Ser con(tra) el texto. *La novela perfecta* (2006), de Carmen Boullosa, y *shiki nagaoka* (2001), de Mario Bellatin: Dos modelos de textualizaciones de autor

Meri Torras Francés
Universitat Autònoma de Barcelona

En la conferencia "¿Qué es un autor?", que pronunció Michel Foucault el 22 de febrero de 1969 en el *Collège de France*, entre los muchos aspectos que revisara el pensador nacido en Poitiers para responder a la cuestión planteada en el título, estaba la relación entre *autor* y *obra*. A juicio de Foucault, se trata de dos conceptos que se reclaman mutuamente como externos constitutivos; solamente un autor es creador de una obra, así como una obra reclama un origen creador, un ser fuente que la ha hecho posible y aparentemente le otorga unidad de sentido desde la singularidad de su existencia: su autor. De este modo, Foucault desarma y neutraliza no solamente la capacidad substitutiva de la obra como foco de interés de la crítica (estructuralista-formalista), sino también la autonomía del binomio, formado por dos términos que vienen a ser las dos caras de una misma moneda, se necesitan y se definen mutuamente, se proyectan el uno (el autor) sobre la otra (la obra). Vice y versa.

Los dos textos de los que voy a tratar en este artículo, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, de Mario Bellatín, publicado en 2001, y *La novela perfecta*, de Carmen Boullosa, aparecido en 2006, focalizan en cada uno de estos dos polos –el autor y la obra, respectivamente–, implicando en el desarrollo de su trama al otro integrante del binomio, para complicar sus deslindes, límites y fronteras. Tal y como se intentará mostrar, ambas novelas lo hacen a partir de llevar al colapso la relación que mantienen las palabras y las cosas; dicho de otro modo, de apostarle a esa fantasmagoría que conlleva el acto de representar, que podemos convenir en llamar, sin melindres ni tapujos, *ficción*[1]. En el marco de este artículo, la *ficcionalización* que tiñe cuer-

[1]No es este el lugar para desarrollar una reflexión dilatada a propósito del concepto de *ficción* en relación a la literatura_,_ sobre todo porque no es una cuestión que se pueda ventilar en pocas líneas y,

po y corpus autorial surge como algo que acompaña necesariamente el devenir (en) palabras, lo que lleva a la paradoja de solamente llegar a ser en ausencia de lo que es.

> Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que se muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia. (Enaudeau 27)

El libro de Boullosa nos presenta el caso de un escritor llamado Vértiz, un defeño instalado en Brooklyn, que es autor de una sola obra –en inglés–, tras la que no ha vuelto a ser capaz de escribir más de una página y por supuesto no ha publicado nada. Él mismo confiesa: "Soy un escritor flojo, un holgazán" (Boullosa 11). Un ágrafo al que le da pereza escribir y que se entrega a sus ensoñaciones literarias las veinticuatro horas del día, y a quien su vecino Paul Lederer le ofrecerá la oportunidad de materializar la Novela Perfecta (en mayúsculas):

> El mundo virtual es a lo que hay que apostarle, pero sin menoscabo de la imaginación, inteligente y literaria ¿Me sigues? [...] Lo que te propongo es que hagamos tu novela tal cual es, tal como tú la ves en tu cabeza, tal como la cargas íntegra en tu imaginación, sin robarle una frase, un parlamento, una imagen, un sentimiento, una sensación, una idea, sin quitarle un pelo a su atmósfera... Idéntica a sí misma. El espejo fiel, y *ya leído*, de tu novela. (Boullosa 24-25)

Así, el relato de la escritora mexicana hace ingresar el elemento fantástico de la mano de la tecnología, sin apartar el foco de la paradoja de la representación (para decirlo como Enaudeau): esto es, el hecho de que las palabras suplantan la realidad ontológica (aunque esta *realidad* sea imaginada) y suponen necesariamente, tanto en su producción como en su recepción, desviaciones, sesgos, traiciones. Contra ello se revelan Lederer y su artefacto:

> Si tú en verdad ya tienes toda la novela en la cabeza, ¿para qué escribirla? [...]. Mejor imprímela tal cual es en tus lectores, y garantízate de paso una lectura impecable que, por una parte, la gente no sabe leer, lee de lo más mal, y por otra (acéptalo) las frases son siempre coladeras, siempre tienen hoyos, siempre hay un espacio, así sea infinitamente pequeño, donde el lector puede escurrírsele al autor y caminar por donde no debiera... (Boullosa 24)

