

De Cuba a Perú: algo más sobre los comienzos de Mario Bellatin **Leo Cherri**

En este trabajo me gustaría detenerme en “los comienzos de Bellatin”. No me refiero a la “estética del recomienzo” que encuentra Juan Pablo Cuartas en *Efecto invernadero* y su poética de re-escrituras.¹ Incluso tampoco me detendré en un análisis de los imaginarios y tradiciones que pueden leerse en *Las mujeres de sal*. Para interrogar qué voz escuchó Bellatin, cómo salvo su obra de la im-potencia y la negatividad, prefiero adoptar una decisión metodológica acorde: detenerme justamente en los momentos negativos, de des-obra e inoperancia, que instauran disyunciones en la obra del escritor. Me refiero al viaje a Cuba, esos seis años que Bellatin no publica nada y a un *Cuaderno de tapas rojas* donde el escritor reúne el *dictum* crítico de su obra inicial: *Efecto invernadero* y *Las mujeres de sal* (en ese orden). Se trata de una serie de elementos más o menos “fuera de obra” que, sin embargo, se inscriben en ella con una potencia que conviene recuperar.

Cuba, 1986-1990: la verdad del sistema

Bellatin estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima, graduándose en 1985 o 1986 antes de irse a Cuba en 1987, cuando recibió una beca para estudiar guion cinematográfico en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños presidida en ese entonces por Gabriel García Márquez.²

El viaje a Cuba genera la idea de un quiebre en su producción, y da una coartada material —los estudios cinematográficos— que separa la primera novela de la segunda. En las entrevistas de la década del noventa, pocas y de difícil acceso, si bien separa la primera novela de la segunda, el autor no marca una grieta entre ellas.

¹ Cuartas, Juan Pablo. *Los comienzos de Mario Bellatin: tiempo y consistencia en Efecto invernadero*. Tesina (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2014).

² El número del 2 de marzo de 1987 de *Sí. Revista de actualidad* confirma este dato en el *Cuaderno de tapas rojas*.

En 1995 el escritor analiza sus primeros libros en base al tiempo de escritura que ambos le tomaron: mientras que *Las mujeres de sal* y *Efecto invernadero* supusieron un trabajo de escritura de tres años cada una, *Canon perpetuo* y *Salón de Belleza* “fueron escritas de un tirón, porque encontraron rápido su rumbo”.³ Sin embargo, en tres entrevistas del 2000-2001, se refiere en detalle a una suerte de quiebre que constituiría de una manera totalmente diferente una primera y segunda “etapa”.

Así, según el Bellatin del nuevo milenio, *Las mujeres de sal* constituye, en soledad, una primera etapa. Es curioso que la lógica para particionar el tiempo de su obra no sea simplemente estética, sino, nuevamente, material: la primera novela sería “un libro de adolescencia”, no tanto por una inmadurez en la escritura o porque todavía allí no había “sistema” de escritura, sino por el hecho de que, como dice el escritor: “no había todavía en mí el espacio central para la escritura. Era el espacio escamoteado, que le robaba a otras cosas. En esa época, la escritura era siempre aparte, en un espacio secreto”.⁴

La segunda etapa comienza inmediatamente después de la publicación de la primera novela. Se trataban de “novelas de ensayo. No sé cómo llamarlas”, dice el autor. Pues eran, en realidad, simples “oportunidades” que propiciaba la idea de novela entendida como

el espacio para poner en juego la búsqueda de un sistema. La pobre novela que tuvo que soportar todo esto fue *Efecto invernadero*. Tenía que ver con la muerte del poeta César Moro. Ese libro era como el pretexto para recrear todo lo utópico para buscar una tradición propia⁵

³ Entrevista de Jorge Coaguilla, «Deseo la ambigüedad: Mario Bellatin y *Salón de belleza*». *La república* (1 de enero de 1995): 25.

⁴ Emily Hind. «Entrevista con Mario Bellatin». *Confluencia* vol. 20, n° 1 (2004 [2001]): 200.

⁵ Hind, «Entrevista...», 203-4.

Subrayemos “tradición propia”. En otras palabras, la experiencia de *Las mujeres de sal* no supone —incluso en el 2000— ni la puesta en funcionamiento de su sistema, ni la creación o adopción de una tradición propia. Y que la segunda novela esté dedicada o inspirada con la vida de un artista, en este caso la muerte de un poeta latinoamericano menor y olvidado para ese entonces, sólo acentúa algunas especulaciones: Bellatin calla porque no hay condición de escucha y, por consiguiente, hay búsqueda. ¿Es la voz de Cesar Moro una respuesta, entonces?

Es curioso este dato tan preciso: tras *Las mujeres de sal*, Bellatin comienza a escribir su “gran obra”, aquello que luego adoptará el nombre de *Efecto invernadero* en 1992.⁶ Vista así, la segunda etapa comienza en 1986. Luego de volver a Perú sobre finales de 1989 y comienzos de 1990, dice Bellatin: “Escribí tres años y empecé por publicar los libros de lo que se podría llamar una segunda etapa”.⁷ Es decir que la etapa no se concreta o no produce obra alguna, sino ya entrados los noventa cuando el escritor comienza a publicar en Perú y, con ello, cumplir consigo mismo o con este principio materialista de su estética:

[...] para poder manejar mi propio trabajo de manera mucho más racional. Ahora yo lo manejaba, antes no, antes yo era manejado por él. Antes era escribir y asfixiarme. Al final era yo feliz escribiendo por escribir. Fue como una domesticación de este proceso para hacer como una lógica.⁸

Entre una cosa y otra pasan ocho años e incluso más si tenemos en cuenta que tampoco es la primera edición de *Efecto invernadero*, sino las subsiguientes la que terminan de hacer exponer “una lógica”. Ergo, más allá de esta situación material del “tiempo de la escritura” y de la voz de

⁶ El 2 de noviembre de 1986 Bellatin menciona en el diario *El comercio* su “nuevo proyecto literario” que le llevará una “ardua y difícil” investigación “del mundo poético de uno de los más controvertidos poetas del surrealismo peruano”, es decir, César Moro (en *Cuaderno de Tapas Rojas*, p. 18.)

⁷ Hind, «Entrevista...», 203.

⁸ Hind, «Entrevista...», 204.

Moro, lo que sea que Bellatin encontró en esa experiencia acabó siendo algo más que un elemento de composición simple (una autonomía creativa-laboral, una filiación artística).

