constante entre historia y ficción [...]” (p.135). Por otro lado es importante señalar que, a pesar de su relación con la literatura - o quizá precisamente a partir de ella - este tipo de biografías no sólo fueron escritas como un divertimento, sino que son también documentos que, de alguna manera, jugaban un papel significativo a nivel social y político: “Se trata, antes que nada, de asegurar el dominio de un poder todavía frágil y de consagrar a los reyes en sus prerrogativas. [Reivindican] la identidad de un linaje en su arraigo espacio-temporal.” (p.135).

Lo anterior es más evidente en las biografías de reyes, las cuales desde un principio tenían que contar con la venia y protección del monarca. Si en la biografía caballerescas –debido a su cercanía con la épica-, la alabanza hacia el personaje no era disfrazada en ningún momento, en este tipo de biografía sucede un poco lo contrario; el biógrafo se anula en un relato que se presenta como la historia de una intriga. La historia es la del poder del rey; la intriga es la que construye el biógrafo para justificar ese poder:

Todo debe ocurrir como si el poder absoluto contara su propia historia con base en la anulación del sujeto historiador, en la ausencia del “Yo” sustituido por un “él” mediante el cual el historiador se convierte en “el simulacro del rey” (Louis Marin, *Le portrait du roi*). Al suprimir toda calificación apologética o panegírica de su relato, el biógrafo abre al lector

la posibilidad de creer ver, y procede por tanto a un “hacer creer” por el que participa, desde el interior, en el simulacro del poder. (p.142).<sup>213</sup>

Los modelos biográficos de este periodo, como es perceptible, están irremediabilmente ligados a algún principio de autoridad, pues no sólo la representan sino que la legitiman. Al avanzar la difusión de las ideas ilustradas – sobre todo a partir de la Revolución Francesa-, se opera un cambio ideológico fundamental que modifica tanto el concepto de lo “ejemplar”, como la elección de las figuras que lo representan. La aparición del “héroe revolucionario” expresa, en este sentido, la crisis de valores de la Monarquía y el surgimiento de una nueva clase social.<sup>214</sup> El héroe de la novela realista encuentra aquí su génesis.

Aunque indiscutiblemente el género se ve favorecido por este cambio de paradigma, es cierto también que varias de sus características fundamentales permanecen inalterables. El código no cambia porque no ha sido cuestionado; el

---

<sup>213</sup>En una graciosa escena de *Mañana en la batalla piensa en mí*, Javier Marías relata el encuentro entre Víctor Francés –escritor que redacta discursos para otros– y el rey, a quien llama Only The Lonely. La escena transcurre en un recibidor de Palacio mientras un pintor, ubicado al fondo, elabora un retrato del monarca. Only You, como también lo llama el narrador, está interesado en contratar los servicios del escritor, consciente de la importancia de su imagen pública: “[...] yo aún no tengo ni idea de cómo soy percibido, no sé cuál es mi imagen fuerte, la predominante, lo cual, no nos engañemos, significa lamentablemente que carezco de ella. Cómo decirlo, no tengo imagen artística y, no nos engañemos, esa es la que al final más cuenta, también en vida, también en vida. Así que un primer o segundo paso podrían ser mis discursos, no creo que sea imposible que las vaguedades y vacuidades que institucionalmente estoy obligado a decir no puedan sin embargo ser dichas de una manera más personal, cómo decirlo, sí, menos burocrática y más artística [...]”, España: Punto de Lectura, 1996, p. 162.

<sup>214</sup> “A partir de ese momento, como lo subraya Daniel Fabre, se desarrolla el campo léxico del término “héroe”. Hasta el siglo XVIII, estaba vinculado a lo que antes se designaba como *herooi*, los semidioses de la antigüedad. A partir del Siglo de las Luces, el término recobra una nueva acepción que remite el término “héroe” a un simple “personaje” de un relato. [...] A esta pequeña desviación semántica se agrega una segunda transformación con una concepción del heroísmo que ya no se acepta como un bloque indivisible, sino como una serie de cualidades, de virtudes con múltiples variables que se presta también a múltiples evaluaciones que pueden resultar controvertidas. Finalmente, una tercera modificación se da en el plano pragmático. ‘Consiste en dar, en el discurso, un contenido sistemático irónico a ese término.’(Daniel Fabre, “L’atelier des héros”).” (p.144).

proceso de secularización no critica el sistema de representación biográfico y éste queda casi intacto. La construcción textual del “héroe revolucionario”, se asemeja entonces a la del santo:

[...] la pasión revolucionaria desarrolló el culto al héroe y fortaleció un género antiguo [la hagiografía] que empezaba a caer en desuso durante el siglo XIII, al vestirlo de manera distinta. [...] La revolución, al presentarse como la continuación de una voluntad popular, no podía dejar de retomar el mito heroico tal cual, sin conferirle un nuevo significado. El acontecimiento mismo constituye el esplendor y trasciende al individuo para hacer de él un héroe. Desempeña el papel de la aparición para el santo de la hagiografía y esto lo lleva hasta el sacrificio, hasta el martirio, para defender la causa revolucionaria. (p.145).

Dos personajes del periodo simbolizan lo anterior: Jean-Paul Marat (1743-1793), y Napoleón Bonaparte (1769-1821). El asombroso renombre que alcanzó este último, se puede medir no sólo por la influencia determinante que ejerció en el plano de la política, sino también por la devoción que le rendirán algunos de los personajes literarios más importantes de la narrativa del siglo XIX.<sup>215</sup> Un repaso

---

<sup>215</sup> Apunto sólo tres ejemplos que me parecen significativos: Julián Sorel, protagonista de *Rojo y Negro* (1830); Raskolnikov, de *Crimen y castigo* (1866); y Gabriel Araceli, protagonista de la primera serie de los *Episodios Nacionales* (1873-1875). “Hacía muchos años que Julián no pasaba ni una hora de su vida sin decirse que Bonaparte, teniente ignorado y sin fortuna, se había adueñado del mundo con su espada. Esta idea le consolaba de sus desgracias, que le parecían muchas, y duplicaba su alegría, las pocas veces que la tenía.” (Stendhal, *Rojo y negro*, Madrid: Cátedra, 2003, p.89). “El hecho es que un día me hice esta pregunta: si Napoleón, por ejemplo, hubiera estado en mi lugar [...] si en lugar de todas estas hazañas se hubiera hallado en presencia de un crimen, de un asesinato que cometer para asegurar su porvenir, ¿le habría repugnado la idea de asesinar a una vieja y robarle tres mil rublos? [...] Yo me torturé el cerebro durante mucho tiempo con esta pregunta, y no pude por menos de experimentar un sentimiento de vergüenza cuando por fin reconocí que no sólo no habría vacilado Napoleón, sino que ni aún hubiera comprendido la posibilidad de la duda. [...] Desde aquél momento no titubeé ya, pues me sentí a cubierto por la autoridad de Napoleón.” (Fiodor Dostoievski, *Crimen y castigo*, Madrid: Edimat Libros, 1998, p.320). “Mi amo miró sonriendo una mala estampa clavada en la pared y que,

superficial por algunas de las grandes novelas de la tradición realista no solo confirma lo anterior, sino que también pone de manifiesto cómo el “héroe revolucionario”, caracterizado todavía en gran medida por sus hazañas guerreras, convive con otra figura:

El Gran Hombre, a diferencia del héroe, siempre con botas y casco (real o simbólicamente), se presta a múltiples personificaciones, según los autores del siglo XVIII. Puede ser el atleta, el sacerdote, el defensor de la patria; puede brillar tanto en el orden de la inteligencia como en el de la acción guerrera. Puede ser el orador, el filósofo, el legislador, el magistrado, el negociante generoso, y también, ¿Por qué no?, el mecenas.<sup>216</sup>

Entre las diversas características que configuran al Gran Hombre, se encuentra el compromiso que adquiere con su sociedad, nación o época; su habilidad para hacer coincidir el interés personal con el colectivo; su capacidad para pertenecer al pueblo y, al mismo tiempo, desarrollar una personalidad única. El incipiente ejercicio profesional de la historia se propone, entonces, dirigir su mirada sólo a aquella parte pública de la vida de un individuo; la vida privada, bajo este enfoque, queda relegada a un asunto anecdótico:

Victor Cousin hace, en seguida, una distinción entre la historia y la biografía a partir de su concepción del gran hombre. Según él, este último está dividido en dos partes: hay en él una parte que atañe a lo excepcional y una parte

---

torpemente iluminada por ignoto artista, representaba al emperador Napoleón, caballero en un corcel verde, con el célebre redingote embadurnado de bermellón. Sin duda la impresión que dejó en mí aquella obra de arte [...] fue causa de que modificara mis ideas respecto al traje de contrabandista del grande hombre, y en lo sucesivo me lo representé vestido de cardenal y montado en un caballo verde.” (Benito Pérez Galdós, *Trafalgar/La corte de Carlos IV*, Barcelona: Editorial Crítica, 2001, p.20).

<sup>216</sup> Jean-Nöel Jeanneney, *Du bon usage des grands hommes en Europe*, 2003. Citado por Françoise Dosse, (p.152).

ordinaria: “Sólo la primera pertenece a la historia; la segunda debe abandonarse a las memorias y a la biografía; es la parte vulgar de esos grandes destinos; es la parte ridícula y cómica del drama majestuoso de la historia.” (Victor Cousin, *Introduction à l'histoire de la philosophie*). El elogio del gran hombre, la forma en que se lo evalúa, no tiene nada que ver con una rehabilitación del género biográfico que se considera en gran medida como un residuo, una forma de desecho insignificante lejos de la verdadera grandeza. Por ello no puede interesar a los historiadores; el siglo XIX considera esencial esta concepción en tanto que es el siglo de la historia en gran parte presentada como una cronosofía. (p.160).<sup>217</sup>

La brecha entre historia y biografía se amplía durante el siglo XIX, en tanto que a la primera le interesa reivindicar la importancia de la colectividad sobre la vida del individuo. El enfoque novedoso que implica la profesionalización de la historia, viene a saldar cuentas con una ideología de la representación que había excluido de sus relatos al pueblo. Es cierto, por otra parte, que los movimientos revolucionarios del periodo lanzan al protagonismo la voluntad popular y que, a partir de ese momento, las reglas de organización y decisión políticas cambian fundamentalmente. A este periodo corresponde el desarrollo de la biografía modal, en la que el “individuo no tiene valor [...] más que en la medida que ejemplifica lo colectivo. Lo singular se convierte en una entrada a lo general, y revela al lector el comportamiento promedio de categorías sociales de un cierto momento.” (p.183). La historia responde marcando una distancia profunda respecto del género biográfico:

---

<sup>217</sup>“Cronosofía: tiempo de la ‘historia de la historia’, de las grandes periodizaciones.” Luis Vergara, *Paul Ricoeur para historiadores*, México: Universidad Iberoamericana – Plaza y Valdés, 2006, p. 93.

La biografía sufre entonces largos momentos de penumbra, ya que, como veremos, la inmersión de la historia en el baño de las ciencias sociales (con la escuela de los *Annales*) y el triunfo exclusivo de las tesis durkheimianas, contribuyeron a una radicalización de su anulación a favor de las lógicas masificadoras y cuantificables. La biografía se convierte en el refugio de la historieta, de relatos puramente anecdóticos, sin más ambición que seducir y distraer. (p.166).<sup>218</sup>

El rechazo a la biografía por parte del mundo erudito y universitario parece excesivo a la luz de su tardía rehabilitación como género textual. La afirmación de la historia como disciplina científica, y la colaboración constante que a partir de ese momento surge con otras prácticas – principalmente la antropología y la sociología -, resultó fundamental para la conformación del pensamiento moderno y su relación con el conocimiento del pasado; sin embargo esta mirada presupone una distancia abismal entre presente y tradición, pues una de las ideas fundacionales de la modernidad – el Progreso –, consiste en pensar la historia de la humanidad dirigida hacia un destino prometeico que se cumplirá siempre en el futuro. En este largo proceso de desarrollo van a construirse muchos de esos límites discursivos que separarán a la “alta”, de la “baja” cultura; a los géneros de los subgéneros.

---

<sup>218</sup>Otro comentario respecto a esto: “Durkheim considera que la científicidad de la sociología se apoya en el carácter exógeno de las leyes sociales en relación con las lógicas individuales. La sociedad funciona para él de acuerdo con los principios de una física social en cuanto que éste es un sistema de fuerzas que actúa sobre los individuos. [...] A partir de estos principios, la variable humana, individual, pierde toda pertinencia e incluso se convierte en algo contra lo que tienen que prevenirse las ciencias sociales.” (p.186).

La otra gran corriente teórica que cuestionaría a la biografía es el estructuralismo. Influenciados por la lingüística de Ferdinand de Saussure, los estructuralistas se interesan por los análisis de tipo sincrónico, esperando revelar las estructuras que condicionan cualquier tipo de *habla*. En este sentido, “[...] frente al vitalismo, frente al humanismo, frente al existencialismo, la nueva filosofía declara que no importa tanto la conducta individual como el sistema que condiciona la conducta. Ante las filosofías de la persona, el estructuralismo es ahumanista o, incluso, antihumanista.”<sup>219</sup>

En el campo de la crítica literaria un suceso vuelve a poner en evidencia - como lo hizo el *Contra Sainte-Beuve* de Proust- el nuevo paradigma: la discusión entre Raymond Picard y Roland Barthes a partir del estudio de la obra de Racine. El conjunto de ensayos que publicó Barthes en 1963 con el título *Sobre Racine*, y el ensayo que le dedica Picard como respuesta en “Nouvelle critique ou nouvelle imposture” -aparecida en *La Revue des Sciences Humaines*-, detonan una polémica que pronto se convierte en centro de atención de la vida intelectual francesa; la discusión confronta dos instituciones, pues Raymond Picard pertenece al prestigioso círculo de profesores de la Sorbona, y Barthes es titular en la *École Pratique des Hautes Études*, institución fundada en 1886 como alternativa a la Sorbona. Lo que propone Barthes, a grandes rasgos, es la necesaria separación entre la “historia de los literatos”, y la “historia de la función literaria”.<sup>220</sup> Picard, por su parte, critica el excesivo enfoque psicoanalítico que

---

<sup>219</sup> Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, México: UNAM, 2009, p. 549.

<sup>220</sup> “Si se quiere hacer historia literaria, se debe renunciar al individuo Racine”; “Dicho de otra manera, la historia literaria sólo es posible si se hace sociológica, si se interesa en las actividades y

Barthes emplea en su análisis de los personajes racinianos, y le reprocha el uso de una jerga pseudo-científica con la cual -según el experto en Racine- puede decirse casi cualquier cosa.<sup>221</sup> “En 1966, con la publicación de *Crítica y verdad*, Barthes fija su postura:

[...] reivindica los derechos del crítico como escritor, portador de sentido, verdadero creador en su propia lectura activa de la obra y, además, se convierte en representante de un discurso más científico que ya no considera la escritura como *decorum*, sino como fuente de verdad. [...] Barthes se apoya en toda la corriente estructuralista y menciona también el trabajo de Lacan, de Jakobson, de Lévi Strauss... A la historia de la literatura tradicional, a fuerza del trabajo de deconstrucción de las ciencias humanas, sustituye una ciencia de la literatura. (p.192).

Con la publicación de “La muerte del autor” (1968), Roland Barthes insiste en reconocer la actividad creativa de lector y crítico, y va más allá al afirmar que su libertad interpretativa dependerá, en todo caso, de la muerte de la figura auctorial. Lo que verdaderamente importa a Barthes es revelar el carácter totalitario de las instituciones que proveen sentido y exponer la artificialidad de sus presupuestos<sup>222</sup>. La “nueva historia”, como apunta Dosse, se beneficiará del estructuralismo cuando el nuevo equipo de dirección de la revista *Annales* se haga

---

en las instituciones, no en los individuos.” Ambos fragmentos pertenecen a *Sobre Racine*; citados por François Dosse, (p.190).

<sup>221</sup> “Hay que releer a Racine para convencerse de que, después de todo, sus personajes son distintos de los de D.H. Lawrence [...] Barthes decidió descubrir una sexualidad desencadenada.” (Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*). Citado por François Dosse, (p. 191).

<sup>222</sup> Posteriormente, Barthes vuelve al estudio del sujeto desde lo que él llama “biografemas”: “ Si yo fuera escritor, y estuviera muerto, ¡cómo me gustaría que mi vida se redujera, con la ayuda de un biógrafo amistoso y desenvuelto, a ciertos detalles, ciertos gustos, ciertas inflexiones, digamos ‘biografemas’, cuya distinción y movilidad pudieran viajar fuera de cualquier destino!” Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*; citado por François Dosse, (p.307).

cargo: con la publicación de un número especial dedicado a “Historia y estructura” (1971), y en el que colaboran eminentes estructuralistas como Claude Lévi-Strauss, “[...] presenciamos un acuerdo, una estrecha colaboración entre historiadores, antropólogos y semiólogos.” (p.195).

La publicación de la biografía de Guillermo el Mariscal por parte de Georges Duby –eminente representante del grupo de los *Annales*-, marca lo que François Dosse llama el “retorno espectacular a favor de la biografía” (p.210). Evidentemente, se trata de una rehabilitación dentro del mundo académico y erudito pues el género, cabe recordarlo, no dejó de estar presente en el universo editorial. Como otras escrituras, la biografía ha dejado de ser considerada como subgénero; sus prácticas y teorizaciones contemporáneas ponen de manifiesto su importancia como documento del pasado, y destacan sus posibilidades como género literario. Si anteriormente su carácter híbrido la relegó, ahora precisamente esta indeterminación textual es la que la pone en el centro del debate postmoderno.