Ya antes el científico había advertido:

además, porque otrxs se han dedicado a analizar este concepto con mucha solvencia. Remito, como botón de muestra, al conocido ensayo de José María Pozuelo, *Poética de la ficción;* a pesar de que la genealogía nos llevaría lógicamente hasta Aristóteles, pasando por Erich Auerbach, Wayne Booth, Gerard Genette, Michel Riffaterre, Umberto Eco, Jonathan Culler y tantxs otrxs.

> Las palabras son de lo mejor que hay para mentir o para hacer poemas. Pero no para retratar con precisión la verdad; no para narrar; no para explicar. Son herramientas torpes para la honestidad, para el cuento, para la ciencia. Más que torpes. (Boullosa 23)

En este sentido, Lederer y Vértiz, cada uno por sus motivos, apuestan por la línea contraria por la que apostó Roland Barthes, en 1967, con su artículo "De la ciencia a la literatura", aparecido en el suplemento literario del *Times*. El crítico reflexiona a propósito del camino que ha de seguir el estructuralismo, si ahondar en su propósito de devenir un saber científico sobre la literatura o agarrar de ella lo que ésta tiene de particular e inalienable: la centralidad del lenguaje no como objeto sino como sujeto, el poder de la *escritura*. "El discurso científico cree ser un código superior, la escritura quiere ser un código total que conlleva sus propias fuerzas de destrucción" (Barthes 17), advierte.

No sé si Vértiz ha leído a Barthes; en cualquier caso para él la propuesta de Lederer lo lleva a ganar dinero como escritor, sin tomarse el trabajo de escribir, mientras que para Lederer, siguiendo ese lugar común de tantos científicos de ficción, supone convertirse en una especie de dios, encarnar mundos (aunque sean imaginados por otros), sin necesidad de la mediación de las palabras, dar un texto a vivir no a leer: el verbo hecho carne virtual. De hecho, puesto que el significado ya está cerrado, la novela perfecta no puede ser texto, en tanto que ya no reclama ser interpretada; es vida imaginada, intacta, la pura encarnación de la intención del autor como único sentido posible[2]. Esa dictadura que encierra y reduce el texto, y que ha constituido la ilusión de la crítica literaria y la filología en sus formulaciones más tradicionales, la tiranía que, el mismo Barthes, un año más tarde, tratará de derogar en su archiconocido texto "La muerte del autor".

> [...] la escritura instaura sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: precede a una exención sistemática del sentido. Por eso mismo, la literatura (sería mejor decir la escritura, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un "secreto", es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateología, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley. (Barthes 81)

A juzgar por las palabras de Vértiz, al menos en un principio, el artefacto de su vecino científico funcionaba a la perfección:

> ¡Era perfecto, perfecto, era lo que yo querría que fuera mi novela! Era una novela perfecta, porque todo era más legible, porque se transmitía intacto

[2] Desde el *New Criticism* se ha establecido que la intención autorial no es recuperable en el texto (*intentional fallacy*) y, a pesar de ello, seguimos hablando no solo como si lo fuera sino que además como si lxs autorxs fueran siempre personas autoevidentes a sí mismas y por ende tuvieran la honestidad de decir las verdades. La falacia intencional, referida en 1954 por W. K. Wimsatt y Monroe Beardsley en *The Verbal Icon*, contribuye claramente a abrir caminos para un acercamiento crítico lejos del imperio de la presunta intención de su autorx.