Es curiosa la expresión de deseo cuando afirma que: “al final hubiera sido feliz seguir escribiendo por escribir”. Como si hubiera antepuesto algún tipo de “razón” al deseo de escritura. Así, se hace evidente la ponderación de un deber o mandato que se encuentran más allá de todo deseo. De hecho, si complementamos lo que el escritor le dice a Emily Hind con lo que le dice a Graciela Goldchluk, este aspecto cobra un mayor relieve y claridad. En relación con la imposibilidad de desarrollar su obra en Cuba —lugar del que estaba cansado— y en México —donde deseaba asentarse, pero no tenía contactos y que, por lo tanto, demandaba un proceso social y humano de establecimiento—, el escritor decide volver a Perú: “entonces volví a Perú, sin querer volver, por los libros. O sea todo lo que hago creo que es por los libros”.⁹ O, en el mismo sentido, pero a propósito de una “lógica vivencial” de la que quería apartarse, evitando las entrevistas y las presentaciones públicas cual monje blanchoteano, explica: “Entonces sí sentí que de pronto ya no iba a poder seguir yo jugando a ese juego, o sea no me importa nada, vivo con nada, y eso me asustó mucho, no tanto por mí, cómo iba a sobrevivir y eso, sino por lo que eso podía hacerle a los libros”.¹⁰

La preocupación por la vida de los libros —su integridad, como si se trataran de criaturas vivas que demandan cuidado— instaura la retórica de un bien supremo, mayor que la propia felicidad, la vida y el propio deseo de escribir por escribir. Lo que en un punto parte un nodo central del pensamiento estético moderno: la escritura como verbo intransitivo, robándole la expresión acuñada por Barthes en *La preparación de la novela* (1979-1980), un absoluto literario

⁹ Entrevista de Graciela Goldchluk. «Mario Bellatin, un escritor de ficción». *Wordpress de Filología Hispánica* (México, Colonia Roma, marzo de 2000): 10-11

¹⁰ Goldchluk, «Mario Bellatin...», 9.

que jerarquiza el escribir por querer-escribir, esa ambición sin sosiego, pues implica valorar el hecho no de producir una obra, sino de tender hacia la escritura —la experiencia y el proceso del trayecto— importa más que cualquier resolución verbal (Barthes: 185; 201; 205), es decir, antes que *La búsqueda del tiempo perdido* fue más importante la *búsqueda* propiamente dicha y en ese trayecto ya estaba jugada la novela.¹¹ Si bien en Bellatin las nociones de experiencia y de proceso son centrales, no tienen que ver con una pulsión de escritura proustiana o barthesiana, como sugiere Andrea Cote Botero, sino con un ascetismo o estoicismo: la asunción de una regla propia para el cuidado no de sí sino de los libros.

En este punto es preciso entender lo decisivo del viaje a Cuba. El viaje instaura en la “segunda etapa” una temporalidad no lineal: pues de algún modo Cuba pone en suspenso la escritura (o mejor: la publicación de la segunda novela). Sin embargo, en Cuba fue el único lugar en donde Bellatin pudo referirse a sí mismo como “escritor”, pues en la isla la figura del escritor o del artista eran perfectamente inteligibles por el sistema social y laboral; justamente, lo que el escritor dice necesitar: una “autonomía” no estética sino laboral o referida a la centralidad de la acción o del trabajo realizado.¹²

Por otro lado, Cuba supone, y esto es fundamental, un experimento antropológico. En la medida que un sistema humano distinto confrontaba al joven Bellatin con la permanencia y los cambios de los aspectos más elementales de la vida: el amor, el sexo, la violencia, las relaciones familiares, de amistad, de vecindad. Se le presentó al escritor una idea-experiencia bastante wittgensteineana-foucaulteana: todo tipo de verdad puede ser trastocada y son las reglas que ponen

¹¹ Ver *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el College de France, 1978-1979 y 1979-1980* (México: Siglo XXI editores, 2005): 185, 201, 205.

¹² Este punto es resaltado en múltiples entrevistas, incluso en dos muy recientes que tuve el placer de realizar. Me refiero a la realizada el 22 de noviembre del 2017 en el marco del VII Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana Contemporánea dedicado a Bellatin, y a la sucedida en Buenos Aires el 22 de agosto en el marco del V Coloquio Internacional Literatura y Margen, también dedicado al escritor mexicano.

en funcionamiento una sociedad, por tanto, lo que permite que la vida participe de una lógica o de otra.¹³ Es evidente la pregunta que se hizo el escritor: ¿Acaso esto no vale también para la literatura? ¿Quién dio las verdades en la literatura? ¿Quién estableció sus reglas?¹⁴

La signatura¹⁵ de esta experiencia es indudablemente el epígrafe que marca no sólo *Salón de belleza* (1994), sino también *Poeta ciego* (1998), *Flores* (2000), *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001) y *Lecciones para una liebre muerta* (2005). Me refiero a: “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana (Kawabata)”. Al marcar en los textos una experiencia en común, la signatura deja leer una hipótesis: la idea de que estos textos fueron pensados y germinados en esa época o a partir de una misma experiencia.

Es curioso el hecho de que sean, justamente, las novelas más “biopolíticas” las que estén aliñadas con este punto. Recordemos, en *La casa de las bellas durmientes* (1961) de Yasunari Kawabata luego de esta frase, leemos: “En la oscuridad del mundo están enterradas todas las

¹³ Las nociones *juego* o *régimen de verdad* son tomadas por Michel Foucault de la filología analítica. En especial, de la idea de *juego del lenguaje* de Ludwig Wittgenstein. Para el francés la verdad no reside en el “descubrimiento de las cosas verdaderas, sino las reglas según las cuales, y respecto de ciertos asuntos, lo que un sujeto puede decir depende de la cuestión de lo verdadero y de lo falso”. De ese modo Foucault afirma que la historia del pensamiento no es la historia de las adquisiciones ni de las ocultaciones, sino de la emergencia de la *verdad*, es decir de sus *juegos* y *regímenes*: las formas según las cuales se articula, en un dominio de cosas, discursos susceptibles de ser llamados verdaderos o falsos. De ahí, que la *subjetividad* será entendida como “la manera en que el sujeto hace la experiencia de sí mismo en un juego de verdad en el que tiene relación consigo” pero también con los otros: en las relaciones de gobierno de sí y de los otros, política y ética confluyen. Ver Michel Foucault. *Estética, ética y hermenéutica: Obras esenciales, vol. III*. (Barcelona: Paidós Ibérica, 1999): 364-365.

¹⁴ Cito el extracto completo: “A los 23 años, me fui después a Cuba a estudiar. Estuve en tres o cuatro talleres en Cuba. Terminé y me quedé a vivir en Cuba como cualquier cubano. Usé ese tiempo para crear esta sistematización de escritura con una sociedad de leyes propias. No hablo del sistema socialista ni de Castro, sino de descubrir lo inmediato, lo cotidiano, lo mínimo como el amor, el sexo y la violencia. Es algo que solamente estando en Cuba puedes ver. Puedes analizar las relaciones padres e hijos, cómo se enamoran los novios, la amistad, los vecinos. Todo este tipo de verdades están trastocadas. *Canon perpetuo* tiene algo que ver con Cuba, como de espíritu, pero no es eso sino para ver cómo estos valores durante treinta años en un cambio de sistema, no importa cuál sea, trastocan al ser humano. Ver cómo se establecen todas estas reglas que permiten que estas conductas estén dentro de una lógica. Para mí fue fundamental vivir en Cuba porque veía lo que yo estaba haciendo en mi literatura. Pero ya después se saturó la experiencia y volví a Perú. El único espacio donde yo podía sostener mi búsqueda era Perú. Así elaboré el sistema. Escribí tres años y empecé por publicar los libros de lo que se podría llamar una segunda etapa”. Hind, «Entrevista...», 204.