Entre las distintas ideologías o corrientes de estudio con que François Dosse ubica a la biografía contemporánea, está el existencialismo. Para Dosse, la biografía inacabada de Sartre sobre Flaubert, “revela el proyecto de un enfoque fenomenológico y existencialista” (p.233) que se vale de distintas disciplinas para reconstruir la trayectoria de un individuo, “examinada desde un punto de vista reflexivo, y que valoriza un recorrido de las vivencias del sujeto estudiado”<sup>223</sup>. Por

---

<sup>223</sup> “Para Sartre, la característica ontológica del ser humano se sitúa en una nada en la que se arraiga la libertad, y que escapa todo determinismo”. (p.233).

otra parte, el impulso que dio la sociología a los relatos de vida representan –para Dosse-, otro estadio más en el proceso de reconstrucción de la biografía contemporánea:

Primero los sociólogos, y luego los historiadores, se esforzaron por rehabilitar al individuo, al actor como entidad pertinente de sus investigaciones. En cuanto al público, se apasiona en estos años por relatos de vida de los anónimos, de los sin-título, de los sin-tierra, que se transforman en verdaderos *best-sellers*. El acontecimiento editorial que sirve de modelo viene del extranjero. Se trata de la historia establecida por un antropólogo, Oscar Lewis, de una familia de subproletariados de México, con la que estableció lazos de amistad durante seis años, y con la que llevó a cabo horas de entrevistas grabadas. (p.235).<sup>224</sup>

Las tesis de la *micro-storia*, así mismo, difundieron el acercamiento a los estudios de caso, a los microcosmos y situaciones-límite de crisis. A partir del oxímoron “lo excepcional normal”, este tipo de estudio se interesa por los comportamientos de excepción, en la medida en que éstos integran también la norma. No renuncia a lo general, sino que espera encontrar las vías de la generalización, a partir de lo individual.<sup>225</sup>

Los estudios multidisciplinarios acerca de la identidad individual en las sociedades contemporáneas han modificado innegablemente cualquier tipo de aproximación

---

<sup>224</sup> El libro, por supuesto, es *Los hijos de Sánchez*.

<sup>225</sup> “Por lo tanto, la *micro-storia* ha devuelto sus derechos de ciudadanía a la singularidad, tras una larga fase de penumbra durante la cual el historiador debía, sobre todo, investigar el promedio estadístico, las regularidades de una historia cuantitativa y serial. Permite, al desplazarlo claramente, volver a darle dinámica a un género que se creía en vías de extinción: el género biográfico.”, (p.252).

biográfica. El paradigma cultural de lo postmoderno ha disuelto la noción de una identidad –que es también textualidad- fija y estable; por el contrario, encuentra que ésta es fragmentaria y que, cuando se la intenta reducir a esquemas nacionales, políticos o raciales, los resultados pueden ser catastróficos. En una última reflexión al respecto, François Dosse se refiere al trabajo de Gilles Deleuze y Félix Guattari:

Al paradigma de la identidad como árbol enraizado e inmutable, al crecimiento programado y continuo que siempre da los mismos frutos [...] oponen el paradigma del rizoma, el de los bulbos, de los tubérculos cuyo crecimiento es imprevisible y horizontal. Su visión sugiere el plano biográfico, ya que muestra algunas implicaciones metodológicas que confirman la pluralización de identidad. Cualquier punto del rizoma puede conectarse a cualquier otro, y ello induce un predominio de los principios de heterogeneidad y de conexión. La primacía otorgada a la multiplicidad supone un abandono del principio unitario a favor de la diversidad de las grandezas [...] (p.429).

## IV

**Lo extraño del físico de Nagaoka Shiki, evidenciado en la presencia de una nariz descomunal, hizo que fuera considerado por muchos como un personaje de ficción. (p.215).**

Así comienza el relato biográfico sobre Shiki Nagaoka. A partir de esta premisa, el biógrafo intentará convencer al lector de la existencia real de su personaje.

Apoyado en recursos de distinta índole reconstruye parcialmente la vida de este extraño autor. Su labor, como la de todo biógrafo, se asume desde la imposibilidad de dar cuenta total de la vida de un hombre y, sin embargo, este relato parece no sólo acentuar las ausencias textuales sino que, de alguna manera, es el vacío el que articula la narración: por la falta de fuentes confiables, por la información contradictoria que envuelve la vida de Nagaoka, por la oposición de la familia a revelar intimidades, etc. De ahí la importancia del comienzo de la novela.<sup>226</sup>

Si en el apartado anterior elaboré un resumen sobre el desarrollo histórico de la biografía para contextualizar culturalmente al género, en éste me interesa señalar los momentos de encuentro y desencuentro entre biografía y literatura; establecer ciertos puntos de comparación para distinguir cómo está construida la reapropiación paródica en *Shiki Nagaoka...*, y qué posibles sentidos surgen de este encuentro.

Por lo general el comienzo de toda biografía se apega a una convención que, independientemente del paso del tiempo, se ha mantenido: la justificación del biógrafo. Entre otras cosas, éste elabora las razones que lo han llevado a escoger a un personaje determinado y contextualiza su trabajo al mencionar no sólo la importancia del individuo biografiado, sino las fuentes y metodologías empleadas para llevar a cabo su investigación.<sup>227</sup> Esta parte explicativa es importante,

---

<sup>226</sup> Como descubrirá posteriormente el lector, incluso el tamaño de la nariz se revela potencialmente como falsa.

<sup>227</sup> “Esta práctica de exponer las intenciones es bastante clásica, pero, con el género biográfico, toma una importancia singular que hace de ella un rito casi obligado, en la medida en que

además, porque establece un pacto de verdad con los lectores; les indica que los hechos ahí presentados ocurrieron en verdad al biografiado y no son producto de la imaginación del autor.

En *Shiki Nagaoka*, por el contrario, esta justificación inicial no existe. Las implicaciones de esta omisión provocan, de entrada, una inestabilidad textual que el lector resuelve instantáneamente: decidirá leer el libro como un documento, o como una obra de ficción.<sup>228</sup> Aunque a lo largo del texto se nos aclaran parte de los motivos y recursos del biógrafo, es importante enfatizar que la información nos llega diferida. Al fracturarse, el discurso biográfico revela parte de su conexión con las ciencias sociales, pues si se modifica el formato de presentación metodológica se pone en riesgo la propia veracidad de la obra; la literatura, en cambio, no apela a lo verdadero sino a lo verosímil. En *Shiki Nagaoka*... la narración está ordenada por una lógica de persuasión, no de demostración; por lo cual, “a pesar” de su carácter fragmentario, no-lineal (no tradicional), el texto resulta verosímil en tanto construcción de una intriga.<sup>229</sup>

---

frecuentemente el biógrafo no es el primero en seguir las huellas del personaje [...] Se supone que el retrato que debe resultar de ahí refuta los arquetipos en curso y justifica el esfuerzo logrado. El biógrafo explica sus elecciones y adelanta los argumentos que van en el sentido de una proximidad con el personaje elegido en función de sus búsquedas, de su sensibilidad y de sus compromisos.”, Dosse, p.70.

<sup>228</sup> Aunque resulte poco creíble y, sobre todo, difícil de comprobar, es un hecho que estas dos decisiones son igualmente aplicadas por una variedad de lectores; esto es, que el texto efectivamente ha sido leído como una biografía e, incluso, se ha colocado en estanterías dedicadas a libros de no-ficción. Aunque no ocurre en todos los casos, por lo general para un lector especializado es evidente el juego paródico desde un inicio. En la edición de Sudamericana, incluso el comentario de contraportada está inscrito dentro de la narración pues, de alguna manera, presenta el libro como una biografía (ver Anexo). Este soporte paratextual desaparece, por razones obvias, en la *Obra reunida*.

<sup>229</sup> En *Las dos Fridas*, en cambio, el autor sí justifica su relato: “El fin de este libro es realizar una biografía para jóvenes de la pintora Frida Kahlo. Tengo pensado comenzar el relato situándome en la junta de trabajo con los editores que me comisionaron el proyecto. Es la primera vez que escribo por encargo, y no sé en ese momento si voy a ser capaz de cumplirlo. Una de las características

Entre las diversas razones que han motivado a los biógrafos, destaca el querer hacer justicia a un personaje al que la historia oficial no le ha otorgado un lugar correspondiente o al que su época ha ninguneado. Desmitificar a un héroe o figura pública en nombre de la verdad histórica, o reinterpretar su trayecto y obra a la luz de nueva información o testimonios sobre su persona, suelen ser también dos motivos recurrentes.<sup>230</sup> Aunque ciertamente no es una regla, el biógrafo por lo general simpatiza con su personaje y entre ambos se establece aquello que se ha llamado la “ilusión biográfica”.<sup>231</sup> Para Freud, “los biógrafos sienten una especie de fijación por sus héroes”, pues al elegirlos como sujetos de estudio revelan una preferencia particular: “Se entregan entonces a un trabajo de idealización que se esfuerza por inscribir al gran hombre en la serie de sus modelos infantiles, por ejemplo, hacer revivir en él la representación infantil del padre.”<sup>232</sup> Sin ir tan lejos, Dosse encuentra que, efectivamente, el gesto biográfico puede ser doble: “Por una parte, corresponde a una ficción que el biógrafo elabora sobre otro; por otra,

---

de mi escritura es precisamente no tener una conciencia clara de los proyectos que esté por llevar a cabo. [...] Pero ahora me piden algo concreto. Hacer la biografía de alguien cuyos datos de vida son bastante conocidos. Lo único que solicité, luego de escuchar las condiciones de trabajo, fue una foto de la mujer a partir de la cual giraría la narración”, México: Random House Mondadori – CNCA, 2008, p.4. Posteriormente el autor envía la fotografía de Frida Kahlo por correo electrónico a una serie de personas, pues le interesa conocer su opinión sobre la pintora: “Pero la respuesta más curiosa fue la que me informó que la mujer de la imagen se encontraba con vida. Se trataba de alguien que habitaba en un alejado poblado y poseía un pequeño puesto en el mercado.”, *Ibíd.*, p.7. El resto del libro cuenta, literalmente, el viaje del autor para encontrar a esta Frida Kahlo.

<sup>230</sup> “Entre los *topoi* más utilizados por los biógrafos para justificar su proyecto, también encontramos frecuentemente el argumento archivista, según el cual el descubrimiento de nuevos documentos hasta entonces inaccesibles permite aportar una nueva lectura o afinar las antiguas.” François Dosse, p.92.

<sup>231</sup> “Para el historiador, la escritura de una biografía se presta a todo tipo de desviaciones. Es conveniente mantener la distancia con un sujeto por quien, en general, tiene interés y que, por ello lo arrastra a una adhesión no sólo intelectual, sino frecuentemente afectiva y pasional. Por tanto, existe definitivamente una ‘ilusión biográfica’ a la que hay que desafiar.”, *Ibíd.*, pp. 197-198.

<sup>232</sup> Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, citado por Dosse, p. 332.

indirectamente, es autorretrato de un biógrafo alterado por su encuentro con el otro.”(p.349).

Del biógrafo que reconstruye la vida de Shiki Nagaoka no sabemos nada. A diferencia de una biografía en la que autor y narrador son la misma persona, aquí no existe dicha correspondencia, pues el biógrafo es igualmente personaje de la ficción. Como un juego podríamos ubicar la “ilusión biográfica” a partir de la relación entre Bellatin y Nagaoka; intentar establecer los motivos por los cuáles uno crea al otro, o identificar las características que los asemejan; sería, en realidad, el enfoque tradicional para descubrir al autor detrás de su obra y personajes. A pesar de que esa no es la lectura que propongo, tampoco me parece adecuado desestimar esa relación que, por lo demás, no sólo existe sino que es recurrente en sus libros. Al respecto en “Un personaje en apariencia moderno”, el narrador –identificado nominalmente con Mario Bellatin-, dice lo siguiente:

¿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. [...] Continúan existiendo en mí, eso sí, imágenes inalterables. La presencia de la deformación de los cuerpos, los miembros

faltantes con la parafernalia, a veces densa y complicada, que ese fenómeno suele llevar consigo.<sup>233</sup>

Pese a que desconocemos la identidad del biógrafo, podemos enterarnos de algunos datos que contextualizan su investigación aunque, como he señalado, esta información se presenta diferida e incompleta. Con todo, sabemos que la familia Nagaoka ha intentado ocultar o falsear la vida del escritor y, en este sentido, se adivina el deseo –por parte del biógrafo– de hacer justicia a su personaje:

Se sabe, además, aunque la hermana hiciera todo lo posible por ocultarlo, que Shiki Nagaoka sufrió en ese tiempo una decepción amorosa cuando el objeto amado, un joven sirviente gordo y deforme, lo humilló haciendo públicas sus proposiciones ante las autoridades de la comunidad. Se cree que la familia trató de borrar aquél pasaje de la vida del escritor. Si se recurre a las actas de la estación policial del cantón, donde Shiki Nagaoka pasó su infancia y juventud, se verá que han sido arrancadas las páginas que dan fe de las fechas en que ocurrió aquél suceso. (p.217).

[Nagaoka] Se hizo tomar una gran cantidad de fotos en distintas situaciones, e incluso invitó en más de una ocasión a su sirviente, al mismo que luego lo acusó, para fotografiarse juntos. Lamentablemente, esas fotos también han desaparecido. Sólo se conservan en el archivo del estudio algunas placas, en las que Shiki Nagaoka aparece sin compañía. Parece que la familia logró que se requisaran aquellas en las que estaban

---

<sup>233</sup> El relato forma parte de *El gran vidrio. Tres autobiografías*, Barcelona: Anagrama, 2007, pp. 159-160. En los otros dos textos, “Mi piel luminosa”, y “La verdadera enfermedad de la sheika”, no se identifica nominalmente al autor con el narrador o algún personaje –como tampoco ocurre en *Shiki Nagaoka*–; lo señalo pues es una de las distinciones teóricas que aborda la autoficción.

retratados los dos. Seguramente, buscaron ocultar las pruebas del asedio que el hijo había estado ejerciendo sobre ese sirviente.<sup>234</sup> (pp. 217-218).

El biógrafo rescata no sólo la trayectoria sino la obra del personaje; el carácter erudito del primero queda manifiesto pues no sólo hace un recuento de la producción de Nagaoka, sino que la pone en diálogo con distintas tradiciones literarias, y la relaciona con su época y el trabajo de otros escritores no ficticios.<sup>235</sup> Como en lo relativo a su vida, los datos e interpretaciones sobre su obra son escasos y contradictorios; el material de su relato lo elude y, por tanto, a veces no tiene otro remedio más que señalar las inconsistencias o vacíos que rodean la vida de Nagaoka:

Hay quienes dicen, después de leer el diario publicado bajo la vigilancia de la hermana, que Shiki Nagaoka realizó personalmente –a pesar de haberlo negado una y otra vez– algunas fotografías que de cierta manera buscaban ilustrar sus teorías sobre la imagen y las palabras. Se piensa que Etzuko mantuvo escondidas las fotografías que realizó su hermano. Que incluso después las destruyó. Se dice que se trataba de instantáneas en blanco y negro donde, sobre un fondo brumoso, flotaban algunas letras y ciertos caracteres orientales. La niebla de los fondos de las imágenes parecía tener como fin demostrar que las letras y los caracteres habían aparecido de la

---

<sup>234</sup> Sin embargo, en el dossier fotográfico es presentada una fotografía de esta serie (ver Anexo). Volveré a referirme al dossier en otro momento.

<sup>235</sup> “Es interesante detenerse en estos dos autores porque, de alguna manera, ambos compartieron con Shiki Nagaoka el gusto por llevar vidas personales fuera del dominio público. Además, los tres creadores fueron de cierto modo construyendo sus propias biografías en los libros que escribieron. En el caso de Juan Rulfo, se dice que agonizó en su cama musitando la estructura de una gran obra que nunca construyó. Fue espectacular la muerte de José María Arguedas, quien acabó con su vida luego de terminar de redactar el diario de un suicida. El deceso de Shiki Nagaoka estuvo enmarcado, más bien, dentro de un orden trágico que a simple vista parece no tener que ver con su obra: fue asesinado por un par de drogadictos que quisieron apoderarse de las ganancias del día.” (p.227)

nada, como convocados por una asociación natural de los objetos. (pp. 230-231).

Otro ejemplo:

Algunos estudiosos se han preguntado por las consecuencias que tuvo aquella relación en su vida y en su obra. Otros más han cuestionado las extrañas circunstancias en las que el sirviente fue asesinado. No se ha llegado todavía a ninguna conclusión, pero se cree que cuando se consiga traducir a un idioma determinado su libro fundamental, cuyo título es igualmente intraducible –hasta ahora sólo conocido por un símbolo-, se resolverá de una vez por todas el enigma que representa, dentro del campo académico especialmente, la obra de Shiki Nagaoka. (p.229).

A lo largo del relato, el biógrafo menciona algunas de las fuentes que le sirven para reconstruir la vida de su personaje; entre la variedad de ellas menciona cartas, testigos orales, recortes de periódico, actas del cantón, etc. En particular le sirven de referencia dos obras: el libro-homenaje que escribe la hermana del autor, *Shiki Nagaoka: el escritor pegado a una nariz*,<sup>236</sup> y el *Diario póstumo*.<sup>237</sup> Aunque el biógrafo toma en cuenta la información de ambos libros, no deja de

---

<sup>236</sup> “[...] haciendo una clara alusión a Cyrano de Bergerac, ocurrencia que a Shiki Nagaoka hubiera deplorado profundamente debido principalmente a su carácter extranjerizante.” (p.221). La referencia más clara, sin embargo, es al célebre poema de Quevedo “A una nariz”.