> lo imaginado, porque pasaba completo, cargado de emoción, color, luz, olor, presencia, tacto, vivo... ¡Vivo! Todo es inútil ahora. No puedo creer en mis palabras, en las palabras. (Boullosa 42)

La última frase da muestras del precio altísimo que ha pagado él, como escritor, tras el experimento. Ya no puede creer más en las palabras y, ante eso, ¿cómo escribir? La paradoja es que es a él, al personaje de Vértiz escritor, a quien le debemos el texto *escrito* de la novela perfecta; él es el responsable no sólo de la narración sino de la escritura, una escritura ya imposible como tal, porque no cree más en las palabras:

> Esto que está aquí no es algo escrito: me lo digo a mí mismo en rafaguiux de palabras y ¡púlsale esta tecla y l'otra! Lo hago porque no me aguanto cuanto traigo adentro de mí mismo, como mera evacuación. No escribo: me desahogo. Sin esfuerzo, sin ponerle coco, a lo diarrea. (Boullosa 16)

La necesidad de desahogarse proviene del desenlace que cobrará el intento de materializar la novela perfecta, y que no voy a revelar aquí, pero advierto de que se trata de un fantástico que da paso a la experiencia del *horror*, vinculado al *cuerpo* (en este caso *los cuerpos*), en la línea que señala Françoise Duvignaud en su conocido ensayo: "El terror comienza cuando el cuerpo humano se convierte en objeto –objeto mutilado, alcanzado por los efectos de una cruel metamorfosis" (Duvignaud 13). Pareciera que Lederer y Vértiz olvidan la propia *sintaxis* de los cuerpos; y extraigo el término de este fragmento de *Las palabras y las cosas*, donde Foucault lee el famoso cuadro de Velázquez:

> Por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por muy bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis. Ahora bien, en este juego, el nombre propio no es más que un artificio: permite señalar con el dedo, es decir, pasar subrepticiamente del espacio del que se habla al espacio que se contempla, es decir, encerrarlos uno en otro con toda comodidad, como si fueran mutuamente adecuados. (Foucault 19)

A tenor de este *como* si, me detendré en el excipit del texto de Vértiz-Boullosa, que viene rematado por la rúbrica del autor casi a modo de confesión:

> Lo que aquí dije ocurrió. Ya quedó atrás. Lo he dividido en capítulos para tomar el aire de vez en vez y para aparentar que es una ficción. Pero no es mentira, aunque darlo por imaginado me alivie. Ocurrió. Fue verdad. *Es* verdad. Por un pelo existió la novela perfecta. *Brooklyn, Nueva York, a 6 de enero del año 2005. Día de los Santos Reyes. ¡Que vivan Gaspar, Baltazar y Melchor!* Yo, Vértiz. (Boullosa 153)

En el texto de Mario Bellatín lo fantástico irrumpe no en el *corpus* de la obra –como es el caso de *La novela perfecta*– sino en el cuerpo del escritor. Shiki Nagaoka posee una nariz literal y literariamente extraordinaria, por lo que se ve amenazado en convertirse en un personaje de ficción. El libro se subdivide en cinco partes: el relato sobre Shiki Nagaoka, intitulado propiamente como el libro; la relación de "Algunas obras del autor", seguida de la lista de "Algunas obras sobre el autor", para completarse con unos "Documentos fotográficos sobre Shiki Nagaoka", a cargo de Ximena Berecochea[3] y, finalmente, "Dos narraciones clásicas sobre el tema de la nariz", tituladas ambas "La nariz", la primera anónima de principios de siglo XIII y la segunda de Ryunosuke Akutagawa, publicada en 1916.

El formato es, en cierto sentido, circular; puesto que los dos textos pertenecientes a la literatura japonesa son los artífices de la amenaza que cierne sobre Shiki Nagaoka, para convertirlo en ficción. El cuento anónimo fue traducido al español por el poeta y profesor Javier Sologuren y fue recogido por él mismo en el volumen *La luna en el agua. Teatro y cuento japonés*, publicado en el año 2000, en Perú. El relato homónimo de Ryunosuke Akutagawa, constituye de hecho una rescritura del primero por parte del autor de *Rashomon*. Ambos textos marcan dos hitos de la tradición literaria japonesa y permiten adivinar la genealogía por la cual Shiki Nagaoka puede convertirse en un personaje de ficción[4].

En el apartado de "Documentación fotográfica" así se insiste al pie de una foto del autor Shiki Nagaoka, que la editorial Sudamericana eligió como portada para la edición de 2001, y mantuvo Passage du nord/ouest para la edición francesa, con traducción de André Gabastou, aparecida en 2004. "Fotografía de Nagaoka Shiki manipulada por su hermana, Etsuko, con el fin de evitar que el autor fuera considerado un personaje de ficción" (Bellatín 70).