¹⁵ Las signaturas son, para Foucault, la “necesaria marca visible de las analogías invisibles” que “plaga de grafismos” el espacio de “las semejanzas discontinuas”. Ver *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (Buenos Aires, Siglo XXI: 1968), 35, 213.

variedades de transgresión”. Y antes: “¿Estaría esta muchacha igualmente bien entrenada?”.¹⁶ Se trata de una especulación ético-moral que tiene el narrador omnisciente y el personaje Euguchi frente a la escena: una muchacha drogada, al punto de parecer muerta, está en la cama ofrecida para ese anciano, no para tener relaciones con ella, sino para, simplemente, dormir a su lado.

Son dos los elementos que deberían llamarnos la atención. La alusión a la variedad de transgresiones, naturalmente. Lo que relativiza la aparente carga negativa de “inhumanidad”. Pero aún más importante: la pregunta por si la muchacha estaría entrenada para realizar semejante acción. Lo que a Bellatin le importa es la posibilidad de *entrenar* o, en sus términos, *domesticar* la literatura. Por eso, la otra signatura de esta experiencia es *El lugar sin límites*: la novela corta de José Donoso (1966), pero aún más importante la homónima película de producción mexicana dirigida por Arturo Ripstein (1977). Lo que llama la atención a Bellatin no es la formulación romántica —un lugar que pone en vacancia cualquier regla—, sino la excepción misma que insta una regla suprema: éste es el lugar donde *no* hay límites. Y, en ese punto, Donoso, Reipstein y Kawabata constelan en una decisión estética que marcará a nuestro escritor: por un lado, la relación entre lugar y regla negativa y, por otro lado, la potencia creativa que eso implica. Y algo más: la decisión de que todo transcurra en un espacio cerrado. Lo que se lee claramente en el “salón” de *Salón de belleza*, pero también en el “cuarto” de *Efecto invernadero*, y que luego proliferará como un hermetismo espacial o una estética basada en el “contorno” y el “deliñado”, como ha dicho Alan Pauls.¹⁷ Es sintomático, por otro lado, que estas nociones sean, como señala Cuartas, símbolo o sinónimo de la obra misma: “los elementos del cuarto” de *Efecto invernadero* como sinónimo de la mesa de montaje o el campo de operaciones creativas.

¹⁶ Yasunari Kawabata. *La casa de las bellas durmientes* (Buenos Aires: Seix Barral, 2013), 78.

¹⁷ «El problema Bellatin». *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, n° 20 (2005).

En 1995, Jorge Coaguilla le pregunta a Bellatin por su “cuarto libro completamente diferente” y el escritor responde:

He aprendido que es mejor no anunciar un libro con mucha anticipación y hablar de él solo cuando esté a punto de ser impreso. De pronto aparece un personaje, o un capítulo adquiere vida propia y, al final, se desliga del texto principal. Cuando terminé *Poeta ciego*, sentí que algo le faltaba al libro. Me negué a publicarlo hasta estar satisfecho. Lo curioso es que, entre las primeras correcciones, fue surgiendo un largo monólogo que fluía sin dificultad. El resultado es *Salón de belleza*. Escribirlo me tardó muy poco: apenas mes y medio. En cambio, mis dos primeros libros me demandaron tres años cada uno, quizá porque son como ejercicios de estilo. Mis otras dos novelas breves fueron escritas de un tirón, porque encontraron rápido su rumbo. Es un relato que tiene un espacio cerrado, algo parecido a *La casa de las bellas durmientes*, de Kawabata, o a *El lugar sin límites*, de Donoso. Me resulta el sitio ideal para simbolizar el mundo. Todo surgió de una situación banal. Frente a mi computadora tenía una pecera en la que observé lo que narro en la novela: unos peces tenían crías y otros morían, asuntos triviales en la historia de la pecera. La vida y la muerte se conjugaban en un lugar tan reducido. También se incorporaba el tema de la belleza. Una pecera bien mantenida es algo muy hermoso. Puede uno pasarse, como los japoneses, varios minutos contemplando el reflejo de las escamas de las carpas doradas. Pero si sufre descuido, con el agua estancada, una pecera se vuelve un sitio fúnebre y en decadencia. La muerte gobierna el lugar. Al escribir este libro me atrajo también trabajar en primera persona. En *Las mujeres de sal* lo intenté dentro de una serie de técnicas. Pero hacer algo absolutamente en primera persona, en un largo monólogo, y meterme en un personaje, era algo nuevo.¹⁸

No podemos ignorar un dato interesantísimo: *Salón de belleza* es un largo monólogo —técnica ensayada sin éxito en *Las mujeres de sal*— que se independiza de *Poeta ciego* y que, para nuestra sorpresa, ya había sido “terminado” antes de *Salón de belleza*, aunque tuvo que esperar hasta 1998 para ser publicado pues, como dice el autor, no “estaba listo”. Lo que es realmente importante de todo esto es la emergencia de dos nociones del sistema de escritura de Bellatin: escribir a partir de una imagen estática (la pecera), y narrar desde un espacio cerrado que se encuentra gobernado por reglas y principios audiovisuales (el narrador o el personaje sólo sabe lo que ve y escucha).

¹⁸ Coaguilla, «Deseo la ambigüedad...», 25.

Coaguilla, sin embargo, antes que indagar por estas técnicas, pregunta sobre la “influencia” del sida, lo que causa en Bellatin una suerte de declaración de principios. Cito *in extenso*:

Por ejemplo, existe cierta presencia de la vida de César Moro en *Efecto invernal* y de mi estadía en Cuba en *Canon perpetuo*, pero no es algo explícito. Siempre es decirlo y no decirlo. De igual forma, en mi nuevo libro, no es mi interés tratar el tema del sida. Pienso que por medio de la literatura no se cambia la realidad, por eso trato de emplear el tema como símbolo. Toca a otras personas, como el Ministerio de Salud, enfrentarlo. Más que el asunto del sida, es la enfermedad, la decadencia, el desgobierno. Puede ser el Perú actual o cualquier otro espacio geográfico [...] Deseo la ambigüedad y aspiro a mantenerla. Mientras más alejado esté el escritor de sus experiencias me parece mayor el reto. Uno puede ficcionar más. Hay muchos escritores autobiográficos que escriben grandes novelas, pero mi asunto no va por ahí. Pienso que Kafka es el paradigma opuesto. No conoció nunca Estados Unidos y escribió *América*. Es el desafío que a mí me interesa, el del creador que se oculta, el del escritor que no da cabida directa a sus experiencias biográficas. No tengo sida, si es lo que tratas de averiguar. Sé lo que todo el mundo sabe sobre esta enfermedad. Solo partí de una noticia que encontré en un diario. Allí decía que había un peluquero que recogía enfermos de sida en un barrio marginal de Lima. Esa anécdota me pareció que podía ofrecerme un espacio rico para crear. A partir de ese momento, ingresó mi propia invención. Pienso que sería una estupidez criticar una novela por lo veraz que esta sea. Podrían hacerme reproches a nivel de lenguaje, estructura o técnica, pero no por lo otro. Intento que mis libros tengan eficacia y coherencia dentro de su universo. Me importa que funcione el libro y no la realidad.¹⁹