<sup>237</sup> “Al final de su vida abrazó la idea de que en realidad, el tamaño de su nariz era lo que había orientado su existencia. De alguna manera, esas elucubraciones se encuentran escritas en el cuaderno que la hermana guardó celosamente y que luego entregó para su publicación bajo el falso título de *Diario póstumo*. Ese cuaderno contiene distintos episodios de su vida que se consideran clave para entender el posterior desarrollo de los sucesos.” (p.228).

mencionar las reticencias que han mostrado algunos por la veracidad de dichas fuentes:

La hermana estuvo hasta el año pasado, en que falleció de una dolencia pulmonar, recolectando pacientemente la obra de este autor tan especial. Algunos agradecen su labor, pero otros saben que no hizo más que manipular los manuscritos obedeciendo órdenes de su aristócrata familia. Sin embargo un mérito que no puede negársele es que se empeñó hasta el final en rescatar la figura de su hermano de las garras de las leyes de la ficción en la que insistentemente parece querer ser enmarcado este personaje. Conducta que tal vez haya estado motivada por los sentimientos de nobleza, propios a la estirpe a la que pertenecía que, como se sabe, siempre había visto con buenos ojos, inclusive como si fuera algo normal y deseable una nariz descomunal. (pp. 232-233).

El resto de las fuentes biográficas tampoco resultan confiables; anécdotas centrales en la vida del personaje aparecen desdibujadas por el rumor, la imprecisión, o la mala fe; la relación con los fieles que lo visitaban en el monasterio, la anécdota de la sopa, su relación con el sirviente, las fotografías que se sacaron juntos y, por supuesto, el asesinato de éste último, son sólo algunos de los detalles que nunca quedan aclarados del todo.<sup>238</sup> En el centro del relato existe un vacío textual que el biógrafo intenta cartografiar; no tratar de llenar o definir, sino tan sólo de rodearlo para marcar sus límites. El empeño de los “Nagaokistas” por descifrar el libro ilegible, encuentra un paralelo en la labor igualmente infecunda del biógrafo. Al respecto, uno de los momentos más llamativos del texto es cuando incluso se pone en duda el tamaño de la nariz:

---

<sup>238</sup> Curiosamente en el dossier fotográfico se presenta una de las tomas, supuestamente perdidas, del autor en compañía de su criado que, por otro lado, tampoco es gordo (ver Anexo).

De aquellos años de encierro monacal, se cuentan algunas anécdotas curiosas. Jamás se sabrá si ciertas o no. Quizá estuvieron motivadas únicamente por los rumores de la gente del cantón. La que más se escuchó se refiere a la evolución que alcanzaría, con el tiempo, la descomunal nariz. Se dice que, en ese entonces, medía cerca de cuatro pulgadas y que incluso sobrepasaba el mentón. Estos datos no deben ser ciertos, pues en las fotografías de madurez que se conservan del escritor se ve una nariz algo excepcional pero de ninguna manera poseedora de las características que se le atribuyen. (p.220).

Evidentemente, este tipo de contradicciones no resueltas derrumbarían cualquier proyecto biográfico; si no lo hacen es porque la construcción textual cuenta precisamente con ellas para armar la intriga de un relato ficticio.

De toda la información omitida en el relato, destaca principalmente el que las referencias geográficas y temporales no existan: no se dice en qué año nace el autor, ni exactamente en dónde.<sup>239</sup> Entonces, ¿cómo logra salir adelante el relato? Me parece que la estrategia de simulación consiste en ofrecer al lector una estructura textual conocida, a partir de la cual él mismo va llenando los vacíos.<sup>240</sup> La reconstrucción de un imaginario Oriental provoca una serie de lecturas equívocas en el lector; la más evidente, el pensar que el relato ocurre en Japón.<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> “nunca quiso abandonar, ni por un día el entorno en el que había nacido.” (pp.227.228). “El monasterio de Ike-no-wo [...] estaba situado así mismo en el centro del pequeño cantón anexo a la península donde nació.” (p.230).

<sup>240</sup> “Cuando alguien halla en mis textos un tiempo y un lugar definidos –a pesar de que no suelen estar especificados-, siento que funciona la propuesta planteada de hacer que cada lector reconstruya un universo propio a partir de la experiencia.”, Mario Bellatin, *Underwood portátil. Modelo 1915*, en *Obra reunida*, pp. 517-518.

<sup>241</sup> “Curiosamente, la obra de Shiki Nagaoka es desconocida para un buen número de los países de Oriente. Sin embargo, de un tiempo a esta parte la comunidad intelectual de Japón principalmente ha mostrado sumo interés en los libros de nuestro autor. Este hecho es, quizá, el

Aunque el biógrafo nos recuerda constantemente que Shiki Nagaoka permaneció apegado a la Tradición, no se nos aclara con precisión cuál es ésta;<sup>242</sup> lo mismo sucede con el periodo de guerra durante el cual el kiosco de Nagaoka es reducido a escombros: la asociación con la Segunda Guerra Mundial es evidente y, sin embargo, no es nombrada.<sup>243</sup>

El dossier fotográfico es otra puesta en escena del universo oriental: los rasgos físicos de los padres y hermana del autor, la vestimenta y utensilios que empleó durante su vida, la caligrafía de los periódicos y anuncios recopilados, son imágenes típicas de un universo relacionado con el Oriente. El efecto de veracidad que las fotografías le añaden al texto está ligado, en principio, con la noción clásica de la fotografía como medio para capturar la realidad:

La fotografía ha sido entendida durante mucho tiempo como la manera en que la naturaleza se representaba a sí misma. La fascinación que produjo

---

síntoma más contundente del carácter universal de la obra de Shiki Nagaoka. Parece uno de los pocos escritores que pueden ser entendidos de una manera similar en las distintas regiones del mundo. Esperemos, pues, que la próxima publicación de sus libros en nuevas lenguas permita la difusión de uno de los creadores fundamentales del siglo XX.” (p.233).

<sup>242</sup> Nagaoka se dedicó durante un tiempo, según el biógrafo, a indagar “en el sentido original de los populares *tankas*” (p.223), que son, efectivamente, una forma de poesía tradicional japonesa; también escribe un monogatari que, de nueva cuenta, es un género japonés, en este caso de prosa. Sin embargo la técnica *sampopo*, y el género monogatarutsis (supuestamente relatos cortos), parecen no tener una existencia real dentro de la tradición japonesa.

<sup>243</sup> “Sólo cuando llegaron los años de la guerra, se hizo evidente lo perjudicial que había sido la aceptación incontrolada de ideas extranjeras. La clase aristocrática se arrepintió de haber avalado esa política, y pidió disculpas públicas poco antes de que el país quedara destruido física y moralmente. Asimismo, los artistas del Mundo Flotante renegaron de muchas de sus obras. Tras aquellos años todo fue silencio.” (p.225). En *Un artista del mundo flotante* de Kazuo Ishiguro, se narra la historia de un viejo pintor en sus años de decadencia moral tras los años de guerra. A él y a los jóvenes agrupados en torno suyo se les llamaba “los artistas del mundo flotante”: “His influence over us was not, of course, confined merely to the realms of painting. We lived throughout those years almost entirely in accordance with his values and lifestyle, and this entailed spending much time exploring the city’s ‘floating world’ – the night-time world of pleasure, entertainment and drink which form the backdrop for all our paintings.” *An artist of the floating world*, Londres: Faber and Faber, 2005, pp.144-145. Un estudio comparativo entre ambos libros resultaría sugerente; además del aspecto temático, el estilo de la narración también se parece. En el caso de Ishiguro, la verosimilitud del relato es también constantemente puesta a prueba por las diferentes instancias de la enunciación; ocurre algo similar en *Pálida luz en las colinas*.

su descubrimiento apuntaba hacia esa ilusión de automatismo natural. Un eslogan publicitario de material daguerrotípico rezaba: “Deja que la Naturaleza plasme lo que la Naturaleza hizo”. Tal declaración ontológica sobre la esencia de la imagen fotográfica presupone la ausencia de intervención y, por tanto, la ausencia de interpretación. Se trata de copiar la naturaleza con la máxima precisión y fidelidad sin dependencia de las habilidades de quien la realiza. La consecuencia aparente era la obtención directa, sin paliativos, de la verdad.<sup>244</sup>

Así, al apelar a esta tradición de lo fotográfico identificado como un texto veraz y objetivo, Mario Bellatin termina por hacer verosímil el mundo ficticio de Shiki Nagaoka; por supuesto, esta legitimidad también es cuestionada de diversas formas. Por ejemplo al presentar la fotografía de un cuerpo de agua que, supuestamente, es el canal que cruza el monasterio de Ike-no-wo: al permanecer fuera de cuadro todo tipo de referencia espacial la imagen, descontextualizada, podría haber sido tomada en cualquier parte.

En cuanto a las fotografías en las que aparece Shiki Nagaoka, se advierte claramente que en ninguna podemos apreciar la nariz: ya sea por la distancia del encuadre, por lo borroso de la toma, o por la franca manipulación a cargo de su hermana “para evitar que el autor fuera considerado un personaje de ficción”. Como en la narración biográfica, en la que el biógrafo cuestiona repetidamente las fuentes de las que se vale para armar su discurso, en el dossier son las propias imágenes y el soporte mediante el cual se exponen las que desmienten su pretendida objetividad. Al respecto, Joan Fontcuberta se pregunta: “En un

---

<sup>244</sup> Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p.26.

‘documento’, ¿importa el propósito que lo originó o el efecto ejercido? ¿Importa su *estatus* estético en tanto que evidencia o la función social que se le asigna?”<sup>245</sup> La crítica hacia los sistemas de representación de la “verdad”, queda expuesta en el tratamiento y presentación que se hace del material fotográfico. Refiriéndose a la fotografía documental de Eugene Smith y Sebastiao Salgado, otra vez Fontcuberta: “Ellos se dieron cuenta de que su misión no consistía en dar forma a la verdad sino a la persuasión. La verdad es un tema escabroso; la verosimilitud, en cambio, nos resulta mucho más tangible y, por supuesto, no está reñida con la manipulación.”<sup>246</sup>

La aparición de reconocidos escritores —en tanto personajes ficcionalizados- a lo largo de la novela ayuda también a afianzar la veracidad del relato; tal es el caso del autor japonés Junichiro Tanizaki (1896–1965), el cual acude al puesto de revelado de Nagaoka y le explica con detalle parte del ensayo que escribe en ese momento;<sup>247</sup> la supuesta traducción a Nagaoka, y la fotografía de su estudio en Tepoztlán del narrador mexicano Pablo Soler Frost (Ciudad de México, 1965); y la muy significativa mención a Juan Rulfo y José María Arguedas, declarándose el primero admirador del autor japonés y de su libro *Foto y palabra*:

---

<sup>245</sup>Ibíd., p. 143.

<sup>246</sup> Ibíd., p.54.

<sup>247</sup> Se trata de *El elogio de la sombra*, libro que será mencionado de forma explícita en *El jardín de la señora Murakami*. En el dossier fotográfico se incluyen unas fotos supuestamente tomadas por el propio Tanizaki en las que aparecen en primer plano algunos cubiertos de plata ennegrecidos; al respecto, dice Tanizaki en el libro mencionado: “De manera más general, la vista de un objeto brillante nos produce cierto malestar. Los occidentales utilizan, incluso en la mesa, utensilios de plata, de acero, de níquel, que pulen hasta sacarles brillo, mientras que a nosotros nos horroriza todo lo que resplandece de esa manera. [...] Al contrario, nos gusta ver cómo, se va oscureciendo su superficie y cómo, con el tiempo, se ennegrecen del todo.” Junichiro Tanizaki, *Elogio de la sombra*, trad. de Julia Escobar. Madrid: Siruela, 1998, p.28.

Pero, sobre todo, tuvo mucha importancia en la labor de un escritor, Juan Rulfo, quien pudo encontrar en las fotos narrativas de Shiki Nagaoka la posibilidad de continuar con el trabajo que había iniciado en sus libros, dándole especial realce al aspecto visual de los mundos representados. En una carta enviada, en 1952, a su amigo y colega peruano José María Arguedas le menciona la importancia que el trabajo de nuestro escritor despierta en su búsqueda artística. Le indica también que prevé la pronta aparición de una novela extensa y totalizante que consolidará definitivamente su pensamiento, pero que para lograrlo necesita casi con urgencia la mediación de la fotografía. (pp.226-227).

En otras referencias se mezcla lo ficticio con lo verídico, como cuando el biógrafo remarca la influencia que ejerció Nagaoka sobre el realizador Ozu Kenzō;<sup>248</sup> éste último guarda una correspondencia estrecha con Yasujiro Ozu (1903-1963), realizador japonés entre cuya vasta filmografía se encuentra también *Tarde de otoño* (1962).

---

<sup>248</sup> “Cuando el renombrado cineasta Ozu Kenzō preparaba la filmación de su famosa película *Tarde de otoño*, recurrió a la estética de ese libro [*Fotos y palabras*] para recrear, según sus propias palabras, el alma de una ciudad. Es importante que alguien como Ozu Kenzō, quizá el más personal de los directores de cine, admita una influencia semejante. Realmente, hay que apreciar con mucho detenimiento la película para discernir cuáles son los elementos de la obra de Shiki Nagaoka a los cuales se refiere el director. Aunque en *Tarde de otoño*, por nombrar sólo alguna de sus películas, las imágenes de la ciudad con que suelen comenzar y terminar sus obras se detienen en aspectos de la vida cotidiana. Son anotaciones sutiles que, sin embargo, son capaces de darle otro valor a la película.”, (p.226).

**V**

Hasta aquí he dado cuenta de cómo funciona la reapropiación paródica en cuanto a imitación del modelo biográfico. Sin embargo, como señalé anteriormente, existen otros dos textos que son parodiados en *Shiki Nagaoka*: “La nariz”, narración anónima del siglo XIII, y un relato del mismo nombre de Ryunosuke Akutagawa (1916). El segundo es una transformación paródica del anónimo, y el texto de Mario Bellatin es también, en cierta medida, una transformación más de ambos. Lo que une a los tres relatos es el monje con una gran nariz; en el anónimo del siglo XIII y en el relato de Ryunosuke Akutagawa, el personaje se llama casi igual: Zenchin Naigu, en el primero, y Zenchi Naigu en el segundo; en el anónimo se trata de un monje de Ikeno y en el segundo de Ike-no-wo, al igual que en el texto de Bellatin. Resumiendo, en el anónimo del siglo XIII se cuenta la historia de un monje que gozaba del aprecio de sus demás compañeros porque conocía “a la perfección el esoterismo de Shingon”.<sup>249</sup> Para reducir su larga nariz empleaba un curioso método:

Tenía por costumbre valerse de agua caliente en un cubo y de una bandeja donde se había abierto un agujero del grosor de su nariz. Introducía allí la nariz, de tal suerte que el vapor no le quemara el rostro y la remojaba en el agua caliente. Hervida en su punto, la nariz tomaba un color púrpura bien acentuado. Naigu enseguida se echaba al suelo y, colocando bajo su nariz

---

<sup>249</sup> “La nariz”, Anónimo del siglo XIII, en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001, p. 83. Las citas de ambos textos provienen de la misma edición, por lo que señalaré únicamente el número de página. El anónimo está publicado también en *La luna en el agua: teatro y cuento japoneses*, Iliá y Javier Sologuren (comp.), Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú, 2000, pp. 197-201.

algo con qué sostenerla, hacía que se la pisotearan. [...] Al aplastarse con mayor fuerza, aparecían unos gusanos blancos que extraían con una pinza pequeña. En cada poro había un gusano blanco de cuatro pulgadas de largo. (p.83-84).

La anécdota central del pequeño relato, ocurre cuando el novicio que usualmente se encargaba de sostener la nariz del maestro para que éste pudiera comer, enferma y le pide al niño que le servía de recadero que se haga cargo de sostener -mediante una plancha de un pie por una pulgada-, la inmensa nariz. El niño cumple su tarea hasta que estornuda y la nariz del maestro cae en la sopa salpicando todo a su alrededor. El monje estalla en cólera y le recrimina su estupidez: “¡Cuando sostengas la nariz de otras personas refinadas, recomenzarás con tus sandeces! ¡Insoportable cretino! ¡Largo de aquí!” (p.85). A lo que el niño contesta: “Si se hallara en el mundo una nariz semejante a la vuestra iría de buen grado a sostenerla. ¡Qué majaderías tiene uno que escuchar!” (p.85). Los demás novicios, por su parte, se sueltan a reír incontrolablemente.

En el relato de Ryunosuke Akutagawa se vuelve a incorporar esta anécdota pero no como parte central del relato, sino para caracterizar el desasosiego del monje Zenchi Naigu -de más de 50 años de edad- por los problemas que le causa su inmensa nariz:

Existen dos razones para que a Naigu le moleste su nariz. La primera de ellas, la gran incomodidad que provoca su tamaño. Esto no le permitió

nunca comer solo, pues la nariz se le hundía en las comidas. Entonces Naigu hacía sentar mesa por medio a un discípulo, a quien le ordenaba sostener la nariz con una tablilla de unos cuatro centímetros de ancho y sesenta y seis centímetros de largo mientras duraba la comida. [...] Cierta vez, un ayudante que reemplazaba a ese discípulo estornudó, y al perder el pulso, la nariz que sostenía se precipitó dentro de la sopa de arroz; la noticia se propaló hasta llegar a Kioto. Pero no eran esas pequeñeces la verdadera causa del pesar de Naigu. Le mortificaba sentirse herido en su orgullo a causa de la nariz. (pp.87-88).

Las tribulaciones que sufre el monje por su defecto físico parecen encontrar un remedio cuando un joven discípulo, enviado a Kioto, regresa con un remedio para acortar narices:

El método era muy simple; consistía en hervir la nariz y pisotearla después. El discípulo trajo del baño un balde de agua tan caliente que no podía introducirse en ella el dedo. Como había peligro de quemarse con el vapor, el discípulo abrió un agujero en una tabla redonda, y tapando con ella el balde hizo introducir la nariz de Naigu en el orificio. (p.90).