El juego está servido, Mario Bellatín crea una ficción de una ficción: Shiki Nagaoka está hecho de paratextos. Escribir sobre él es un acto de rescritura que se alimenta de ficciones, textualizaciones, que condenan cualquier realidad a ser perpetuamente diferida y fragmentada en busca de una completitud imposible; sea una realidad imaginada u ontológica, eso poco importa, porque alcanzamos a dotarla de existencia en una interpretación intertextual, cambiante, que selecciona, descarta, recoge, olvida, acalla, oscurece, redunda, confunde... otros textos que, según señala Julia Kristeva, están y no están en este.

Shiki Nagaoka surge por el despliegue de esa red pluritextual; a través de ella se construye un autor –el despliegue de un sumario *capital de visibilidad*, podríamos añadir acomodando el término de Natalie Heinich–, en el caso que nos ocupa mediante un texto plagado de voces de origen incierto (algunos dicen, se piensa, se comenta, alguien aventuró...) o de competencia y fidelidad dudosa (como la hermana), impre-

[3] Ximena Berecochea existe: es una artista visual mexicana que en sus trabajos reflexiona a propósito de la relación entre las imágenes y las palabras.

[4] A Shiki Nagaoka se le podría encontrar una genealogía española, a tenor de uno de *Los caprichos*, de Francisco de Goya, concretamente una variante del número 13 "Están calientes", intitulada "Caricatura alegre", donde un comensal sorbe sopa de una cuchara, mientras se sirve de un artilugio para aguantarse una descomunal nariz. Véase ilustración 1. Ignoro si Mario Bellatín conocía este dibujo y le agradezco a Laura Gutiérrez habérmelo recordado.

cisiones y conjeturas (tal vez, quizás, puede que...) fuentes todas ellas que otorgan existencia a Shiki Nagaoka, a través de la voz pretendidamente neutra y objetiva de la biografía, que se apoya además en documentación fotográfica para erigir *la verdad*.

No sin ironía, son reconocibles las operaciones que la crítica literaria más tradicional gusta en realizar alrededor de las figuras autorales. Los textos importan poco o apenas y mayormente en función de la vida del autor; ésta llega configurada a través de la tara –la nariz, por supuesto– de la que se deriva una deriva –el interés por la deformidad y, a partir de eso, las presuntas relaciones homosexuales que Shiki Nagaoka mantuvo con un sirviente deforme quien acabó por denunciarlo. Un trauma que lo lleva a retirarse al monasterio budista de Ike-no-wo, donde nunca conseguirá fundirse con sus semejantes y terminará siendo expulsado por cometer actos bizarros e impropios o, mejor dicho, presuntamente propios de la singularidad irrepetible de su ser escritor.

Igualmente, el relato se esfuerza en señalar las influencias ejercidas sobre y recibidas de otros autores –entre ellos el mexicano Juan Rulfo y el peruano José María Arguedas. Indispensable es, igualmente, dar cuenta de la difusión de la obra de Nagaoka (las traducciones o las transposiciones al cine), la marca de su éxito y el reconocimiento de su singularidad genial: no gratuitamente se ha constituido en París un círculo de Nagaokistas que se reúnen semanalmente "en un pequeño café, que cuenta con un salón en la parte trasera" (Bellatín 36), empecinados en descubrir el sentido del último trabajo del autor, de título impronunciable e intraducible. "En sus años finales Nagaoka Shiki escribió un libro que para muchos era fundamental. Lamentablemente no está redactado en ninguna lengua conocida" (Bellatín 33).

Dicho en breve, el relato de Bellatín sigue el género vida de autor, siguiendo los lugares comunes de la práctica crítica (parodiándola), mediante este proceso pone en funcionamiento la *escenografía* autoral (según el término de José Luis Díaz), esto es, pone al autor Shiki Nagaoka en *escena*. Éste es, en efecto, un escritor de ficción –como de hecho lo son todos los escritores– y como ellos nuestro protagonista lucha en vano desde la ficción de su ficción para no serlo (como hiciera Jorge Luis Borges en el maravilloso relato breve "Borges y yo").