En primer lugar, aunque los libros estén anclados al mundo, el juego estético supone *decir y no decir* esa referencia, radicalizar la ambigüedad. Sin embargo, esta relación con lo real no es una casualidad, sino casi un mandato que, quizás, se deduce de la experiencia antropológica cubana: escribir a partir de “imágenes estáticas” entendidas como fragmentos de real, de restos de experiencias de este mundo, escenas del teatro humano. Lo que interesa en todas ellas, lo dice explícitamente, es el asunto del “desgobierno”: el atropello del individuo por parte de un sistema totalitario o la situación del artista en una sociedad hostil.

Emerge una máxima: mientras más alejado esté el escritor de *su vida* —no del mundo que lo rodea, sino del modo “vivencial” — mayor es la posibilidad de invención. Para Bellatin al igual

¹⁹ Coaguilla, «Deseo la ambigüedad...», 25-26.

que Mallarmé, el mundo también es un gran libro, sin embargo, el artista es aquél que extrae de ese libro infinito un fragmento y le imprime una invención, esto es: una lógica o retórica propia, un ánima.²⁰ Todos estos textos valen menos por el drama biopolítico que encierran, que por instaurar allí mismo un pliegue estético o literario. Lo que supone un *origen*: es el experimento antropológico o escuela humana de Cuba, junta con esta constelación textual, lo que genera la idea de imponerle a la literatura un sistema que la *domestique*, que la “entrene” como a la drogada bella durmiente de Kawabata o como más adelante hará con los dobles de escritores de aquél congreso celebrado en París.

Paradójicamente, Bellatin no publicó nada en Cuba, al menos no oficialmente. Dice haber participado de cuatro talleres, suponemos por lo tanto que participó de eventos literarios diversos. Sí, no obstante, se vinculó con el ambiente artístico cubano. De hecho, la primera edición de *Efecto invernadero* está dedicado a Reina María Rodríguez, luego de la segunda reedición en adelante borra esta referencia. Ese envío o *dedicatio*, como el subsecuente ocultamiento de esa huella, entre otras, nos lleva a pensar varias cosas. En primer lugar, si como ya demostramos viajó a Cuba con la idea de *Efecto invernadero*, quizás fue en la isla donde Bellatin escribió —o empezó a escribir— las ya míticas “mil” páginas de la novela. Y, en segundo lugar, que luego de la publicación de *Efecto invernadero* se produciría un momento de concientización o de inteligibilidad de las operaciones que produjeron la novela y que, por lo tanto, implica “corregir” elementos, “eliminar” huellas, “intervenir” sobre la propia obra e imagen: lo que queda registrado un archivo recientemente encontrado, el *Cuaderno de tapas rojas*. Así las cosas, o bien luego de *Efecto*

²⁰ La inseparabilidad entre vida y escritura, es algo que ha tenido una clara formulación en Borges. En «Del culto a los libros» se lee: «El mundo, según Mallarmé, existe para un libro: según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo» (*Obras Completas*, 716). Actualmente, y según otra lógica, Bellatin ha insistido de diversos modos en esta inseparabilidad: por ejemplo, al sostener cien mil veces que «la escritura es una sola». Quiero decir, al medir el tiempo de vida que le queda en la posibilidad de crear, reunir y distribuir sus cien mil libros.

invernadero se daría una “tercer etapa” que el autor quiere eliminar discursivamente, o bien es después de esta novela que se produciría recién la “segunda etapa” que Bellatin quiere anteponer de alguna forma.

Todo esto nos insinúa una especulación evidente. Bellatin descubre en Cuba la noción de regla y de sistema, la asume como una ética-estética básica para su obra futura, pero no puede aplicarla. Pues para eso necesitará algo más que la experiencia antropológica, algo más que, en parte, termina de desarrollar en Cuba: se trata de la experiencia cinematográfica. Pero se trata de una experiencia que no se produce hasta la publicación de *Efecto invernadero* y no se termina de captar o replicar con los dos libros siguientes y de la mano del *Cuaderno de tapas rojas*. En una entrevista de 1992 Bellatin dice: la obra es el “resultado” de un “trabajo”. Pero ese trabajo no separa sólo *Las mujeres de sal* de *Efecto invernadero* (esas novelas que tardaron “tres años” cada una en hacerse), sino las dos siguientes: *Canon perpetuo* y *Salón de belleza* (esas novelas que se hicieron en apenas unos meses). Pero ese trabajo no es el que mucha de la literatura moderna asume con cada obra, tampoco se opone al ocio o al no trabajo nihilista de otras literaturas vanguardistas o neovanguardistas como la de César Aira o Washington Cucurto. Como siempre, saliéndose por la tangente, el “trabajo” de Bellatin fue lo más parecido a la creación de un mundo que, en la medida que funciona por sus propias reglas, pueda ser abandonado a su suerte. O, más a tono con nuestros planteamientos: una máquina de escritura, un dispositivo que, ya conocemos la frase, *escriba (sin escribir)*: es decir, sin que el autor pase por el espacio de la escritura, pero que, sin embargo, se produzca un libro).

No es una impostura, entonces, el hecho de que Bellatin insinúe descubrir en el cine, en la fotografía o, más adelante, en el teatro y en la danza una verdad. Esto es: que la “esencia” de la literatura y la “obra personal” del escritor no se encuentran en las palabras, sino en el montaje y,

por eso mismo, le interesa cualquier experiencia artística y no artística que esté atravesada por esta técnica.²¹ Dice el escritor: “Yo trabajo sobre todo con textos separados y simultáneos. Después realizo un montaje cinematográfico. Es una cosa personal, propia porque lo que yo presento es un libro de literatura. Mi proceso interno tiene que ver con el cine, en la forma de construcción”.²² En este punto, Bellatin recuerda a ese Roland Barthes que decía que la literatura nada tenía que ver con la “creación”, sino con la “combinación”.²³

El montaje es, para Bellatin, un espacio aún más personal que el de la “propia palabra”, y realizar antes que un montaje azaroso, uno excesivamente reglado es, paradójicamente, más personal aún. Estamos ante un umbral de indiferencia, ahora foucaulteano: la literatura, como la vida, será desde entonces un asunto de *gobierno*.