Y un poco más adelante, tras haberlo pisoteado: “[...] unos granitos empezaron a formarse en la nariz. Era como si se hubiera asado un pájaro desplumado. Al ver eso el discípulo dejó de pisar y dijo como si hablara consigo mismo: ‘El médico dijo que había que sacar los granos con una pinza’.”(p.91). A partir de aquí la narración se aleja del anónimo y se nos cuenta cómo, debido a la reducción de su nariz, los otros monjes se comienzan a burlar de Naigu ante su perplejidad y asombro; comienza entonces a desear que su nariz vuelva a ser enorme. Una noche, tratando de conciliar el sueño, sintió una picazón; a la

mañana siguiente notó que ésta había recobrado las dimensiones de antaño y, agradecido, se dijo que nadie volvería a burlarse de él.

En la novela de Mario Bellatin se vuelven a repetir ambas escenas con ligeras variantes. En este caso se trata del joven Shiki Nagaoka quien, por motivos no del todo aclarados, decide retirarse al monasterio de Ike-no-wo y dedicarse con fervor a los deberes eclesiásticos. En este punto de la narración, aparece un guiño autorral que pone en evidencia las relaciones intertextuales que se van desarrollando; nos dice el biógrafo:

Si consideramos *La nariz*, de Ryunosuke Akutagawa, como un relato inspirado en la vida de nuestro autor, daremos como cierto que las plegarias que Shiki Nagaoka llevaba a la práctica varias horas seguidas satisfacían las expectativas de ciertos fieles, que sabían de la existencia de un novicio especial. (p.219).

Como dato curioso, es de hacer notar que en ningún momento de la narración de Ryunosuke Akutagawa aparece alguna alusión sobre la satisfacción de los fieles que visitaban al monje. En cambio, en el anónimo del siglo XIII se dice que “sus largos años de práctica [del monje Zenchin Naigu] le habían granjeado la estima general. Sus plegarias satisfacían los votos de cada cual [...]”, (p.83). Posteriormente, se nos cuenta del método empleado por Shiki Nagaoka para combatir la persistente comezón en la nariz y que consistía en introducirla en un cuenco de agua hirviendo para, acto seguido, apretársela delante de un espejo y retirar los delgados gusanos de grasa con unas pinzas. Tal procedimiento,

además de aliviar el escozor, parecía disminuir las proporciones de la nariz al menos por unos días. A la hora de la comida –continúa el narrador– Shiki Nagaoka solía valerse de la ayuda de un discípulo que, previo pago, le sostenía la nariz para que éste pudiera comer en paz; sin embargo a veces el escritor prefería valerse por sí mismo e intentaba sujetar su propia nariz. El método empleado no era efectivo y, de mal humor, tenía que levantarse sin probar bocado. En una ocasión, un niño que realizaba algunas labores en el monasterio se ofreció a ayudarlo y todo iba bien hasta que –como en las dos versiones anteriores–, estornudó dejando caer la nariz al plato y provocando la hilaridad de todos los monjes. En el texto de Bellatin, la escena continúa en crescendo:

Las leyes de continencia entre los monjes, que habían logrado que Shiki Nagaoka no fuera víctima de escarnio, parecieron romperse de golpe. Para los monjes reprimir durante trece años sus reacciones, había sido una prueba más que contundente de templanza. Las risas fueron generales, y algunos de ellos se atrevieron, incluso, a jugar con la nariz del escritor, zangoloteándola de un lado a otro y tirando de ella hasta hacerlo gritar de dolor. La escena era de una bufonada tal, que es difícil imaginarse a la víctima como el serio creador obsesionado por las relaciones entre el lenguaje, la fotografía y la literatura. (p.221).

La relación paródica que se establece entre los tres relatos, permite construir un espacio textual en el que interactúan escrituras de diversa procedencia hermanadas por una intención autoral. La inserción de las dos ficciones sobre la nariz acentúa la inestabilidad de una obra traspasada constantemente por relaciones intertextuales y apropiaciones paródicas de todo tipo. Una lectura de los

intertextos permite también conocer cómo se lleva a cabo no sólo la construcción del libro que leemos, sino las implicaciones discursivas de esta representación artística; la multiplicación de lecturas que la obra pone en juego ejemplifica la capacidad del texto por cobrar diversos sentidos, y remarca la importancia del lector en el proceso de lectura.

## VI

*Shiki Nagaoka...* es un libro de ficción en el que se entrecruzan diversos sistemas de escritura. Ensamblada con piezas de distinta procedencia, esta estructura encuentra parte de su equilibrio inicial al refrendar los códigos genéricos y literarios que imita. Sin embargo, la apropiación parodia implica un doble movimiento: el de acercarse y mantener distancia, el de confirmar y cuestionar, al mismo tiempo, la estructura que hospeda dicha escritura. Así, el género biográfico sirve de marco a una narración que se pregunta por los límites de toda textualidad, no sólo la literaria.

A contracorriente de las convenciones más usuales de la representación realista, *Shiki Nagaoka...* es, además, un laberinto textual con múltiples salidas y entradas. A diferencia del rompecabezas típico, cuyas diferentes piezas encajadas recrean la figura modelo (y por tanto un sentido único), este tipo de estructura es como un rompecabezas en blanco: diseñado para que sus fragmentos se

encadenen unos con otros y revelen así no el sentido del sistema, sino su funcionamiento. El lienzo resultante, por otra parte, no permanece en blanco: es coloreado por la actividad, siempre creadora, del lector.

Como había adelantado desde un principio, en *Shiki Nagaoka*... están presentes aquellos motivos y temas que continúan apareciendo en la obra de Bellatin. Su notorio interés por lo biográfico y autobiográfico permanece constante en sus libros. Cuatro de los últimos relatos, “El baño de Frida”, *Las dos Fridas*, “Disecado”<sup>250</sup> y “Biografía ilustrada de Mishima”<sup>251</sup>, plantean un entrecruce entre autor y personaje que sería interesante analizar.<sup>252</sup> El hecho de que los libros de Mario Bellatin –y en general su obra-, se entrelacen entre ellos de manera sutil, pero firme, me parece una gran ventaja para los que nos acercamos a estudiarla, pues permite a nuestras propias escrituras vincularse con la producción en curso del autor.

---

<sup>250</sup> En *Disecado*, México: Sexto piso, 2011.

<sup>251</sup> En *La clase muerta*, México: Alfaguara, 2011.

<sup>252</sup> Las herramientas teóricas de la autoficción podría ser de gran utilidad para dialogar con esos textos.

**CAPÍTULO CUATRO**  
**FILOLOGÍA EN ESPEJO:**  
***JACOBO EL MUTANTE***

*Desvarío laborioso y empobrecedor  
el de componer vastos libros [...]  
Mejor procedimiento es simular que  
esos libros ya existen y ofrecer un  
resumen, un comentario.*

Jorge Luis Borges.

**I**

En *Jacobo el mutante* la reapropiación paródica a la práctica de la investigación literaria es la que estructura el relato. Así, el texto se plantea desde un comienzo como el resultado de una investigación de corte filológico, acerca de una novela jamás publicada por el autor Joseph Roth (Ucrania, 1894 – París, 1939). La voz narrativa –presumiblemente la de un filólogo-investigador literario– nos presenta algunos de los fragmentos que han sido traducidos y publicados por revistas especializadas; así mismo, intenta revelar los posibles *sentidos* que este libro -uno de los más crípticos y complejos de Joseph Roth, según el narrador– se niega a ofrecer a una primera lectura. El filólogo recurre a algunos documentos –como la

libreta de apuntes de una investigadora inglesa, cartas del escritor austriaco y testimonios sobre su vida-, para ofrecer al lector una posible –y plausible– lectura de este enigmático texto. Como en otras novelas de Bellatin, en *Jacobo el mutante* la estructura paródica ofrece, además, una serie de correspondencias y transformaciones literarias, en este caso con la obra de Joseph Roth - particularmente con la novela *Job* -, y, de alguna manera, con el *Job* del Antiguo Testamento.

Al igual que *La frontera* –título de la supuesta novela de Roth– en el texto de Bellatin resalta la ambigüedad de su construcción narrativa. Para crear este efecto, el autor se vale entre otros recursos -como la fragmentación de la trama y el discurso-, de una serie de fotografías en blanco y negro presentadas a lo largo del texto. Las tomas no obedecen a una lógica de representación convencional y, por ello, no “ilustran” el contenido del libro<sup>253</sup>. Entre palabra e imagen se establece una compleja relación comunicativa que el lector –convertido en exégeta, y por ello compartiendo de alguna manera la suerte del narrador- tendrá que descifrar.<sup>254</sup> El título del libro perdido resulta por demás apropiado: *Jacobo el mutante* constantemente nos pide que atendamos a la idea de frontera. Ya sea por su estructura –parte novela, parte ensayo-investigación filológica-, o por el

---

<sup>253</sup> Son fotografías de huellas sobre un camino de tierra; un pastizal a la orilla de un río; diapositivas flotando sobre un cuerpo de agua, etc. La autoría pertenece a Ximena Berecocha. Sobre la relación entre fotografía y texto comentaré más adelante.

<sup>254</sup> En este sentido, la “complejidad” de la novela se convierte en un juego irónico que cobra una de sus expresiones más lúdicas cuando, como es el presente caso, un estudioso intenta establecer el sentido de un texto que, literalmente, “cuenta” la historia de un estudioso intentando establecer el sentido de un texto.

trasfondo cultural al que alude –la crisis de una tradición religiosa en los albores del exterminio y la migración-, el texto sitúa al lector en una vasta y variada zona de límites textuales.

El método de investigación del filólogo está guiado por una lógica de interpretación textual que, al igual que el presente documento, obedece a ciertas reglas y convenciones. Motivado por el enigma que le plantea la obra, intentará develar el contexto en que fue producida y así se enterará –haciéndonos partícipes de su hallazgo–, de que Joseph Roth se reservó la escritura de *La frontera* para los momentos en que se encontraba totalmente alcoholizado, y que hasta el final de sus días continuó escribiendo la inusual novela. De igual manera, el filólogo dejará constancia en su informe sobre los fragmentos que han sido traducidos y también sobre las distintas versiones que existen del libro;<sup>255</sup> destacará las innovaciones narrativas que el texto supuso en un momento de la historia literaria y, finalmente, propondrá una lectura mística de la novela. Aunque las herramientas de las que se vale el narrador para llevar a cabo su labor interpretativa son las que se emplean comúnmente en el análisis literario-filológico, en *Jacobo el mutante* dicha metodología de investigación es puesta en duda. Por una parte, la documentación y testimonios sobre la obra con los que trabaja son escasos y poco fiables –a veces hasta contradictorios-; por otra, el hecho incuestionable de que se trata de

---

<sup>255</sup> Se puede pensar que *Jacobo el mutante* es el resultado del informe del filólogo. Sin embargo la inclusión de las fotografías y el completo silencio que guarda el narrador respecto a su presencia y posible sentido, sugiere otro nivel de construcción textual cuya responsabilidad recaería en otro autor; presumiblemente Mario Bellatin. La división en capítulos sería también una disposición suya y no del investigador.

una novela inconclusa, revela lo insensato de emprender un empeño semejante. En este punto, me parece importante tener presente el juego de espejos que se establece de forma natural al analizar una obra como *Jacobo el mutante*.

El análisis que a continuación desarrollaré va a transitar en paralelo con una investigación semejante, la del narrador filólogo. Anticipándose a la labor del especialista, esta novela de Mario Bellatin contiene en sí misma su propia crítica y teoría. Como sucede con frecuencia al analizar obras con una clara intención metaficcional, el discurso del investigador parece convertirse en uno más de los niveles narrativos del texto que analiza; se lleva a cabo una especie de equivalencia ontológica entre la novela y el texto académico que habla de él. Ningún discurso prevalece sobre el otro. Las jerarquías textuales tienden a disolverse. *Jacobo el mutante*, a diferencia de *La frontera*, es un texto completo. De él sabemos, por ejemplo, que fue publicado por primera vez por la editorial Alfaguara en el año 2002, y una vez más en la *Obra reunida* en 2005, además de que existen algunas traducciones y ediciones en otros países de habla hispana. Sabemos que el autor, Mario Bellatin, nació en México y posteriormente se mudó con su familia a Perú, en donde años después estudió teología en la Pontificia Universidad Católica de Lima, y cine en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba, país en el que vivió durante algunos años; que ganó el premio Xavier Villaurrutia por su novela *Flores*, que no tiene un brazo y que le gustan los perros. Conocemos también algunas de las reacciones iniciales que generó la novela tanto en revistas y periódicos, como en

espacios digitales disponibles para cualquier usuario de Internet. A pesar de ello, la relación textual que posibilita tanto a *Jacobo el mutante*, como a *La frontera* -el hecho de que dependan una de otra para existir- hermana de igual forma la aproximación del filólogo con la de cualquier estudioso que se interese por la novela de Bellatin. Espero que esta relación especular, lejos de llevarme al delirio interpretativo, refleje con puntualidad los momentos en los que la interpretación se mezcla con la ficción. Creo que hacia allí apunta la momentánea equivalencia discursiva que se establece entre los textos.

## II

En *La frontera* se narra parte de la vida de Jacobo Pliniak, hombre sencillo considerado como rabino en la pequeña comunidad de Korsiakov.<sup>256</sup> Posee una taberna –llamada “La frontera”- que regentea su esposa Julia con la ayuda del joven Anselm. Tal como hicieron su padre y su abuelo, Jacobo enseña las Sagradas Escrituras a los hijos de los miembros de la comunidad. Todas las mañanas, antes de recibir a sus discípulos, Jacobo realiza las oraciones rituales que culminan con una ablución “vestido y con agua fría a manera de penitencia

---

<sup>256</sup> Aldea ficticia ubicada en algún punto de la frontera con Rusia. Los primeros pogromos de que se tiene noticia, sucedieron a finales del siglo XIX en regiones cercanas a lo que hoy es Ucrania, particularmente en Odesa. Los padres de la Dra. Margo Glantz –a quien está dedicada la novela-, se conocieron en esa ciudad e, igual que Mendel Singer (protagonista de *Job*) y Jacobo Pliniak – “cuyo barco fue el último al que se le permitió ingresar al país sin solicitar visa de entrada a sus ocupantes”-, decidieron buscar mejor suerte en el norte de América. La pareja Glantz–Shapiro, sin embargo, permaneció en México al serles negado el permiso de ingreso a E.U.A. Joseph Roth nació en Brody, pueblo del Imperio Austrohúngaro que en la actualidad pertenece, igualmente, a Ucrania.

personal”<sup>257</sup>. Poco después nos enteramos que la taberna en realidad es una fachada para ocultar a los judíos que llegan huyendo de los pogromos rusos. Jacobo Pliniak se encarga de llevarlos de un lado a otro de la frontera a través de un punto –ubicado en el vado de un río poco caudaloso– que sólo él conoce. En su tarea es ayudado por Macaca –“la misma que años más tarde, se convertirá en la actriz de teatro hasídico Norah Kimberly” (p. 281)-, la cual se encarga de recibir a los judíos del lado ruso de la frontera, y de entregarle a Jacobo en rublos parte del dinero que los emigrantes a su vez le han pagado a ella. Jacobo regresa entonces -por el punto que sólo él conoce- seguido por una hilera de judíos que, dos días más tarde, serán trasladados en “un carretón conducido por un hombre delgado” (p. 282) lejos de la frontera. Tras enterarse del romance que mantiene su esposa con el joven Anselm y de su decisión de huir juntos, la rutina de Jacobo Pliniak se altera, nos dice el investigador, de manera definitiva.

La narración da entonces un salto y lo siguiente que sabemos de Jacobo Pliniak es que se encuentra en Nueva York trabajando en un almacén que comercializa géneros -propiedad de unos judíos a quienes había ayudado a cruzar la frontera-, y que está indagando acerca del paradero de la actriz Norah Kimberly. Durante el viaje que lo llevó a América se hizo hermano espiritual de un hombre llamado Abraham, quien “había atestado, escondido detrás de un roquedal donde solían pastar sus ovejas, cómo su poblado era quemado con sus habitantes encerrados en la pequeña sinagoga” (p. 283). Dos años después encuentra en la calle a Julia,

---

<sup>257</sup> Mario Bellatin, *Jacobo el mutante*, en *Obra reunida*, México: Alfaguara, 2005, p. 277. En adelante sólo anotaré el número de página.

su antigua esposa, acompañada de Rosa, su hija. El joven Anselm las abandonó y viven de la caridad pública. Jacobo Pliniak decide entonces perdonarla y emprender un viaje con las dos mujeres hacia la costa oeste; además adopta a Rosa como su propia hija. Animado por la oferta de su hermano espiritual, quien se ha establecido en la zona y ha amasado una pequeña fortuna especulando con las tierras que los colonos le vendieron, Jacobo se instala con su familia en una pequeña parcela –ubicada a la orilla de un lago– que le regala Abraham Pliniak. Jacobo retoma entonces su antigua vocación de maestro pero no por mucho tiempo: los aldeanos han comenzado a abandonar sus antiguas creencias y no les interesa que sean transmitidas a las nuevas generaciones. Al mismo tiempo, en la aldea comienza un furor por el baile que se traducirá en la instalación de diversas academias.