Aunque parta de lo incomprensible, la rescritura no tiene fin:

> En las cercanías de Ciudad de México existe un poblado llamado Tepoztlán, pequeño villorrio rodeado de altas montañas. En ese lugar cierto escritor mexicano suele pasar largas temporadas de retiro analizando textos de extrañas procedencias. Hace algunos días lanzó al mundo la noticia de que había hallado la clave del libro intraducible de Nagaoka Shiki. Según el investigador, en aquel texto está consignado el asesinato del deforme sirviente que nunca hizo caso a sus requerimientos amorosos. (Bellatín 41)

El párrafo sigue planteando la poética de Nagaoka: la relación entre defecto físico y escritura, la importancia de traducir y retraducir los textos para desvelar su valor literario y, sobre todo, la relación entre imagen y palabra, que el autor japonés desarrolló presuntamente en el volumen *Foto y palabra*, un ensayo que sin duda a Lederer

y a Vértiz les gustaría haber leído. El interés del autor japonés por la fotografía, en tanto que tecnología, se relaciona con la escritura: "Consideraba un privilegio contar con imágenes visuales enteras, que de algún modo reproducían al instante lo que las palabras y los ideogramas tardaban tanto en representar" (Bellatín 15).

Y esta preocupación la compartía con otros creadores:

> Juan Rulfo, José María Arguedas y Nagaoka Shiki estuvieron de acuerdo, cada uno por su lado, en que la fotografía narrativa intenta realmente establecer un nuevo tipo de medio alterno a la palabra escrita y que quizá aquella sea la forma en que sean concebidos los libros en el futuro. (Bellatín 31-32)

Pero, ¿quién es este escritor mexicano de quien no se nos da el nombre? ¿Constituye este párrafo una ventana por la que Mario Bellatín –otro autor de ficción– se cuela en *su ficción de otro* para convertir a su protagonista, además de en autor, en un asesino? ¿Le otorga a él los principios de creación que él mismo ha seguido para darle existencia? ¿O para darle muerte? ¿Para darse muerte?

Es Vértiz quien pone en escena, ante Lederer, la escenificación de la muerte del autor:

> El autor, yo, irrumpe en la escena, estoy en el centro de la habitación. "Igual que yo", digo, hablando a los lectores e invisible para los personajes, "eso es lo que es un hacedor de historias: un cadáver y una erección. No el polvo enamorado en un futuro del que hablaba Quevedo, sino una erección en vivo y un cuerpo, un yo, que es fardo, que es muerte. Yo soy esa verga parada, con eso escribo. Yo soy ese cuerpo fallecido: por eso escribo, porque soy un cadáver. Yo soy el vivo muerto, el que habla con los muertos mientras desea a los vivos. Soy uno más de mi ejército. (Boullosa 96-97)

Asesinada la palabra, ¿sobrevive el autor? ¿O *La novela perfecta*, de Carmen Boullosa, es también un *crimen perfecto*? ¿O, a la inversa, es Carmen Boullosa una invención de un Vértiz descreído de las palabras con el propósito de que al final *La novela perfecta* haya tenido lugar, un lugar, aunque sea desde el fracaso de la representación? Las ficciones nos condenan al juego de generar ficciones, en lo que pareciera su *tenacidad* por encarnarse, por devenir *cosa, corpus, cuerpo, ¿cadáver?* En palabras de Enaudeau: "El enigma de la representación se cifra en el punto del poder que tiene el cuerpo de pasar al mundo, y ser percibido allí, y en el poder que tiene el mundo para pasar al cuerpo" (62).

Este es el poder de una tentativa abocada al fracaso de no poder completarse. Afortunadamente, podríamos añadir. . . ; aunque deberíamos preguntarles a Lederer y al sirviente deforme.

Referencias documentales

Barthes, Roland. "De la ciencia a la literatura". *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987: 13-23. Impreso.

Barthes, Roland. "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987: 75-84. Impreso.

Bellatín, Mario. *Shiki Nagaoka. Una nariz de ficción*. Madrid: Sudamericana, 2001. Impreso.

Boullosa, Carmen. *La novela perfecta*. Madrid: Alfaguara, 2006. Impreso.

Duvignaud, Françoise. *El cuerpo del horror*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.

Enaudeau, Corinne. *La paradoja de la representación*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000. Impreso.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: s. xxi, 1968. Impreso

Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones literales, 2010. Impreso.

Heinich, Nathalie. *De la visibilité*. Paris: Gallimard, 2012. Impreso.

Pozuelo, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993. Impreso.