1986-1992

Durante todos esos años Bellatin acopió, en efecto, todo este material de escritura que finalmente denominó *Efecto invernadero*, pero no sólo eso: parte de *Poeta ciego*, de *Canon perpetuo*, de *Damas chinas* y, como ya he demostrado, de *Lecciones para una liebre muerta*, pues este libro es, visto en detalle, una reescritura de *Las mujeres de sal*.²⁴ Esa suerte de obra total que, paradójicamente, no podía “escribir” aunque ya estuviera en parte escrita. El suspenso de la escritura no es, entonces, la negatividad de la página en blanco. El escritor suspende la escritura no porque deja de escribir o porque no pueda hacerlo, sino porque no para de escribir *literatura*,

²¹ El primer curso de su *Escuela Dinámica de Escritores* lo impartió Laura Benetti, la psicoanalista que como dice Bellatin en innumerables ocasiones lo “curó de escritura” (ver *Underwood portátil* y *Gallinas de madera*, por ejemplo).

²² Hind, «Entrevista...», 197.

²³ Roland Barthes. *Ensayos críticos* (Bs. As.: Seis Barral, 2002), 16.

²⁴ Desarrollé esta idea en «Imágenes de archivo en Mario Bellatin: el vacío», en las *VII Jornadas de Filología y Lingüística* (Universidad Nacional de La Plata, 2017). Una versión más avanzada de este trabajo será publicada en breve en la revista *Anclajes*.

demasiada literatura. Ha dicho muchas veces Bellatin: “estaba enfermo de escritura”. Con esa experiencia la idea de “novela” dejará de ser un destino dado, para transformarse en un campo de operaciones, de prueba y error, un laboratorio asfixiante que no dejará márgenes para pensar y que será, por lo tanto, impublicable. Pues publicar, ya sabemos, supone hacer transmisible o comunicable la escritura.²⁵ La conclusión la conocemos todos, es la invención suprema: para hacer comunicable la escritura, se deduce, se necesitaría de algo propiamente no-escriturario: escribir sin escribir, es decir, que sea el sistema —la verdadera invención, la máquina— la que finalmente escriba, que permita no pasar por la escritura, pero que se haga sin embargo un libro y que sea un espacio personal-singular, pero absolutamente comunitario. Esto será, en definitiva, la esencia de lo literario: no las palabras, sino la invención que las reúne en un libro, en una obra.

Más tarde aparecerá también la idea de “libro” entendida como un nodo que junto a otros sostiene el tejido de un sistema. El libro allí ya ni siquiera valdrá como obra singular, será apenas un pilar, avance constructivo, elemento operacional y, por consiguiente, tampoco supondrá una unidad autónoma, sino un ser extrañísimo, un organismo vivo que se reproduce y multiplica, pero sometido a su vez a las modificaciones y exigencias de esa máquina que lo ha gestado y que, en definitiva, lo controla, *suplementariamente*. La propuesta es tan operacional, tan maquínica, tan formalista y abstracta que parece mentira que su *ursprung* sea algo tan literariamente pasatista, icónicamente latinoamericano y mundano —demasiado mundano— como la experiencia cubana. Sin embargo, esas son las dos caras de la moneda. Y esta es la gran invención de Bellatin, y hay que entenderla en toda su ambigüedad: *la gran obra es el sistema*.

²⁵ Dice Bellatin: Escribía sin márgenes desde la primera parte hasta la última. Entonces se sacaba la hoja con olor a tinta muy padre y de repente la tenía que corregir y volver a empezar. En Cuba tuve otra igual, una más moderna, una Olivetti típica de los años sesenta. Hind, «Entrevista...», 204.

El Cuaderno de tapas rojas o la retórica: un “estado del arte” propio

La imagen de un “silencio” entre la primera novela y la segunda parece propia de una invención del autor o de la crítica. Y de haber una grieta, ésta no es una hiancia entre el primer libro y el siguiente, sino *en* el segundo libro y *en* la obra subsiguiente. Tal como intuíamos, *Efecto invernadero* surge como proyecto apenas después de la publicación de *Las mujeres de sal*. Ergo: 1986-1992, ese corte temporal, designa un periodo de escritura informe que busca encontrar su modo de obrar. Lo que en Bellatin significa, ya lo señalamos, un sistema que la gobierne/produzca. En ese sentido, *Efecto invernadero* no es un *comienzo* sino un *final feliz*: la primera forma o medio a través del cual el sistema, finalmente, obra.²⁶

Frente a lo anterior, una hipótesis. Como hemos anticipado, si con la primera *Obra reunida* (2005) y la segunda (2014) hay una suerte de volver la mirada sobre la primera novela, intuimos que ese movimiento constitutivo del sistema Bellatin necesariamente se tuvo que producir apenas después de *Efecto invernadero* (1992) y antes de *Tres novelas*, esa suerte de (primera) obra reunida encubierta que excluye *Las mujeres de sal*.²⁷ El *Cuaderno de tapas rojas* parece encauzar estas conjeturas. Pues establece entre *Efecto invernadero* y *Las mujeres de sal* un primer punto de encuentro material y textual. El documento que integra el Archivo Bellatin de la Universidad Nacional de La Plata es una suerte de collage de entrevistas, reseñas críticas y notas periodísticas de *Efecto invernadero* y *Las mujeres de sal*. Ese movimiento —ir de la recepción crítica de la

²⁶ Ahora bien, Algo en nuestras especulaciones no cuadra. Si al volver de Cuba la obra ya estaba, en algún punto, resuelta ¿Por qué el escritor tarda casi tres años para publicar *Efecto invernadero*? ¿Por qué recién en Lima se produce ese milagro no tan secreto, al contrario, de público conocimiento: el corte y reducción de los manuscritos de unas mil páginas a unas sesenta? Arriesgamos una hipótesis: la idea, necesidad o ética del sistema están presentes, incluso un método —el montaje cinematográfico— no sin embargo el contenido o el sentido de las reglas específicas que lo constituirán: las formas y modos de montar. Quizás al volver a Lima, Bellatin recuperó un *Cuaderno de teología* que fue decisivo a la hora de meditar su obra. Por razones de extensión no puedo ofrecer aquí un análisis de este documento, aunque recomiendo consultar unas primeras aproximaciones que realizamos con Cuartas. «El nombre del universo: primeros apuntes sobre el *Cuaderno de Teología* de Mario Bellatin». *Manuscrita. Revista de Crítica Genética* Universidade de São Paulo, n° 33, (2017), 73-89

²⁷ Ver Cherri, «Imágenes de archivo...».

segunda obra hacia la de la primera— presenta al *Cuaderno* como un dispositivo muy estratégico y concreto. El escritor no fue coleccionando reseñas, entrevistas y demás documentos, sino que de un momento a otro comenzó a recolectarlos desde el presente hacia el pasado —o al menos reunirlos en ese orden— para, inequívocamente, averiguar algo. No se trata, por lo tanto, de una actitud de coleccionista sino de investigador o de arqueólogo. ¿Pero qué buscaba Bellatin? ¿Y qué averiguó?