Según el filólogo, en este punto de la narración tiene lugar uno de los sucesos más notables de la novela: efectuando las abluciones rituales, Jacobo Pliniak emerge de las aguas del lago convertido en su propia hija. “Pero no en la niña que hasta ahora se ha conocido, sino en una anciana de más de ochenta años de edad.” (p. 286) Rosa Plinianson preside el comité de damas que hasta el momento ha logrado poner freno a la expansión de las academias de baile. Entre sus logros el filólogo destaca el decreto –emanado del comité–, mediante el cual se prohíbe la instalación de hoteles que podrían ofrecer albergue a los turistas que llegan a la aldea para inscribirse a los cursos de las academias; también la prohibición de pasear por el malecón y la playa con instrumentos musicales o ropa de baile. El

relato da un giro –señalado por el filólogo– cuando Rosa Plinianson funda su propia academia. El local, propiedad de la inmobiliaria Pliniak & Co., fue abandonado por los dueños y restaurado por ella misma. Como se encuentra en un galpón rodeado por un roquedal –“parecido al que le sirvió al hermano Abraham Pliniak para salvarse del holocausto que acabó con su aldea” (p.294)-, a la primera sesión no llega nadie. Sólo vemos a Rosa Plinianson –desnuda y calzando unos zapatos de tacón alto– colocada junto a la puerta de entrada esperando a los alumnos. Decide entonces elaborar unos mapas que den cuenta de la ubicación de su academia; tras el fracaso que le supone elaborarlos ella misma –“con esos mapas tan imperfectos, nadie iba a ser capaz de traspasar el roquedal que rodeaba el galpón donde se ubicaba la academia” (p.296)-, decide contratar a un pintor. Ataviada con el hábito de *Sor Gertrudis la venerada*, recorre las calles de la aldea hasta alcanzar el promontorio que se levanta sobre la bahía central; ahí encuentra al artista y le pide que la acompañe hasta su casa para elaborar los mapas. En el camino de regreso se le ocurre pedirle que “hiciera también las ilustraciones de las lecciones que pensaba impartir” (p. 300). Una vez de vuelta en la zona urbana, Rosa Plinianson despide al pintor acordando encontrarse otra vez con él al cabo de una hora; le pide que, además de sus instrumentos de pintura, acuda a la cita con dos docenas de huevos blancos.

Rosa Plinianson se dirige entonces con el reverendo Joshua Mac Dougal, su antiguo maestro de religión. Accede a la iglesia y se sienta en una de sus bancas favoritas. El reverendo, al percatarse del atuendo de Rosa, se muestra

asombrado; se acerca a ella y besa uno de los bordes de la tela. Después de unos momentos, el reverendo Mac Dougal se dirige al altar:

‘Los huevos que acabo de poner en la hornilla ya deben estar listos’, dijo mientras se introducía por una puerta diminuta que había debajo del crucifijo central. Poco después regresó con un plato de huevos cocidos. Le ofreció uno a Rosa Plinianson, quien lo rechazó con un gesto. (p.301)

Aquí - siempre según el filólogo - ocurre el segundo corte evidente en la narración. Sin mediación previa, pasamos al cobertizo de Rosa Plinianson. Sobre una mesa está el tocadiscos que rescató del sótano de su casa y, en el suelo, se apilan algunos discos. El reverendo observa que se trata de grabaciones de música clásica, las cuales detesta. De pronto surge la voz de Rosa Plinianson pidiendo que se coloquen los discos. El reverendo no hace caso y la voz insiste. En un rincón –donde cuarenta años atrás estuvo instalado el alambique de la familia del reverendo Mac Dougal-, se observa un caballete y al artista sentado frente a él. La narración termina enfocada en el pasado del pintor:

Llegó al poblado con el grupo de trabajadores que tenían el encargo de transformar las casas en academias. El capataz, al verlo, montó en cólera. No era posible que la empresa de contrataciones le hubiera enviado a un hombre semejante –le faltaba el brazo izquierdo– como trabajador. Antes de echarlo del grupo, escupió al suelo con desprecio. (p. 303)



*Jacobo el mutante* está dividida en cuatro apartados: “La espera”, “La frontera”, “Beatitudes” y “Sabbath”. El primero y el último constan únicamente de un párrafo acompañado de una fotografía. En la edición de *Obra reunida* aparecen 25 tomas de Ximena Berecochea repartidas a lo largo de los cuatro capítulos y la página de las dedicatorias –“Para Tadeo. Para Margo Glantz, que sabe de estas cosas...” (p.273)<sup>258</sup>-. En la última hoja aparece una Estrella de David. De *La frontera* encontramos sólo cuatro partes citadas textualmente, las cuales aparecen en cursiva; el resto de la novela la comenta el filólogo aunque, como ya mencioné, en ningún momento se refiere a las fotografías. La “trama” –lo que ocurre en *La frontera* y el comentario que hace el filólogo– ocurre en dos apartados: “La frontera”, y “Beatitudes”. “La espera” y “Sabbath” más que de una narración, se asemejan a la descripción de un cuadro. En ambos fragmentos están contenidos ciertos elementos determinantes de la novela; una consciencia autoral -que no es la del filólogo- los presenta agrupados en unas cuantas líneas.<sup>259</sup> Me parece importante tener consciencia de estos niveles de construcción ya que, de otra

<sup>258</sup> En la primera edición (México: Alfaguara, 2002), y en una más reciente (Buenos Aires: Interzona Editora, 2006) aparecen, en cambio, 33 fotografías. En ambas la disposición es la misma.

<sup>259</sup> Transcribo ambos fragmentos. “La espera”: “Las figuras quedaron en suspenso. La piel de los hombres perpetuamente mojada. Un *Golem*. Una docena de huevos cocidos. No se produjo ninguna mutación. Tan sólo apareció la imagen de unas ovejas pastando en un roquedal.”(p. 275). “Sabbath”: “Las figuras quedan en suspenso. La piel de los hombres perpetuamente mojada. Un *Golem*. Una docena de huevos cocidos. La empleada de la editorial Stroemfeld, buscando borrar las huellas del texto. No se produce ninguna mutación. Tan sólo aparece la imagen de unas ovejas pastando en un roquedal.” (p. 305). Ambos párrafos aparecen debajo de una foto; en el primer caso, es la toma de un camino de tierra en el que se observan algunas piedras y huellas de llantas; en el segundo, la fotografía capta la orilla de lo que parece ser un lago de aguas poco profundas; en primer plano se observa un pastizal que se sumerge poco a poco; al fondo, un puente que cruza el lago.

manera, eliminaríamos a esta tercera instancia que es la que se encuentra detrás de la organización final de *Jacobo el mutante*. Bajo esta lectura tendríamos tres textos diferentes con sus correspondientes autores: *La frontera*, escrito por Joseph Roth; la investigación e interpretación literaria, realizada por el investigador-filólogo; y *Jacobo el mutante*, texto-soporte que los incluye a ambos y que, presumiblemente, podríamos atribuir a Mario Bellatin.

Los límites textuales entre cada una de estas instancias narrativas son inestables. Entre *La frontera* y la investigación del filólogo existe un vacío textual que el investigador ficticio intentará llenar de diversas formas pero que no siempre resultará convincente. Conocemos *La frontera* más por los comentarios del filólogo que por las citas verbatim que son incluidas del texto “original”; además, la narración que nos hace de la novela de Roth está construida con una retórica literaria muy similar a la del texto que comenta.<sup>260</sup> Por otra parte, el filólogo parece no reparar en la estructura narrativa en la que está contenido su propio relato y de la cual forman parte las fotografías y la división en capítulos; sin embargo, tampoco existen marcas textuales para afirmar tajantemente lo contrario.<sup>261</sup> A ello

---

<sup>260</sup> El empleo constante de prolepsis y analepsis complejiza el ordenamiento de la trama. Además, el filólogo contribuye de diversas maneras a acentuar el “misterio” que la obra de Roth presupone. Un ejemplo de ello son los cuestionamientos delirantes que en un momento dado le hace a la narración: “Un canto milenario acompasado por el ritmo del reloj, quizá sea motivo suficiente como para hacerse una serie de preguntas: ¿De dónde habría sacado Jacobo Pliniak aquél reloj, que lo arrullaba cuando la mujer lo dejaba solo? Y si se empiezan a hacer cuestionamientos de este tipo. ¿Por qué su esposa se empeñó tanto, durante su periodo de infidelidad, en dejar pistas que pusieran en evidencia su relación con el joven Anselm? [...] Se trata de interrogantes que, quizá, nunca puedan hallar una respuesta, aunque, tal vez, el resto de la narración pueda dar ciertos atisbos.” (pp. 299- 300)

<sup>261</sup> En este sentido, mi interpretación de *Jacobo el mutante* podría resultar igual de delirante que algunas de las interpretaciones del filólogo.

habría que sumar la instancia del receptor el cual, si persevera en la lectura, tendrá que realizar una compleja labor de desciframiento; como había mencionado antes, el lector se convierte en un exégeta al igual que el filólogo.<sup>262</sup> La interacción entre estos niveles de organización produce un *sentido* en movimiento que nos elude constantemente; como el filólogo, sólo tenemos retazos textuales, algunas referencias oscuras, ecos de otros libros y nuestra propia subjetividad para construir una lectura personal.

#### IV

Tal como se realizaría una investigación de tipo filológico, la exégesis del narrador-personaje comienza por describir las condiciones en que encuentra *La frontera*:

No se dispone aún de una traducción en regla, pero han aparecido fragmentos, como el ofrecido líneas antes, en revistas especializadas tanto de París como de la costa oeste de los Estados Unidos. En Frankfurt, la editorial Stroemfeld, posee en sus archivos una antigua edición que se supone íntegra de la obra, y la editorial independiente Kieperheuer & Witsh, tiene otra versión que para muchos está compuesta sólo por una serie de fragmentos. Nadie sabe por qué, pero hasta ahora no se ha publicado ninguna de las dos. Muchos exégetas aseguran que falta un trabajo de

---

<sup>262</sup> Me interesa subrayar que esta compleja labor de lectura no es únicamente un ejercicio intelectual; es decir, que no es necesario conocer las referencias que aparecen en el texto para disfrutarlo. Si algo es notorio en una construcción de tipo paródico, es el efecto de *reconocimiento* –en muchos niveles– que provoca en una variedad de lectores o espectadores: éstos vuelven a *conocer* estructuras, temas, personajes, situaciones, etc., que, de alguna manera, les son familiares.

investigación más riguroso que permita recolectar la inmensa cantidad de papeles dispersos que se piensa componen el libro en su totalidad. (p.278)

A manera de justificación, el filólogo plantea desde el inicio la pertinencia de su investigación. De acuerdo a ella, *La frontera* es una novela de un autor de reconocido mérito que nunca ha sido publicada de forma completa. Como ha recibido cierta atención de los especialistas, podemos suponer que su trabajo formará parte de un corpus filológico previo. En diversos momentos se referirá a este corpus: ya sea para completar alguna información, ya para diferir y proponer una nueva lectura. Sin embargo lo hará siempre de una manera sesgada y nunca verbatim. Lo que para una investigación de este tipo resulta básico –el empleo de una bibliografía que el lector pueda consultar-, para la del filólogo resulta accesorio. Lo que se pone en juego es la verosimilitud textual y los mecanismos mediante los cuales se construye. Resulta significativo, en este sentido, que el narrador omita contarnos desde el principio la suerte de uno de los manuscritos y nos lo informe en las últimas líneas de su reporte.<sup>263</sup> Ésta, como otras omisiones, le da a su narración un carácter enigmático y literario. Se trata, sin embargo, de un

---

<sup>263</sup> “Se piensa que los pasajes del libro hoy perdidos estaban presentes en la versión original. Fueron entregados a sus editores por la investigadora inglesa inmediatamente después de la muerte de Joseph Roth. Sin embargo, la lectora contratada en ese entonces por la Casa Stroemfeld, Henriette Wolf, hurtó algunos fragmentos sin que hasta ahora se conozcan los motivos de semejante acción.” (pp. 301- 302). Una Henriette Wolf ya había aparecido en *Flores*: “La señora Henriette Wolf lleva treinta y cinco años trabajando junto al científico Olaf Zumfelde. Lo asiste diariamente en la consulta, así como en las investigaciones en las que aquél hombre de ciencia suele involucrarse.”, México: Joaquín Mortíz–Planeta, 2001, p. 11.

falso misterio ya que el juego consiste –más que en revelar el *sentido* único de un texto– en observar cómo se construyen esos sentidos.<sup>264</sup>

Como parte de su labor exegética el filólogo transcribe o menciona algunas de las variantes textuales de *La frontera*<sup>265</sup>. Esta metodología –empleada para cotejar las distintas versiones de una obra y establecer su estructura o posible sentido original-, no está exenta de la manipulación autoral del filólogo. Así, después de presentarnos uno de los fragmentos recuperados de *La frontera*,<sup>266</sup> nos advierte:

En este punto, cabría preguntarse por la autenticidad de las palabras exactas que utilizó Joseph Roth para narrar el párrafo anterior. En la editorial Kieperheuer & Witsh, se tienen dos versiones sobre este pasaje. Leyendo la primera, que no es la ofrecida líneas antes, se puede pensar que el autor trató el relato como obra acabada, y que deseaba preparar al lector para su publicación inmediata. (p.290)

---

<sup>264</sup> Al respecto, un comentario de Roland Barthes. Definiendo una parte de la agenda estructuralista, dice: “[...] it highlights the strictly human process by which men give meaning to things. Is this new? To a certain degree, yes; of course the world has never stopped looking for the meaning of what is given it and of what it produces; what is new is a mode of thought (or a ‘poetics’) which seeks less to assign completed meanings to the object it discovers than to know how meaning is possible, at what cost and by what means.” “The structuralist activity” (1963), en *The Princeton sourcebook in comparative literature. From the European enlightenment to the global present*. (E.U.A.: Princeton University Press, 2009, p. 180)

<sup>265</sup> Transcribe dos de los inicios de la novela, los cuales aparecen en cursiva: “*No existe nadie en el pequeño condado de Korsiakov que no conozca la taberna de Jacobo Pliniak, dice uno de los comienzos del libro. Todos saben que, a través de su única ventana, es posible apreciar el panorama que va desde el centro del poblado, con las torres del extraño y anónimo castillo como fondo, hasta la pequeña caseta que sirve de hito fronterizo. Tanto en los días de verano como de invierno se puede ver en las noches la caseta iluminada con una débil luz amarilla – que parece acercarse y alejarse en forma constante-, lo que transforma la frontera en un punto de engañosa existencia*, señala el autor en otro de los inicios.” (p. 279)

<sup>266</sup> Un episodio particularmente desconcertante en donde se narra lo que sucede en la aldea una vez que se comienzan a instalar las academias de baile. Transcribo sólo un fragmento: “*La aparición de estas escuelas, propició asimismo la inmigración de una gran cantidad de músicos. Hubo aficionados a instrumentos primitivos y ejecutantes de música clásica. Incluso apareció uno que inventaba sus propios instrumentos, muchos de los cuales se tocaban solos.*” (p. 290.)

El hecho de no incluir la otra versión –que, por lo demás, podría resultar un fragmento “clave” para la comprensión de la novela– genera una tensión narrativa más cercana a la retórica literaria que al discurso académico. Entre los distintos niveles narrativos se van produciendo una serie de correspondencias estructurales que, como ya dije, disuelven –aunque sea momentáneamente– las jerarquías textuales.

## V

La aproximación biográfica es otra de las herramientas de las que se vale el filólogo para realizar su exégesis. Atiende en primer lugar, y hasta donde puede saber, el contexto en el que fue escrita *La frontera*:

Se desconoce lo que pensaba Joseph Roth acerca de esta novela, que por no haber terminado no vio publicada jamás. Una de las mujeres que lo acompañó en los años finales –cierta investigadora inglesa radicada en París–, asegura que el escritor jamás se separó del texto, y que lo iba escribiendo sumergido siempre en un estado de total embriaguez. De alguna manera, parece tratarse de la novela que reservó para redactar cuando se encontraba ebrio. Es curioso comprobar, según los testimonios de la misma investigadora, que cuando creó *La leyenda del santo bebedor* y otros libros relacionados de una manera directa con el alcohol, no se permitió durante el tiempo de su redacción ni una pinta de cerveza. Es por

eso que se puede considerar este texto, *La frontera*, como una especie de tratado hecho a través del inconsciente del autor<sup>267</sup>. (pp. 278-279)

En otro momento, después de contarnos que la tarea que vuelve a emprender Jacobo como rabino no dura demasiado debido a que los pobladores han comenzado a abandonar sus creencias, el filólogo apunta:

Lamentablemente no es posible cotejar los pasajes de este libro, *La frontera*, con aspectos de la vida privada del escritor Joseph Roth. Nunca se sabrá en qué momento concibió tal o cuál capítulo. Realizar una pesquisa semejante hubiera podido, de alguna manera, aclarar ciertas aristas del relato que, ni desde una perspectiva literaria ni desde una óptica mística quedan claras del todo. Se sabe únicamente que Roth escribió este texto de manera constante, mientras iba dando forma a otros libros, y que muchos de los cambios abruptos en la narración se debieron a situaciones de carácter personal, que incluso hicieron que se perdieran algunas de las páginas más importantes. La caída del imperio austro-húngaro, la errancia del escritor por Europa, su adaptación a la cultura germana imperante en Viena, la aparición del Nacional Socialismo, su alcoholismo desenfrenado, y su condición final, de refugiado pobre y desesperado en París - circunstancia que, finalmente, lo lleva a una especie de suicidio- se convierten en una suerte de claves inasibles del relato. (pp. 285-286)

En el primer párrafo, atendiendo al testimonio de una investigadora inglesa de la cual no menciona el nombre, el filólogo sugiere que *La frontera* puede

---

<sup>267</sup> En la edición de Anagrama de *La leyenda del Santo Bebedor* (Barcelona, 1981) se incluye “A manera de epílogo” un fragmento del libro de Hermann Kesten, *Meine Freunde die Poeten*. Cito a continuación el párrafo inicial: “Yo quería mucho a Roth. A lo largo de doce años había pasado con él buena parte de mi vida. Me sentaba, totalmente sobrio, a escribir junto al Roth de la mañana, que, cuando escribía, no bebía. Y me sentaba, totalmente sobrio, junto al Roth borracho de la noche, quien seguía bebiendo hasta la madrugada, y escuchaba, tan divertido como conmovido, su cordura del día y su locura de medianoche, porque hasta su locura poseía el sabor de la poesía.”, Barcelona: Anagrama, 2009 pp. 89–90.

considerarse como un tratado hecho a través del inconsciente del autor; el que escribiera la novela bajo los efectos del alcohol le parece motivo suficiente para anotarlo. Aunque se cuida de no afirmarlo tajantemente, este tipo de opiniones suelen causar un efecto de autenticidad en el lector, que bien puede dar por cierto todo aquello que dice el filólogo.<sup>268</sup> En el segundo párrafo, a pesar de que ha asegurado que es imposible cotejar los pasajes de *La frontera* con la vida de Joseph Roth, nos vuelve a lanzar una serie de pistas que, de forma automática, el lector comienza a relacionar con el relato. Así, la caída del Imperio Austrohúngaro, la aparición del nazismo y, de nueva cuenta, su alcoholismo, se convierten en factores de significación por sólo nombrarlos. Esta consciencia autoral no pertenece, en última instancia, al filólogo, sino que es una estrategia de construcción mediante la cual Mario Bellatin cuestiona la legitimidad del tipo de discursos puestos en juego: ciertamente, la legitimidad *a priori* con la que parece articularse en muchos casos la investigación filológica pero, también, la credibilidad desmedida que el lector de novelas suele depositar en la voz narrativa que le cuenta la historia.<sup>269</sup>

---

<sup>268</sup> En otra parte asegura: “Según ciertos estudiosos, la redacción de *La frontera* se trató, más bien, de una especie de oración, que le sirvió al autor no sólo para santificar las cosas que iba señalando, sino para dar testimonio del mundo secreto que cultivó a lo largo de su vida.” (p. 290) Como en el anterior ejemplo, aquí tampoco nombra quiénes son esos estudiosos.