El problema, más bien metodológico, es que el *Cuaderno* no es más que un *collage*. Es decir, no hay marcas, resaltados, comentarios al margen, nada que permita evaluar alguna apreciación discursiva de Bellatin. Así las cosas, sólo queda explorar²⁸ los materiales del *Cuaderno* que hemos listado uno por uno en la bibliografía e ir tramando una posible serie de lectura como si se tratara de un documento que nos permitiría realizar un *estado de la cuestión* de un tema un tanto incierto. Si como sostiene nuestra hipótesis, el cuadernillo le sirvió a Bellatin para evaluar su sistema de operaciones, en ese sentido, lo que convendría relevar sería los hipotéticos elementos de esa intervención o, al menos, inteligibilidad. Habría dos elementos a tener en cuenta: la recepción crítica y la figuración de la imagen de escritor como de la obra.

En la primera entrevista que aparece en el *Cuaderno*, fechada el 4 de diciembre de 1992, el escritor despliega con exactitud la base misma de su poética. En primer lugar, la forma lograda “no es natural”, es “el resultado de un trabajo” que supone constreñir “el lenguaje a lo mínimo, forzando la imagen como se hace en fotografía, para lograr un efecto determinado”. El resultado

²⁸ También sería apropiado explorar qué notas o artículos el escritor excluyó —suponiendo que esa operación existiera—. Esto presenta una gran dificultad, ya que ese periodo no se encuentra disponible en las hemerotecas digitales de la prensa peruana. Así las cosas, habría que realizar un trabajo de archivo en Perú que les quedará pendiente a futuras investigaciones. Por otro lado, la cantidad de notas recopiladas y la frecuencia entre las fechas de publicación de la misma sugiere una idea de criterio de inclusión total por parte del autor. O, al menos, esa parecería haber sido su intención.

de esa operación es la reducción de la “primera versión” de la novela que “tenía 400 páginas”, a las 54 de su primera edición.

Primera observación: es interesantísimo cómo el montaje fotográfico y la estética negativa toman la forma de una misma operación y, por otro lado, cómo ya en 1992 Bellatin instaura la imagen minimalista del radical recorte y la primera cifra del Santo Grial del geneticismo que, como sabemos, se irá engrosando cada vez más: de 400 páginas a 1500. Como si descubriera que, a mayor exuberancia suprimida, mayor efecto minimalista logrado.

Es curioso, por otro lado, que esta operación no sea entendida por el autor como una forma o un medio que él encontró de una vez y para siempre, sino como una colocación epocal: “pienso que la época, la situación por la que atravesamos, no da lugar a la retórica”. Luego de *Efecto invernadero* y antes de *Canon perpetuo*, Bellatin no sabía que había encontrado *algo* que iría a repetir con exhaustividad, sino apenas una forma propia para la época. El uso de la palabra “retórica” es llamativo en las entrevistas y crítica del período peruano. Al parecer designa a la estética del boom y a las tradiciones de colorido formal o exuberancia narrativa. Sin embargo, a partir del 2000 Bellatin llamará “falsa retórica” a la artimaña efectuada por su campo de operaciones.²⁹ Este es un claro movimiento conceptual en la construcción teórica de su obra.

Lo que Bellatin todavía no tiene resuelto pero ya comienza a entender es algo que Barthes explicó con la sabiduría que siempre lo caracterizó: en literatura, como en la comunicación privada, cuanto menos ‘falso’ quiero ser, tanto más ‘original’ tengo que ser, o, si se prefiere, tanto más ‘indirecto’ [...] lo espontáneo no es forzosamente lo auténtico” en la medida que mi palabra “sólo puede salir de una lengua”, es decir, de ese gran sistema de códigos, de ese gran censor fascista

²⁹ Para Bellatin, la “falsa retórica” no es un punto de llegada, sino un punto de camino, de tránsitos por no-tiempos y no-espacios, conjuntos de elementos que no el autor sino el lector ha de depositar y manipular. Ver Hind, «Entrevista...», 198.

que obliga a decir. Y, así, al escribir una novela o un mensaje de pésame, repetir un código puede acabar mostrándolo a uno como “fríamente respetuoso de una determinada costumbre”. La sabiduría de Barthes reside en el desplazamiento que instaura en la noción de “originalidad”, separándola radicalmente de la “transgresión” de Blanchot o de los campos artísticos de Bourdieu. La originalidad es un pacto de amor, es “el precio que hay que pagar por la esperanza de ser acogido (y no solamente comprendido) por quien nos lee”. ¿Pero cómo ser original en la literatura y ¡en la lengua!, esos dos sistemas que no dejan de codificar? Si las escuelas y las épocas fijan en su codificación “una zona vigilada, limitada de un lado por la obligación de un lenguaje ‘variado’ y del otro por el cerramiento de esta variación bajo forma de un cuerpo reconocido de figuras”, es justamente esta zona vital que se llama “retórica” la respuesta. La retórica, dice Barthes, es “la técnica de la información exacta” que, en la medida que traza en el Otro el horizonte de sus efectos, se convierte en “la dimensión amorosa del escribir” y, por lo tanto, demanda al autor meditar sobre las fronteras de esa zona vital a fin de instaurar una *retórica propia*, es decir: un sistema de códigos que permita conjugar una serie de efectos.³⁰

Está claro que Bellatin ha construido una retórica propia. Me refiero, naturalmente, el sistema de reglas que, como recordarán, en esta misma entrevista aparece formulado por primera vez: “Parto de la nada, no tengo diálogo, no tengo color, utilizo la forma más elemental de narrar que es la tercera persona, como hacían los juglares”. Sin embargo, como aclara Bellatin, “Para mí es más fácil escribir exuberantemente”. Es decir, instaurar una retórica propia o alcanzar su propio grado cero implica adiestrar o entrenar el propio automatismo escriturario. Todo esto nos permite apreciar el desconcierto de Bellatin con su propia intervención: el escritor piensa que se está escapando de toda retórica y de una época cuando, como entenderá más adelante, está llevando lo

³⁰ Roland Barthes. *Ensayos críticos* (Bs. As.: Seix Barral, 2003), 11-15.

retórico a un lugar de una máxima artificialidad o impostura no narrativa sino estructural o sistémica, por un lado, y a otro lugar ético, el cuidado de los libros; y, además, terminará por jugar su intervención a todos los tiempos y espacios antes que a una época y a un territorio específico. Esas ambiciones suponen, quizás, los gestos más decisivos de su intervención.

Segunda observación: esta entrevista y el escenario operacional que permite imaginar son elementos cruciales, porque marcan entre *Efecto invernadero* y *Canon perpetuo* un todavía *work in progress*.