<sup>269</sup> En su discurso de aceptación del Premio Internacional Rómulo Gallegos, Javier Marías reflexiona sobre esto: “Si lo pensamos dos veces [...] tal vez sea inexplicable que personas adultas y más o menos competentes estén dispuestas a sumergirse en una narración que desde el primer momento se les advierte que es inventada. Todavía es más raro si tenemos en cuenta que nuestros libros actuales llevan en la cubierta, bien visible, el nombre del autor, a menudo su foto y una nota biográfica en la solapa, a veces una dedicatoria o una cita, y sabemos que todo eso es *aún* de ese autor y no del narrador. A partir de una página determinada, como si con ella se levantara el telón de un teatro, fingimos olvidar toda esa información y nos disponemos a atender a otra voz –sea en primera o en tercera persona– que sin embargo sabemos que es la de ese escritor impostada o disfrazada. ¿Qué nos da esa capacidad de fingimiento? ¿Por qué seguimos leyendo novelas y apreciándolas y tomándolas en serio y hasta premiándolas, en un mundo cada

Los aspectos biográficos le sirven en otras ocasiones para establecer un paralelo entre el autor y los personajes. Después de describir los decretos emanados del comité de damas –los cuales tienen la función de restringir el furor por el baile que ha invadido a la aldea -, el filólogo comenta:

Es asombrosa la claridad con la que, en este pasaje, están expresadas las ideas no dichas que tenía Joseph Roth acerca de los apóstatas de su generación. Desde que habitaba su Galitzia natal, el escritor sentía que estaba viviendo las últimas etapas del espíritu judío. Su pasado parecía estar siendo puesto en tela de juicio por la historia, señala en una de sus cartas –perdidas en la actualidad-, advirtiendo, un poco más adelante, de la absoluta obviedad de su interpretación de los hechos. El mal más profundo no era necesariamente el que había comenzado a ejercerse en los *pogroms*, sino el que iban a infligir a la fe las generaciones sobrevivientes, puntualizaba. Jacobo Pliniak señalaba, asimismo, inmediatamente después de someterse a la primera ablución del día, que había que proclamar una nueva forma de leer las Escrituras. Con estas afirmaciones, tanto Jacobo Pliniak como Joseph Roth, parecían intuir que el destino les era ajeno. Al menos, para una religión como la que compartían. No es casual, entonces, que al igual que las penitencias que se imponía Joseph Roth, caracterizadas principalmente por las largas y torturadoras sesiones de escritura a las que se obligaba –llevadas a cabo muchas veces en un estado de embriaguez total– Jacobo Pliniak mojara su piel a la menor oportunidad. (pp. 292-293)

La equivalencia entre autor y personaje pone una vez más en juego una metodología que ha probado ser riesgosa. El riesgo, desde luego, es la sobre-

---

vez menos ingenuo?” “Lo que no sucede y sucede”, en *Literatura y fantasma*, Madrid: Alfaguara, 2001, pp. 111-112.

interpretación. En este punto me parece importante señalar que, en términos generales, las novelas de Mario Bellatin contienen ciertos elementos que podríamos llamar autobiográficos que, bajo la lupa de algunos comentaristas y críticos, han cobrado una importancia desmedida. Su predilección por los personajes con defectos físicos, por ejemplo, instaura un imaginario en el que la operación más sencilla consiste en identificar al autor con sus personajes. Siguiendo esta “lógica” interpretativa podríamos afirmar que, detrás del escritor sin pierna que aparece en *Flores*, o del pintor sin brazo que aparece en *Jacobo el mutante*, se encuentra el autor convertido en personaje.<sup>270</sup> El sentido de estas inserciones autorales, sin embargo, lejos de legitimar la voz del escritor la ponen en entredicho:

La crítica (no menos crédula en fetiches que el esperanzado público) parece haberse puesto en desconfiada guardia ante las declaraciones autobiográficas de Bellatin. Se dice “Bellatin mistifica su biografía”. Desde luego, para un escritor la inevitable construcción de una biografía es una novela más que concede a los reclamos del público o la crítica. Pero Bellatin no oculta el disfraz, porque sabe que en la escritura no hay biografía posible, y no porque las marcas de su vida no insistan, se metamorfoseen o se exhiban en cuanto escribe, sino porque en lo escrito se rinde tributo al vacío como en la ceremonia funeraria en que consiste todo el *Salón de belleza*, o en el ritual de desenterrar los cadáveres de *La escuela del dolor humano...* escribir es trajinar con restos que hay que

---

<sup>270</sup> En sus últimos libros se ha mostrado todavía más interesado en jugar con la perspectiva autobiográfica. En *Lecciones para una liebre muerta* (2005), aparece un escritor sin brazo utilizando una prótesis marca Otto Bock, tal como durante algún tiempo empleó el mismo Mario Bellatin; *El gran vidrio* (2007), tiene el subtítulo *Tres autobiografías* y en *Las dos Fridas* (2008), construye una especie de libro- documental sobre Frida Kahlo, y sobre el viaje que emprende para encontrar a una mujer que parece su doble. En el libro se incluyen una serie de fotografías, tomadas por Bellatin, que ilustran el viaje. *El libro uruguayo de los muertos*, está escrito también en ese registro.

desenterrar y volver a la superficie sin que por ello algo vuelva de alguna parte – el todo infinitamente quebrado, el origen inconquistable.<sup>271</sup>

## VI

*Jacobo el mutante* se ocupa, sobre todo, de las transformaciones textuales. *La frontera* no es sólo el título de la novela de Joseph Roth, sino también el nombre de la taberna de Jacobo Pliniak y, también, una línea que separa Korsiakov del territorio ruso; la rubia Macaca se transforma en Norah Kimberly<sup>272</sup> y el bello remanso en el que se instala Jacobo con su familia, se convierte de pronto en un lugar sucio plagado de insectos debido a las aguas estancadas; la antigua fe en una religión se transforma en arrebatos por el baile, y las casas que ocupaban los habitantes del pequeño poblado se convierten en academias; de un puñado de barro, Rosa Plinianson espera que surja un Golem “capaz de salvar [...] a toda una tradición religiosa.” (p. 295). *La frontera* es, también, un tratado hecho a través del inconsciente, una plegaria y una alegoría. La investigación del filólogo se transforma en novela y *Jacobo el mutante* en una suerte de variación de *Job*, la novela de Joseph Roth y el libro del Antiguo Testamento.<sup>273</sup>

---

<sup>271</sup> Jorge Panesi, “La broma suprema”, en *Damas chinas. Revista de literatura. No. 3. Mario Bellatin*, p. 5.

<sup>272</sup> Una “Macaca” aparece también en *Lecciones para una liebre muerta*: “Empecé a recordar las historias que contaba. Principalmente la de macaca: mujer a la que mi abuelo, lo advertí en ese momento, aludía con frecuencia.” México: Colofón, 2005, p. 13.

<sup>273</sup> A pesar del notorio silencio del filólogo respecto a estas dos obras –en el caso de la novela de Joseph Roth la menciona una sola vez (p. 280)- entre otras cosas, es notorio el parecido con el que comienzan los tres textos: “Hubo en tierra de Uz un varón llamado Job; y era este hombre perfecto y recto, temeroso de Dios y apartado del mal.” Job 1; “Hace muchos años vivía en Zuchnov un hombre llamado Mendel Singer. Era recto, temeroso de Dios, sencillo y apartado del mal: un judío común y corriente, que ejercía la modesta profesión de maestro. Había convertido su

De todas ellas, la transformación de Jacobo Pliniak en la anciana Rosa Plinianson es la más significativa. En un primer momento, la singularidad del personaje será abordada por el filólogo desde una perspectiva que intenta ubicarlo tanto en la obra de Joseph Roth, como en la tradición literaria.<sup>274</sup> Al intentar responder a la interrogante, lo que en realidad está haciendo el filólogo es construir un *soporte* que cubre los vacíos textuales. Su construcción discursiva legitima una obra de características tan dispares como es *La frontera*:

Uno de los descubrimientos más sorprendentes para la literatura, no sólo para la del escritor Joseph Roth sino para la del siglo XX en general, parece estar contenido en la mecánica de cómo un rol asignado a determinado personaje deriva, de pronto, en otro totalmente distinto. Precisamente cuando el lector asume, de una manera verosímil, no sólo la presencia en el texto de Jacobo Pliniak sino, sobre todo, su derecho a permanecer en su estructura, nuestro personaje se transforma, sin mayor trámite, en su supuesta hija adoptiva, Rosa Plinianson, máxima autoridad del comité de damas del poblado que habita.<sup>275</sup> (p. 282)

Una de las estrategias recurrentes en la narrativa de Mario Bellatin es el empleo de universos textuales que, por sí mismos, *resignifican* a la estructura en la que se

---

casa en una amplia cocina, donde enseñaba la *Biblia* a los niños.” Joseph Roth, *Job*, México: Cal y Arena, 2001, p. 21. “Jacobo Pliniak se presenta al lector como uno de los seres más elementales del universo. Considerado como rabino en su pequeña comunidad, dedica buena parte de la jornada a enseñar las *Escrituras* a los hijos de las familias del poblado.” *Jacobo el mutante*, p. 277.

<sup>274</sup> “Quizá por eso también el personaje Jacobo Pliniak, que a mitad del relato se transforma en una mujer a la manera del *Orlando* de la escritora inglesa Virginia Woolf, sea uno de los más curiosos de la historia de la literatura. No cabe duda de que se trata, al menos, del más extraño creado por nuestro autor. Algunos piensan que es un personaje no acabado del todo –que le sirvió al escritor más bien como inspiración para componer otros héroes más completos como el memorable Isaac de *Job*, el comerciante Nissen de *Leviatán*, o el inspector Anshellbum, famoso por su celo en el control de las pesas y medidas de la región-, y otros que es, en definitiva, una innovación de lo que tradicionalmente suele conocerse como personaje.” (pp. 280-281)

<sup>275</sup> Algo similar ocurre en *Cómo me hice monja* (1993), del autor argentino César Aira. Entre las diversas transformaciones narrativas, la más significativa es la del género sexual del narrador.

encuentran insertos: tradiciones religiosas, sistemas de representación o convenciones de escritura, *resignifican* textos como *La mirada del pájaro transparente* (1998), *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001) y *Flores* (2001), entre otros. En el caso de *Jacobo el mutante* se trata de la tradición judía. Refiriéndose a la transformación de Jacobo Pliniak, anota el filólogo:

Quizá por eso, el autor narra, en este punto, un suceso realmente extraordinario, que para muchos guarda relación con los *sefirot* judíos, es decir con la esfera de las emanaciones divinas, en las cuales se despliega la fuerza creadora de Dios. [...] Es importante señalar que en la Cábala a estas transformaciones que implican a la persona, el género y el tiempo se les suele nombrar *Remansos Aforísticos*. Mientras más alejada en la persona, el género y el tiempo se presente la transmutación adquirida, el relato se acercará un punto más a otra dimensión. (pp. 286-287)<sup>276</sup>

El universo textual del conocimiento cabalístico no sólo le sugiere una posible salida interpretativa al filólogo, sino también al lector de *Jacobo el mutante*, el cual tiene un elemento más de interpretación para llenar el vacío alrededor del cual está construido el libro de Bellatin. Si el lector tiene la paciencia y la curiosidad para “profundizar” en su lectura, puede incluso seguir algunas pistas que va dejando el autor y establecer relaciones textuales de las que sólo él será responsable.<sup>277</sup> En otro punto de la narración el filólogo resume:

---

<sup>276</sup> Y un poco más adelante: “Pareciera que la figura de Rosa Plinianson hubiese sido creada sólo para confundir a ciertos teóricos, que jamás esperarían encontrar en un personaje con las características de esta anciana a un *personaje-maestro*, es decir, a un guía del *Gran nombre de Dios*, como se les conoce en ciertas órdenes a los enviados divinos”. (p. 295)

<sup>277</sup> A manera de ejemplo citaré la entrada a “Cábala”, de la *Enciclopedia de Ciencias Ocultas*: “La palabra cábala, Kábala o Qabalah, proviene del hebreo ‘tradición’. [...] La cábala no es otra cosa

No se sabe de dónde pudo provenir la idea de utilizar el baile como un arco narrativo, capaz de transmitir el pensamiento central del libro. Quizá Joseph Roth haya estado buscando, a través de una curiosa mezcla de tendencia mística y mítica de la interpretación –teoría en la que el baile juega un papel fundamental-, expresar su visión del derrumbe de toda una estirpe. No es casual que el relato comience en la época de los *pogroms* rusos y termine un siglo más tarde. Tampoco, que se describa cómo una comunidad de inmigrantes va abandonando, de manera gradual, sus antiguas creencias. Joseph Roth no retrata regímenes políticos efectuando limpiezas raciales - como suelen hacer algunos autores que tratan el tema-, sino que pone los hechos de forma tal, que la decisión parece ser asumida, con bastante naturalidad, por los habitantes de un hipotético poblado tomado por cientos de academias de baile. (pp. 290-291)

La tendencia del lector a intentar descifrar *Jacobo el mutante* encuentra su reflejo en el filólogo. Las múltiples lecturas que nos ofrece de *La frontera* son las mismas, en apariencia, con las que contamos para formular nuestra propia lectura. En efecto, *Jacobo el mutante* podría ser una alegoría de la historia del pueblo judío en el siglo XX; sin embargo, como hemos visto, existe un nivel más en la narración

---

que la consideración del hombre como resultado de la fusión de cuatro elementos: 'heshamah' o espíritu; 'ruah' o alma mortal, que permite elegir entre el bien y el mal; 'nefesh' o alma instintiva, la que mana y obedece los instintos; y en cuarto lugar, el cuerpo físico. Para los cabalistas, el hombre ha sido creado a imagen de Dios y mantiene sus atributos; la creación ha sido hecha por medio del pensamiento y de la voz del Inconcebible, que ha contado, a modo de auxiliares, con los números y las letras, porque estos poseen unas ciertas virtudes. [...] El sistema cabalístico se sustenta sobre una doctrina básica: la incognoscibilidad divina. La divinidad es Ain Soph o En Soph o Resplandor Infinito, que no creó el Universo, sino que éste emanó, surgió de Él. De acuerdo con el Zohar 'un rayo brotó de los cerrados confines de En Soph y produjo otras nueve luces, de tal forma que el Dios Incognoscible reveló ciertos aspectos de sí mismo'. Cada una de estas luces se considera una faceta divina y recibe el nombre de sefirote. Estas luces o emanaciones constituyen el llamado Árbol de la Vida o caminos para llegar desde la Tierra hasta la Primera Emanación, Dios, quien en un relámpago descendió [...] Por ello, para unirse con el Ser Supremo, el alma debe tomar ese camino pero en sentido contrario, lo que supone un largo y fatigoso ascenso." Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2001, pp. 359-360. En esta larga cita se puede observar la sofisticada estructura de conocimiento que supone la Cábala, y los muchos y fascinantes elementos de "interpretación" que –de alguna manera- pone en juego la novela Mario Bellatin.

que no sería tomado en cuenta en esta lectura. “Descifrar” o “revelar” el “misterio” del libro es una actividad que alude a una tradición literaria moderna que, ciertamente, no es a la que pertenece el libro de Mario Bellatin:

La actitud de los reseñadores y lectores coincide en cuanto a que los dos grupos se empeñan a toda costa a extraer un sentido, aunque sea alegórico, de los textos. De esta manera, siguiendo las pautas de una lectura realista que busca fijar el sentido de la escritura de Bellatin, se puede decir que *Salón de belleza* habla de la epidemia del sida; que *Poeta ciego* y *La escuela del dolor humano de Sechuán* ofrecen una crítica de las sociedades totalitarias que se podrían asociar con la ex Unión Soviética y China respectivamente; que *Flores* critica la arrogancia de la ciencia que en vez de curar produce seres mutantes o mutilados. Estas lecturas, recalco, son posibles y viables, pero también son limitadas porque reducen la complejidad y las aporías del texto, aplicando la lógica y las pautas del realismo a una obra esencialmente antimimética y autorreferencial.<sup>278</sup>

## VII

Como hemos visto, en *Jacobo el mutante* existe una dimensión narrativa a la cual el filólogo no accede; es la parte de la estructura en la que están incluidas una serie de fotografías en blanco y negro. En la versión de *Obra reunida* –texto con el que estoy trabajando– aparecen 25 fotografías de las 33 que aparecen en la edición de Alfaguara y en la de Interzona. El recorte parece obedecer más a una cuestión de espacio que a una cuestión de estilo. Desde una óptica

---

<sup>278</sup> Diana Palaversich, “Desarticulación textual y corporal en la narrativa de Mario Bellatin”, en *De Macondo a Mcondo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana.*, México: Plaza y Valdés, 2005, pp. 122-123.

convencional,<sup>279</sup> las fotografías no cumplen el cometido de ilustrar el texto.<sup>280</sup> Por el contrario, podría decirse que, de alguna manera, desvían constantemente nuestra atención. En la mayoría de las fotos aparece la orilla de un lago; encuadrada desde diversas perspectivas, la imagen que parece predominar en ellas es, justamente, el *límite* entre el pastizal y el agua; en otras tomas se muestran diversos objetos –un balón, un botón– sobre el mismo o similar espacio. También aparecen cuatro fotografías en las que se observa un montón de diapositivas flotando sobre el agua. Se trata, pues, de un material de corte subjetivo:

Sin entrar en la pertinencia de estos razonamientos, también es cierto que se ha hecho un esfuerzo, que tal vez ha pasado desapercibido entre el público no especializado, por parte de artistas que han utilizado el medio fotográfico enfocándolo hacia cuestiones de orden poético o metalingüístico. Cuando en literatura se habla de la muerte del autor como fórmula de renovación a que se ve abocada la escritura, en fotografía podríamos hablar de la muerte del objeto. Tendencias actuales como las de

---

<sup>279</sup> “El uso de la fotografía floreció principalmente en la ilustración de revistas semanales o mensuales, función que hasta entonces se asignaba al grabado en madera o zinc. Los dibujos que antes realizaban los grabadores fueron sustituidos paulatinamente por fotografías tomadas en el mundo entero, o enviadas espontáneamente por celosos corresponsales. Conscientes de que las fotografías eran más confiables que cualquier otra imagen, los grabadores las reproducían con gran fidelidad, hasta el día que prescindió de estos intermediarios debido a que ya era posible realizar directamente fotograbados a partir de una foto. Y así, podemos afirmar que gran parte de la fotografía se produjo con fines ilustrativos, y que, con frecuencia, cuando creemos ver un dibujo, en realidad lo que estamos viendo es la reinterpretación de una fotografía.” Michel Frizot, “Fotografía, un destino cultural”, en *El imaginario fotográfico*, México: Serieve – CNCA – UNAM, 2009, p. 36.

<sup>280</sup> Escribe Roland Barthes al principio de *El imperio de los signos*: “El texto no ‘comenta’ las imágenes. Las imágenes no ‘ilustran’ el texto: tan sólo cada una ha sido para mí la salida de una especie de oscilación visual, análoga quizá a esa ‘pérdida de sentido’ que el Zen llama un ‘satori’; texto e imágenes, en sus trazos, quieren asegurar la circulación, el intercambio de estos significantes: el cuerpo, el rostro, la escritura, y leer ahí la distancia de los signos.” *El imperio de los signos* (trad. Adolfo García Ortega), España: Mondadori, 1991, *Íbid*, p.5.

corte generativista (el dispositivo tecnológico como sistema configurador autosuficiente), posconceptual (el predominio de la idea) y abstracto (el formalismo sobre el ocultamiento del sujeto) serían prueba de ello.<sup>281</sup>

Desligadas de su “función” ilustrativa, en las fotografías que aparecen en *Jacobo el mutante* se opera también una transformación. Al respecto comenta Mario Bellatin en una entrevista:

En *Jacobo el mutante* quise usar fotografías que no fueran fotografías. Que no fueran apreciadas como tales. Es por eso que están incrustadas en el texto, con el vano fin de que puedan ser leídas de la misma forma que las palabras y que no ilustren, ni hagan muchas de las cosas que suelen hacer las fotografías, sino que muestren una textura que ayude al lector a darse cuenta de lo obvio, que todo es una mentira, que el autor no quiere que le crean, pero que, no obstante, lo más importante pretende estar presente: la conciencia de que se transcurre por una realidad paralela.<sup>282</sup>

El registro de lo fotográfico señala otra división: un límite textual que, literalmente, *revela* una superficie más de la novela. Así, Mario Bellatin dispone en *Jacobo el mutante* una ordenación que invita al lector a brincar de una textualidad

---

<sup>281</sup> Joan Fontcuberta, “Pecados originales”, en *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 22. En otro apartado de su libro – “Elogio del vampiro” - escribe: “[...] habría que destacar dos personajes del universo de los mitos que por su especial vinculación con los espejos mantienen una ambivalencia similar a la que analizamos: por un lado, Narciso; por el otro, el vampiro. [...] Por extensión, “narcisos” y “vampiros” designarían también categorías contrapuestas en el mundo de la representación. En unos prevalece la seducción de lo real; en otros, la frustración del deseo, la presencia escondida, la desaparición.”, *Íbid*, pp. 40-41.

<sup>282</sup> Entrevistado por Patricio Lennard. En <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2356-2006-12-10.html> Escribe Roland Barthes en *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*: “Puesto que toda foto es contingente (y por ello fuera de sentido), la fotografía sólo puede significar (tender a una generalidad adoptando una máscara.”, Argentina: Paidós, 2011, p.69.

a otra; naturalmente existe el riesgo de perderse. Sin embargo en este caso el extravío literario me parece de lo más deseable.

## VIII

En términos generales me parece que *Jacobo el mutante* es una novela un tanto efectista pero que, ciertamente, desvela los límites de la interpretación e investigación literaria. En este sentido, estudiarla con atención –incluso intentar reconstruir su argumento- se convierte en un interesante y divertido desafío puesto que es una novela que de antemano pone a prueba –mediante una reapropiación paródica de la filología y la investigación literaria- cualquier intento por domesticarla. Por último, cito un también divertido fragmento que ejemplifica mejor a lo que me refiero:

En el año 1995 fui convocado como miembro del tribunal que juzgaría una tesis doctoral sobre Joseph Roth. La tesis se llamaba *La leyenda del santo escritor: Historia, destino y decadencia en la narrativa última de Joseph Roth* y fue presentada por una estudiante a la que, por respeto, llamaremos X. Ha sido la única tesis doctoral a la que he dado una calificación de no apto, y uno de los culpables de ello es, de forma directa, Mario Bellatin, el autor de un libro llamado *Jacobo el mutante*. Esta obra consiste en el comentario a una novela inédita de Joseph Roth llamada *La frontera* y que, lamentablemente para X, nunca existió. Mario Bellatin inventó esa novela, escribió unos supuestos fragmentos dispersos que ciertas revistas habrían publicado y teorizó sobre esos fragmentos y su relación con la vida y obra de Joseph Roth. Otro de los culpables es internet. Ahí fue donde, tal y como me relató luego su avergonzado y perezoso director de tesis, en una de las últimas búsquedas que X realizó para comprobar lo completo de su bibliografía, encontró el texto de Bellatin. X se sorprendió y casi se asustó por encontrar, a tan escasos meses de la lectura de sus tesis, este *inédito* rothiano del que

nunca había oído hablar. La ausencia de filtros que caracteriza a ese libro de arena que es internet, su monstruosidad inabarcable, la multiplicación *ad infinitum* de archivos en los que no hay jerarquía alguna o asomo al menos de *verdad*, llevaron a la pobre X a confundir molinos con gigantes y se lanzó de lleno dentro de, o contra, *La frontera*. La lectura del texto la fascinó y, a toda prisa, en un estado casi febril, escribió las que, posiblemente, fueron las mejores páginas de su tesis. Todos los temas que le interesaban de Roth estaban ahí, condensados, ocultos y presentes al mismo tiempo, revelando en su oscuridad lo que en otras obras estaba demasiado claro para ser advertido. En esas últimas semanas de trabajo apresurado, X llegó incluso a lamentar no haber conocido antes *La frontera*, para haber enfocado el núcleo de su tesis hacia esta obra inacabada.<sup>283</sup>

---

<sup>283</sup>H. S: Lücke, “Mario Bellatin y Joseph Roth: una docena de huevos cocidos”, en *El coloquio de los perros*, Íbid. En este largo ensayo no sólo se continúa relatando la anécdota de la tesista X, sino mostrando fragmentos de su trabajo. Por otra parte, H.S. Lücke es el seudónimo de Diego Sánchez Aguilar, poeta y filólogo español. ¿Podría tratarse de una impostura más?

## CONCLUSIONES

Gran parte del trabajo realizado fue intentar delimitar los conceptos de los que eché mano para analizar la reapropiación de ciertas prácticas y el descentramiento del discurso que llevan a cabo. Partí de una observación básica: las novelas de Mario Bellatin no estaban planteadas desde la burla o el escarnio hacia las tradiciones o prácticas discursivas que imita. Desde mi perspectiva esto resultaba obvio pues los libros de Bellatin nunca me han parecido particularmente humorísticos. Sin embargo, las aproximaciones teóricas a la parodia –herramienta que elegí desde un inicio- incluyen generalmente al humor como una de sus características principales; otra sería que la parodia es una transformación y/o imitación de un texto previo.

Esto significó varios problemas: por una parte había que (re)trabajar el aspecto teórico de la parodia para mostrar que no en todos los casos el humor es una parte del efecto paródico; así, para Linda Hutcheon el término está planteado desde una posición ambigua que le permite confirmar y criticar el texto que transforma o imita; por otra había también que ampliar la noción de texto para que incluyera no sólo una obra en particular, sino un estilo, práctica, género, etc. En este punto encontré una clave de *sentido* que me permitía no sólo abordar sus tres novelas desde una perspectiva literaria, sino también considerarlas a partir del contexto cultural en el que circulan. Me pareció entonces apropiado referirme a algunos procesos culturales que se han asociado al discurso postmoderno,

entendiendo a la postmodernidad no como un proceso de superación de la Modernidad sino -principalmente- como un conjunto de textos y prácticas que la problematizan.

La idea que me parece esencial en este aspecto es la del “derrumbe” de los metarrelatos o discursos de legitimación moderna. La implicación estructural del poder en el conjunto de los saberes modernos -como estudió Michel Foucault- es aquello que caracteriza al discurso de la modernidad y, en este sentido, lo postmoderno se trataría de un esfuerzo por deslocalizar/descentrar el poder de ese discurso. Ahora bien, al arte postmoderno se le ha señalado en repetidas ocasiones su falta de crítica y, aunque es verdad que el arte contemporáneo adolece en muchos casos de pensamiento crítico, me parece necesario hacer dos señalamientos: no todo el arte contemporáneo es postmoderno, y lo segundo es que la crítica postmoderna no se puede expresar en los mismos términos -ni emplear las mismas estrategias-, que la literatura y el arte militante de mediados del siglo XX.

El interés del arte postmoderno por los movimientos artísticos de vanguardia -en el caso de Mario Bellatin, su preferencia por la obra de Duchamp- deja ver un descreimiento en los mecanismos de representación realista. Señala, de paso, su ineficacia para hacer frente al poder. Y aquí vuelvo a encontrar otro *sentido*: la crítica frontal contra el poder y sus instituciones tiende a ser articulada desde la certeza de un discurso igualmente inflexible -en este caso el Realismo-,

que es precisamente lo que intenta problematizar el discurso y la práctica postmoderna.

En el caso de las tres novelas que estudié –y en general en buena parte de la obra de Mario Bellatin- lo que sucede es que se pretende disolver las instancias de legitimación de la Literatura sirviéndose de esas mismas estructuras. Es el caso de la figura del Autor, la cual se disuelve para dar paso a la de un biógrafo, un investigador literario y un traductor.<sup>284</sup> Ésta es, me parece, parte de la propuesta de las novelas. Ahora bien, ¿cómo estudiarlas? De entrada consideré que mi trabajo sería la construcción de una lectura *posible* -no definitiva- y que por lo tanto dejaría muchos aspectos fuera. Uno de esos aspectos fue la relación de estas novelas con cierta tradición literaria, específicamente la literatura de Borges y la novelística de W.G. Sebald -en particular su interés por la fotografía-; también la relación con las vanguardias artísticas de principios del siglo XX –no sólo con la obra y el pensamiento de Duchamp, sino con la de Frida Kahlo, e incluso el poeta surrealista César Moro-.

La relevancia de prestar atención a estas relaciones fue la de señalar un posible lugar en la Historia Literaria para la obra de Mario Bellatin, al menos para

---

<sup>284</sup> Con el paso de los años, sin embargo, ha sido cada vez más constante en sus relatos la aparición de un autor ficcionalizado llamado igualmente Mario Bellatin. Sobre esto, escribe: “Cuento con un libro que se llama *yo soy el autor de este libro*. Creo que ese texto, que de alguna forma comparte el espíritu de éste que voy escribiendo, *lo raro es ser un escritor raro*, va en contra de lo que siempre he afirmado con relación a la literatura: la desaparición del autor. Cuando, en una serie de libros publicados, traté de omitir la presencia del creador de los textos no conseguí resultado alguno. A pesar de todos los esfuerzos, los textos siempre seguían siendo de su autor. Por eso intuyo que quizá ahora, con la exacerbación de la presencia constante del escritor, se logre su abolición por medio de una saturación acumulativa.”, *Lo raro es ser un escritor raro*, Colección Underwood, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, No. 2, mayo de 2007, p.22.

estas tres novelas; esto quiere decir, sobre todo, que era importante señalar antecedentes y puntos de contacto para evitar la impresión de falsa originalidad que en algunos casos se le atribuye a su obra. Sin embargo, a pesar de que descuidé un poco este enfoque, me parece que lo que problematizo en el trabajo es precisamente la relación paródica de sus novelas con la tradición literaria y artística moderna. En el caso de la tradición literaria específicamente mexicana es frecuente que se mencione su relación con ciertos escritores y obras como la de Salvador Elizondo, Sergio Pitol y Margo Glantz –los tres participantes del congreso de Escritores Duplicados-. En este sentido, Heriberto Yèpez llama “novela eugráfica” a la tradición que ha dominado buena parte de la narrativa mexicana y a la cual señala su excesiva preocupación por la forma y el lenguaje. Reconoce a Carlos Fuentes como uno de sus principales impulsores –aunque no el único<sup>285</sup>- y gran influencia para las generaciones siguientes en sus dos modalidades, la novela breve de estilo unitario –como *Aura*- , y la novela extensa o como él lo llama el “tabique barroco” –como *Terra Nostra*-. De esta última variante considera a Fernando del Paso y a Daniel Sada como sus mejores exponentes y a Mario Bellatin como parte de la primera: “Ha sido Bellatin quien ha hecho de esa estética del vacío, a la vez, su mejor ejemplar y su mejor parodia.”<sup>286</sup>

---

<sup>285</sup> “Rulfo estableció la idea (consciente e inconsciente) de que escribir novela en México significa depurar una narración formalmente perfecta. Pedroparamizar (ser perfecto o no ser) ya es uno de nuestros clichés.”; “[...] ese pensamiento viene de Europa, y aquí de Torri a Arreola, fue establecido como Valor Máximo de toda prosa.”, en “Carta a un viejo novelista”, publicado originalmente en la revista *Replicante* en el número “El lado B de la historia”. Consultado en la revista electrónica *Palabras malditas* <http://www.palabramalditas.net/archivo/content/view/1003/>

<sup>286</sup> *Íbid.*

Por otra parte, su obra ha sido catalogada de conceptual, experimental o, simplemente, como rara, lo cual motivó al autor a escribir el pequeño texto *Lo raro es ser un escritor raro*.<sup>287</sup> Desde mi punto de vista buena parte de su obra es *liminal*, y con ello me refiero a que está expresamente construida para ubicarse en una posición de apertura al sentido y la interpretación; en pocas palabras, lo que es cierto *de alguna manera* para todos los textos –el hecho de que estén abiertos a la interpretación- en su obra es un rasgo fundamental de la construcción discursiva. Otro rasgo que lo diferencia de la mayoría de sus contemporáneos es su interés por ampliar la práctica de la escritura y llevarla a ámbitos no estrictamente literarios, vertiente que intenté incluir en algunas partes de mi análisis pero que, definitivamente, requiere una mayor atención.<sup>288</sup>

A lo largo de la realización de esta investigación surgió la necesidad de encontrar un punto de aterrizaje global al análisis más técnico que había realizado y, aunque con frecuencia me resultó problemático encontrar este *sentido*, en cierta medida el título fue mi guía. El eje del trabajo es la investigación de los procesos mediante los cuales una obra literaria puede descentrar el discurso totalitario de la

---

<sup>287</sup> “Álvaro matus, periodista de la revista de libros del diario chileno el mercurio, incluyó mi nombre en una especie de listado de escritores raros en la literatura hispanoamericana. Tiempo después, un joven editor peruano me preguntó si me siento cómodo formando parte de ese equipo. No recuerdo qué respondí, supongo que el joven editor esperaba que yo hiciese uso de alguna teoría de literatura comparada.[...] Me parece que álvaro matus fue demasiado generoso en su apreciación. La lista que elaboró para el diario la conforman autores extraordinarios, a los cuales me daría temor considerar como raros. Son escritores excepcionales, y mi nombre entre ellos constituye una sorpresa, agradable por cierto.”, Mario Bellatin, Op.Cit., pp.5-6. En la lista se encontraba también César Áira, Enrique Vila-Matas y el poeta peruano Jorge Eduardo Eielson. Por su parte Reinaldo Laddaga -en su libro *Espectáculos de realidad* (Beatriz Viterbo Editora)- acerca la obra de Bellatin con la de Fernando Vallejo, Joao Gilberto Noll, Osvaldo Lamborghini, Reinaldo Arenas, Severo Sarduy y César Áira.