Tras la entrevista, el *Cuaderno* nos presenta una serie de críticas y reseñas recortadas de diarios y revistas. La primera es de Mauricio Medo y señala que “el hecho de prescindir de nombres propios va desindividualizando” los personajes y, por momentos, “sus características psicológicas parecen trasladarse de uno a otro intercambiando sus roles”, además esta “rotación” ocurre “en un lugar que, paradójicamente, contiene varios lugares geográficos —México, París, Limas— y, sin embargo, aparecen sólo como una escenografía, mejor aún, como la escenografía de una pieza teatral” y, finalmente, la “simplicidad” con la que el escritor “remite los hechos” le recuerda al crítico a “las viejas fábulas de origen celta o escandinavo, o también podría remitirnos al *modo* en que el bardo transmitía los conocimientos a los miembros más jóvenes de la tribu. Esta atmósfera *fantástica* [...] adquiere una mayor eficacia por la utilización de ciertas citas bíblicas.”³¹

Una tercera observación: ¿No es sintomático que Medo capta el grueso del campo de operaciones de Bellatin? Me refiero a la estética de nombres, el montaje cinematográfico o teatral, la retórica antigua. Por otro lado, el crítico señala una paradoja de *Efecto invernadero*: aunque la novela se parezca a la escenografía de una pieza teatral donde, justamente, la construcción de una “noción de lugar” supone una artificialidad y una abstracción máxima; el autor mantiene

³¹ Mauricio Medo, «El efecto Bellatin». *El comercio* (21 de diciembre de 1992), 51.

referencias geográficas como “México, París, Lima”. También es sintomática esta situación, por lo tanto. Ya que las referencias geográficas serán uno de los elementos que Bellatin suprimirá en la edición siguiente de *Efecto invernadero*.³²

Ramón Mujica Punilla, titula su crítica “la vanguardia tormentosa” y se propone escuchar en Bellatin un eco vanguardista joyceano y kafkiano. Según el crítico, de Joyce le llega a Bellatin la estética de nombres: Bellatin “emplea títulos genéricos”, al igual que Joyce empleaba “letras para designar a sus personajes”. Y de Kafka “retoma la pasión por las ‘resonancias oscuras’ y atemporales de mentes atormentadas”.³³ Estamos frente a otro elemento sintomático: este es uno de los rasgos —no sólo el de “vanguardista”, sino especialmente el “kafkiano”— que Bellatin renegará con insistencia en muchas oportunidades, pero especialmente en *Lo raro es ser un escritor raro* (2006).

Una cuarta observación: el hecho de que Bellatin leyera esto y luego modifique su posicionamiento, invita a pensar que allí donde el escritor funda su lenguaje propio, su mismo epicentro estético —la estética de nombres y las atmosferas enrarecidas— no permitirá la intromisión de una herencia, influencia, tradición o, naturalmente, *Nombre de Padre* alguno. Así, más que inventar sus precursores, Bellatin prefiere tacharlos. Por otro lado, como señalamos anteriormente, si de buscar precursores se trata antes que un eco vanguardista la estética de los nombres remite a la teología negativa neoplatónica y su reflexión sobre la experiencia sagrada.

Mujica Punilla nos da más a especular: es el primer crítico que reproduce la “hazaña miniaturista” de Bellatin, pues como acabamos de ver en la entrevista el escritor ya había formulado la fantástica reducción de la novela en *El comercio* de Perú y, se infiere, el escritor pudo

³² Ver el cotejo de variantes que propone Cuartas en su tesis (*Los comienzos...*).

³³ «Bellatin: vanguardia tormentosa». *Expreso*, “Editorial” (30 de diciembre de 1992).

haber repetido lo mismo en la presentación de su libro a la que asistió el crítico. Dice Mujica Punilla: “las 54 páginas de *Efecto invernadero* produzcan en el lector la impresión de haber leído quinientas”. Lo interesante de esta aparición es que las palabras de Bellatin no son citadas, aparecen como un efecto de lectura advertido por el crítico. Finalmente, el crítico también coincide en señalar la retórica antigua, pero no remite el recurso a las fábulas celtas como Medo, sino a “una dimensión mítica” desde la cual el lector se ve obligado “a ver el mundo”; y, por otro lado, repone aquello que Goldchluk señalará recién en 2008, los nombres biográficos que *Efecto invernadero* elide.

Por su parte, Andrea Cueto sostiene que los personajes sin nombres ponen el acento en “las sombras del recuerdo y de sus proyecciones”, a lo que sumado al vacío descriptivo que los rodea, estos seres sin rostros, pero con intimidad, parecen “pequeños dioses de una épica de las relaciones afectivas” (1993). Así, los ecos del mesianismo y del clasicismo griego también son leídos por el campo peruano.

Quinta observación: hasta aquí la crítica se comporta no sólo con amabilidad, sino con sumisión, pues parece una extensión del relato autoral. Lo que no es algo novedoso: hay algo de la obra del escritor que hace que algunos críticos repongan solapadamente la propias teorizaciones y ficciones configuradas por Bellatin como si fueran “propias”. Si desplazamos el foco de la crítica a la obra podríamos percibir un movimiento inverso. A medida que repasamos lo señalamientos de la crítica, hemos detectado la emergencia de elementos muy concretos que, valga la coincidencia, el escritor altera posteriormente.

Marcela Garay (1992) será, por su parte, quizás la primera en señalar literalmente el estilo “minimalista” de Bellatin y, por otro lado, quizás fue la única en cuestionar o indagar la retórica

del propio autor. En relación con que Bellatin escribe a partir del “no color”, por ejemplo, la crítica se encarga de relevar que esta afirmación es un tanto inexacta:

encontramos que Bellatin usa el color con el extremo cuidado de un artista visual para enmarcar simbólicamente pasajes muy puntuales de la novela. El negro, por ejemplo, marca el comienzo y el fin de la vida; la madre concibe a Antonio en un diván de cuero negro y, negro es el color de los paños que cuelgan de las ventanas de la habitación de Antonio en el momento de su teatral muerte. El amarillo es usado para preparar una inevitable realidad: se usarán zapatos amarillos como parte de la composición pictórica del día de la muerte de Antonio. El amarillo también servirá de trasfondo para componer una imagen delirante “la luna es pesada y amarilla” el día en que la madre decide quemar los paños menstruales y pide perdón por comenzar a crear un ser regido por fuerzas oscuras (Antonio). El azul es usado para representar una realidad transformada: después de haber fumado opio la pianista y la amiga ven “formas que siempre se presentaban sobre un fondo azul”. Cuando ambas fuman opio los colores son brillantes (realidad transformada), éstos contrastan con la opacidad de la realidad concreta: lo apagado de los colores cotidianos. Finalmente, el intenso rojo es el tono de los óleos de Antonio que tanto escandalizan a la madre.³⁴

Es decir, no es que en Bellatin no haya color, sino que la vez que el color aparece tiene una función más compleja que la mera descripción o la referencia pictográfica, por el contrario. En otras palabras, el sistema negativo produce un sentido máximo cuando presenta paradojas o espacios de excepción a la misma regla. La crítica, por otro lado, inscribe a Bellatin, junto a Ivan Thays, en una nueva escritura que se libera de la “pesada carga social” y que su prosa “gélida y visual” parece más acorde con una “estética del distanciamiento”. Juan Betanzos prefirió remitir la “atmosfera fantasmal” de Bellatin y su “dosificado lirismo” a “cierta tradición francesa”, es decir, al *nouveau roman* (1992).