<sup>288</sup> Pienso en el escritor y artista mexicano Ulises Carrión (1941-1989) como una referencia pertinente para trabajar este aspecto y, nuevamente, para ubicar el trabajo de Mario Bellatin dentro de una cierta tradición. También pienso en Joseph Beuys, sobre todo en sus ideas pedagógicas y en su posible resonancia para la Escuela Dinámica de Escritores.

modernidad; de qué estrategias se vale el autor para ello y cuáles pueden ser las que necesita el lector y el crítico para participar de esta actividad paródica. La elaboración de un marco teórico que problematizara los conceptos y herramientas que utilizaría para el análisis fue básico para comenzar a trabajar pero fue también una parte problemática. El principal problema que detecté es que la precisión teórica respecto a la parodia es sólo una suposición que permite trabajar con los textos pero no clasificarlos -menos cuando se trabaja con este tipo de obra-; y que perseguir con afán tal empeño puede no ser lo más deseable. En ese sentido pienso que la alternativa debería de ser más radical, es decir, que el tipo de aproximación crítica a estas obras debería también buscar disolver su tradicional autoridad frente al texto. Mi trabajo sólo sugiere, en todo caso, la posibilidad/necesidad de una crítica semejante. El que aquí me haya limitado a sugerirlo se debe principalmente a que considero que debe ser una crítica mejor informada y con mayores alcances de interpretación que los que aquí pude construir. Me parece también que debería ser una crítica que apele a lo creativo y que, en definitiva, deconstruya su aproximación a cada paso. Sin embargo -y a pesar de mis limitantes- me pregunto también hasta qué punto es posible construir esta escritura como una tesis de posgrado y también cuál sería su fortuna en el mercado académico y editorial.

Por último quiero hacer una última reflexión, o más bien recreación de dos momentos de la carrera literaria de Mario Bellatin. El primero es un gesto inaugural: cuando un joven autor -estudiante de teología en la Universidad

Católica de Perú- decide publicar su primera novela. Quiere *deshacerse* de ese texto porque lo corrige una y otra vez y siente que no lo deja escribir otra cosa. Tiene varias opciones: como cualquier escritor principiante puede mandar el manuscrito a alguna editorial y esperar que apruebe el dictamen; puede mandarlo a algún concurso y también esperar... Pero como este autor desea que su novela *circule* decide editarla por su cuenta y para ello imprime varios cientos de “bonos de prepublicación”. Decorados con un “elegante” marco dorado en altorrelieve, cada bono informa que el escritor Mario Bellatin publicará la novela *Mujeres de sal* con el dinero recaudado y que el bono, además, representa el 50% del costo del libro, el cual podrá ser canjeado el día de la presentación una vez que se liquide la venta. Se fija un plazo de diez días para conseguir el dinero que un impresor – dueño del registro editorial Lluvia- le pidió para imprimir la novela. El autor crea un sistema de registro en el que anota nombre, dirección y teléfono de los que le han comprado un bono; el objetivo es que posteriormente se les pueda notificar de la fecha y lugar de la presentación en la que finalmente estarán los ejemplares a la venta. No había forma de escapar de mí –dirá el autor en una entrevista muchos años después-; como el bono era tan barato y yo ofrecía hasta ir a sus casas a cobrar, a menos que alguien tuviera una especial aversión a la literatura, al género novela o a mi persona, se veía casi obligado a adquirir uno.<sup>289</sup> El joven autor logra vender ochocientos. Paga la edición, derechos de autor y organiza una presentación. Un día antes llama por teléfono y visita a sus “clientes”. Los convoca a que hagan válido el 50% de descuento de su libro presentando el bono que

---

<sup>289</sup> Entrevistado por Daniel Barrón para *Arte Afuera*, transmitido el 8 de enero de 2013 por Rompeviento T.V. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=9KqB9zgap1g>

adquirieron. La prensa se interesa y también el pequeño mundo literario de Lima. El evento es un éxito. La edición se agota. Su novela finalmente ha encontrado lectores y el autor está listo para escribir otro libro.

Recreo el segundo momento. Mario Bellatin se encuentra sentado en una banca de la plaza Río de Janeiro en la colonia Roma de la ciudad de México. Le explica a una reportera en qué consiste su proyecto “Los cien mil libros de Bellatin”:

*Mario Bellatin es un escritor que quiere sus libros siempre a la mano, no sólo los textos, sino los libros...*

*De ahora en adelante contará los años de su vida en libros y no en años como hace la mayoría.*

*Compondrá cien títulos con una primera edición de mil ejemplares cada uno.*

*Los libros se venderán sólo si alguien está interesado en comprarlos los libros serán accesibles, pero no comercializados; se encuentran en un “gelatinoso estado de intercambio”. Este “gelatinoso estado de intercambio” puede ser alterado por Mario Bellatin por un lector por una circunstancia.*

*Ló único que no puede ser modificado en este gelatinoso estado de intercambio*

es la frase que se encuentra en la segunda página de cada libro: “Este libro no es gratuito.”<sup>290</sup>

Posteriormente saca de su pequeña maleta algunos ejemplares de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, *Salón de belleza* y *La novia desnudada por sus solteros... así*. Son libros muy pequeños en cuya esquina superior izquierda se encuentra una especie de timbre postal con la leyenda “LOS CIEN MIL LIBROS DE BELLATIN”. En el que ha escogido la reportera aparece el título marcado con un sello –*Salón de belleza*–, y al reverso la huella digital del autor y el número del ejemplar -000856-. Le propone comprarle el libro en \$150 y el autor está de acuerdo. Se realiza el canje.

Entre estos dos momentos también se encuentra un autor cuya obra ha circulado por el circuito canónico de la literatura mexicana e internacional: editoriales de prestigio (Alfaguara, Anagrama, FCE), becas de estímulo a la creación (SNCA, Guggenheim), premios y reconocimientos nacionales e internacionales (premio Xavier Villaurrutia, Stonewall Book Award), invitaciones a encuentros, ferias y congresos (DOCUMENTA XIII), y un notorio y creciente reconocimiento por parte de la crítica especializada. Y es aquí en donde encuentro un último *sentido*, puesto que su relación con el mercado editorial responde de forma parecida a lo que estudié en sus novelas: es una relación ambigua, paródica en el sentido cultural

---

<sup>290</sup> Mario Bellatin. *The hundred thousand books of Bellatin*, Serie DOCUMENTA (13), No. 18, 2012, p.5.

en que aquí lo entendí. Esto quiere decir, entre otras cosas, que no se puede pretender ser escritor sin circular por los circuitos tradicionales de distribución y recepción de libros pero que aquí, como en todo, siempre hay formas distintas y originales de relacionarse con el mercado. Y que si la frontalidad no es el camino tampoco el cinismo del “todo se vale”. Esta es la actitud del autor Mario Bellatin, y esto es lo que también, de alguna manera, he encontrado en tres de sus novelas.

## BIBLIOGRAFÍA

**ANÓNIMO** del siglo XIII, “La nariz”, en *La luna en el agua: teatro y cuento japoneses*, Iliá y Javier Sologuren (comp.), Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú, 2000, pp. 197-201.

Y en Mario Bellatin, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001, PP.83-85.

**AKUTAGAWA**, Ryunosuke, “La nariz”, en Mario Bellatin, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001, PP.87-94.

**ARISTÓTELES**, *La poética*, Versión de García Bacca. México: Editores Mexicanos Unidos, 1989,

**BAJTÍN**, M. Mijaíl, “La palabra en la novela”, en *Problemas literarios y estéticos*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986, pp. 83-268.

**BARTHES**, Roland, *El imperio de los signos* (trad. Adolfo García Ortega), España: Mondadori, 1991.

*La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (trad. Joaquim Sala-Sanahuja) Argentina: Paidós, 2011.

*Crítica y verdad* (trad. José Bianco), México: Siglo XXI,

“La muerte del autor”, en *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos* (coord. María Stoopan), México: FFYL-DGAPA-UNAM, 2009, pp.101-107.

“The structuralist activity”, en *The Princeton sourcebook in comparative literature. From the European enlightenment to the global present.*, E.U.A.: Princeton University Press, 2009, pp. 175-182.

**BELLATIN**, Mario, *Obra reunida*, México: Alfaguara, 2005.

*Jacobo el mutante*, México: Alfaguara, 2002.

*Jacobo el mutante*, Buenos Aires: Interzona Editora, 2006.

*Flores*, México: Joaquín Mortiz – Planeta, 2001.

*Las dos Fridas*, México: CNCA – Random House Mondadori, 2008.

*Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, en *Obra reunida*, México: Alfaguara, 2005, pp. 213-260.

*Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2001.

*Escritores duplicados. Un proyecto de Mario Bellatin*, México: Landucci Editores, 2003.

*Las dos Fridas* México: Random House Mondadori–CNCA, 2008.

“Un personaje en apariencia moderno”, en *El gran vidrio*, Barcelona: Anagrama, 2007, pp. 121-165.

“El pasante de notario Murasaki Shikibu”, en *Disecado*, México: Sexto Piso, 2011.

*Underwood portátil. Modelo 1915*, en *Obra reunida*, pp. 517-518.

*The hundred thousand books of Bellatin*, Serie DOCUMENTA (13), No. 18, 2012.

Con **Graciela Iturbide**, *Demerol. Sin fecha de caducidad/El baño de Frida Khalo*, México: Editorial RM, 2008.

**BERINSTÁIN**, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1998, 8ª ed.

**BORGES**, Jorge Luis, *Ficciones*, España: Espasa Calpe, 1999.

**BUTLER** Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (trad. De Alcira Bixio), Argentina: Paidós, 2002.

*Deshacer el género* (trad. Patricia Soley-Beltran), España: Paidós, 2004.

**CALVEIRO**, Pilar, *Redes familiares de sumisión y resistencia*, México: UCM, 2003,

**CARBONELL** i Cortés, Ovidi, *Traducir al otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*, España: Universidad de Castilla-La Mancha, 1997

**DOSSE**, François, *El arte de la biografía*, México: Universidad Iberoamericana, 2007.

**DOSTOIEVSKI**, Fiodor, *Crimen y castigo*, Madrid: Edimat Libros, 1998.

**ECO**, Umberto, *Apocalípticos e integrados* (trad. De Andrés Boglar), México: Tusquets, 2011,

Con **ROSSO**, Stefano, "A correspondence on postmodernism", en Ingeborg Hoesterey (comp.), *Zeitgeist in Babel. The postmodernist controversy*. E.U.A.: Indiana University Press, 1991.

**ENCICLOPEDIA** de ciencias ocultas, Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2001.

**FONTCUBERTA**, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2007.

**FOUCAULT**, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (trad. Elsa Cecilia Frost), México: Siglo XXI, 2009.

*Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión* (trad. Aurelio Garzón del Camino), México: Siglo XXI, 2010.

**FRIZOT**, Michel, "Fotografía, un destino cultural", en *El imaginario fotográfico*, México: Serieve – CNCA – UNAM, 2009, pp. 19-50.

**GALLARDO**, Glenn, "Sainte-Beuve o la memoria crítica", en *Charles Augustin Sainte-Beuve. Textos escogidos*, México: UNAM, 2000, pp.7-13.

**GENETTE**, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (trad.Celia Fernández Prieto), Madrid: Taurus, 1989.

**GOLDCHLUK** Graciela, “El realismo minimalista de Mario Bellatin: lecciones y proposiciones”, disponible en la revista digital *El coloquio de los perros*, número especial “Mario Bellatin: el experimento infinito”, disponible en [elcoloquiodelosperros.net](http://elcoloquiodelosperros.net)

**HUTCHEON**, Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, México: UAM-Iztapalapa, 1992.

“La política de la parodia postmoderna”, en *Criterios. Edición especial de homenaje a Bajtín*. La Habana: Julio, 1993.

*Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. London-New York: Routledge, 1984.

*The Canadian postmodern. A study of contemporary English-Canadian fiction*. Canada: Oxford University Press, 1988.

*The politics of Postmodernism*. Londres- Nueva York: Routledge, 1989.

**ISER**, Wolfgang, “Interaction between Text and Reader”, *Prospecting: From reader response to literary anthropology*, E.U.A.: The Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 31-41.

**ISHIGURO**, Kazuo, *An artist of the floating world*, Londres: Faber and Faber, 2005.

**JAMESON**, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 1995.

“Posmodernismo y sociedad de consumo”, en *La posmodernidad*, Hal Foster (comp.), Barcelona: Kairós, 5ª Ed., 2002, pp. 165-186.

“El posmodernismo y la sociedad de consumo”, en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo. 1983-1998* (trad. Horacio Pons), Buenos Aires: Manantial, 1999, pp. 15-28.

**JAUSS**, Hans Robert, “Literary history as a challenge to literary theory”, en *Toward an Aesthetic of Reception* (trad. Timothy Bathi), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, pp. 3-45.

**KLEIN**, Naomi, *No logo* (trad. De Alejandro Jockl), Barcelona: Paidós, 2005.

**KRISTEVA**, Julia, *Semiótica I*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.

**LADDAGA**, Reinaldo, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

**LENNARD**, Patricio, “Señas particulares” (entrevista a Mario Bellatin), Radar Libros, Domingo, 10 de diciembre de 2006.

**LYOTARD** Jean-Francois, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, México: Gedisa, 1990.

*La condición postmoderna*, Madrid: Cátedra, 2000.

**MARÍAS**, Javier, *Mañana en la batalla piensa en mí*, España: Punto de Lectura, 1996.

“Lo que no sucede y sucede”, en *Literatura y fantasma*, Madrid: Alfaguara, 2001, pp. 111-116.

**PALAUERSICH**, Diana, “Desarticulación textual y corporal en la narrativa de Mario Bellatin”, en *De Maconco a Mcondo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*, México: Plaza y Valdés, 2005, pp. 121-138.

**PANESI**, Jorge, “La broma suprema”, en *Damas chinas. Revista de literatura. No. 3. Mario Bellatin*, pp. 3-9.

**PÉREZ GALDÓS**, Benito, *Trafalgar/La corte de Carlos IV*, Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

**PFISTER**, Manfred, “¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?”, en *Criterios*, La Habana: N. 29, Enero-Junio, 1991.

**ROTH**, Joseph, *Job*, México: Cal y Arena, 2001

*La leyenda del Santo Bebedor*, Barcelona: Anagrama, 1981.

**ROSE**, A. Margaret, *Parody: ancient, modern, and post-modern* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

**ROSS**, Martín “Las presentaciones de libros y exposiciones del performer Mario Bellatin”, disponible en la revista digital *El coloquio de los perros*, número especial “Mario Bellatin: el experimento infinito”, disponible en [elcoloquiodelosperros.net](http://elcoloquiodelosperros.net)

**SAID**, Edward, *Orientalismo* (trad. De María Luisa Fuentes) México: Random House, 2009.

**SÁNCHEZ**, Vázquez, Adolfo, *De la estética de la recepción a una estética de la participación* México: FFYL-UNAM, 2007.

**SANTA** Biblia, versión Reina-Valera, Holman Bible Publishers, 1960.

**SPIVAK**, Gayatri, *Crítica de la razón poscolonial* (trad. Martha Malo de Molina), Madrid: Akal, 2010,

“The politics of translation”, en *Outside in the Teaching Machine*, Londres/Nueva York: Routledge, 1993.

**STENDHAL**, *Rojo y negro*, Madrid: Cátedra, 2003.

**TANIZAKI**, Junichiro, *Elogio de la sombra*, trad. de Julia Escobar. Madrid: Siruela, 1998.

**TODOROV**, Tzvetan, *Nosotros y los otros* (trad. Martí Mur Ubasart), México: Siglo XXI, 2011.

*La conquista de América* (trad. Flora Botton Burlá), México: Siglo XXI, 2010.

**TREJO**, Evelia, “Testimonios y revelaciones para sobrellevar el peso de la historia”, en *Revista de la Universidad de México*, México: Febrero, 2009, núm. 60, pp. 52-55.

**VERGARA**, Luis, *Paul Ricouer para historiadores*, México: Universidad Iberoamericana – Plaza y Valdés, 2006.

**WAUGH** Patricia, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Nueva York: Routledge, 1988.

**WEISZ**, Gabriel, *Tinta del exotismo. Literatura de la Otredad*, México. F.C.E., 2007.

**WILSS**, Wolfram, *La ciencia de la traducción. Problemas y métodos* (trad. Gerda Ober Kirchner y Sandra Franco), México: UNAM, 1988.

**XIRAU**, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, México: UNAM, 2009.

**YÉPEZ**, Heriberto, "Carta a un viejo novelista", publicado originalmente en la revista *Replicante* en el número "El lado B de la historia". Consultado en la revista electrónica *Palabras malditas*, [palabrasmalditas.net/archivo/content/view/1003/](http://palabrasmalditas.net/archivo/content/view/1003/)

**ZAVALA** Lauro, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México: UAEM, 1999.

## ÍNDICE

**INTRODUCCIÓN** ----- p. 3

### **CAPÍTULO 1**

**APROXIMACIÓN TEÓRICA** ----- p.28

Primer acercamiento ----- p.31

Parodia y otras formas ----- p.38

Sobre el lector ----- p.70

Conclusiones ----- p.75

### **CAPÍTULO 2**

***EL JARDÍN DE LA SEÑORA MURAKAMI***

**TRADUCCIÓN TEXTUAL Y CULTURAL** ----- P.79

I Introducción ----- p.79

II La ciencia de la traducción ----- p.88

III Una falsa traducción ----- p.107

IV Conclusiones ----- p.123

### **CAPÍTULO 3**

***SHIKI NAGAOKA: UNA NARIZ DE FICCIÓN***

**UNA FALSA BIOGRAFÍA** ----- P.125

I Introducción ----- p.125

II La biografía de Shiki Nagaoka -----	p.130
III La disciplina biográfica -----	p.135
IV <i>Shika Nagaoka...</i> Una falsa biografía -----	p.151
V Los relatos de la nariz -----	p.165
VI Conclusiones -----	p.170

#### **CAPÍTULO 4**

##### **FILOLOGÍA EN ESPEJO: *JACOBO EL MUTANTE* -----**

p.172

I Introducción -----	p.172
II La reconstrucción de un argumento delirante -----	p.176
III Instancias narrativas -----	p.181
IV La investigación del filólogo -----	p.183
V La aproximación biográfica -----	p.186
VI Transformaciones textuales -----	p.191
VII El registro fotográfico -----	p.195
VIII Conclusiones -----	p.198

##### **CONCLUSIONES -----**

p.200

##### **BIBLIOGRAFÍA -----**

p.210