El tema de las “tradiciones” aparece con especial énfasis en una entrevista de 1993 también presente en el *Cuaderno*. Allí, Rocío Santisteban le pregunta a Bellatin, a propósito de la novela de Thays nuevamente, por el uso de tradiciones extranjeras en la narrativa peruana, como la

³⁴ «El último libro del '92. Estética del distanciamiento». *El Peruano* (30 de diciembre de 1992).

norteamericana, y Bellatin responde de una manera aún más expansiva: “Es que la gente está aburridísima del realismo peruano. Los jóvenes buscan algo diferente. Y, así como se busca en otras literaturas, considero que uno debe de intentar en otros circuitos”.³⁵ El concepto “circuito” es un poco enigmático: puede aludir al circuito de las otras artes, pero también al circuito de lectores o del mercado editorial. De hecho, Bellatin dice que el mercado editorial español es la meta y Santisteban le señala la dificultad del asunto ya que no podrá sacarse “la etiqueta de latinoamericano”, y precisa: “quizás de tu texto, pero no de tu contexto”. Bellatin, sin embargo, no tiene duda alguna, “claro que puedo” le responde y explica:

la puedo sacar también como teoría. Pero, entiende, soy latinoamericano; pero no me interesa ser un epígono del “boom”, en todo caso. Además yo creo que esta época las cosas se han polarizado: ahora hay centro y periferia. Tu producto va unido al de los japoneses, al de los hindúes, al de los asiáticos, al de los chicanos. Y yo creo que allí se diluyen las generalidades e interviene el producto mismo y ya no se tiene el estigma de García Márquez, el Hans Christian Andersen de Latinoamérica.³⁶

Esta formulación es casi inexistente en el resto de las entrevistas o intervenciones públicas del autor. Y su clímax es, inequívocamente, la palabra “teoría”. Aunque Bellatin “es latinoamericano”, no tiene prurito en construir una teoría más acá o más allá de lo latinoamericano —como de lo literario— para lograr producir una literatura más allá de los dispositivos clasificatorios de su época. De ahí que él que estudió con García Márquez y que en un momento, como muestra el *Cuaderno*, lo incluyó como una suerte de referencia de autoridad en su biografía, rápidamente entienda que podría transformarse en un estigma.³⁷ Por eso mismo, agrega: “Que un japonés mate

³⁵ «Detesto a los escritores morales», *El comercio*, Suplemento “Somos” (diciembre 1992), 18.

³⁶ Santisteban, «Detesto...», 18.

³⁷ De hecho, en la primera página del *Cuaderno de tapas rojas* encontramos una biografía de Bellatin que nos permite meditar sobre los rasgos que resalta de su figura. Se resaltan, evidentemente, dos rasgos. En primer lugar, su “preparación”: ha estudiado “teología” y “ciencias de la comunicación”, siendo “aún estudiante” publica su primera novela *Las mujeres de sal*, “libro que consigue óptima acogida de crítica y por el cual el autor es becado para la ‘Escuela internacional de Cine’, donde cursa técnicas de guion con “Gabriel García Márquez y con Jean Claude Carriere”. En segundo lugar, la forma en que ha orientado su vida en la literatura: “luego de concluir sus estudios, decide dedicarse totalmente a la literatura”, “emplea tres años en la creación de un nuevo libro”, donde su mayor

su padraastro porque perdió la gracia del mar, eso lo siento más que las disquisiciones ideológica de Kundera”.³⁸ Estas líneas son singularísimas, porque arman una serie de sentido donde sus textos orientales y árabes confluyen con sus acciones plásticas —que no aparecerán hasta el 2000— en una misma orientación *teórica*.

Sexta observación: esta entrevista como algunos pasajes críticos permiten ver en Bellatin una orientación *teórica* que busca instaurar un carácter *menor* (o “periférico”) en su intervención en la literatura no sólo “latinoamericana”, sino más bien “mundial” y que incluye, en un mismo movimiento, un borramiento teórico de lo literario y de lo latinoamericano y, por eso mismo, un necesario borramiento de *Las mujeres de sal*.

Una vez terminado los recortes relacionados con *Efecto invernadero*, la tapa del libro de *Las mujeres de sal* marca el inicio de los recortes referidos a esta última. El papel se encuentra mucho más deteriorado, a veces los datos editoriales son menos claros, otras el recorte los ha eliminado.

El primer elemento data del 2 de noviembre de 1986. Es una suerte de crónica que articula la visión de un periodista cuyo nombre no aparece en la nota con las palabras del escritor que no se sabe si han sido extraídas de una entrevista o de la presentación del libro. El primer elemento resaltado, para nuestra sorpresa, es la consideración de que el escritor “ha trabajado el hilo narrativo haciendo un ‘montaje casi cinematográfico’”. Ya que Bellatin ha trabajado ese material

interés es “la instauración de un lenguaje personal muy ligado al detalle y a la concisión narrativa”, “vuelve al Perú después de una larga estadia en Ciudad de México” y publica “su segunda novela *Efecto invernadero*”, libro que “es considerado como uno de los más importantes aparecidos en el año en el Perú” (¿incorporo como anexo o sólo las imágenes que me interesan?). Como vemos, Bellatin resalta su formación en teología y en cine, como su propósito de dedicarse de lleno a la literatura y la ambición de crear un lenguaje propio. Todos estos rasgos han sido mantenidos por el autor. Sin embargo, el hecho de que Márquez o Carriere, un exponente del boom y un surrealista que colaboró como guionista de Buñuel, se destaquen como maestros es un dato muy puntual e insólito, al igual que el detallismo informacional que rodea la biografía.

³⁸ Santisteban, «Detesto...», 18.

durante “cuatro años, quizás más, en los que esta idea empezó como varias historias aisladas y tomó forma, cambiando paulatinamente hasta convertirse en lo que es hoy”. Según la nota, la idea principal de la novela es “el ambiente misterioso y ritual” en el que “se mueven” los personajes. En la entrevista de 1986 se adelanta, como ya hemos señalado, la presencia de un “nuevo proyecto literario” que, dice la nota, le llevará al escritor una “ardua y difícil” investigación “del mundo poético de uno de los más controvertidos poetas del surrealismo peruano”, es decir, César Moro.³⁹

Una nota aparecida en *Papel quemado* que está firmada por M.S. separa ya a *Las mujeres de sal* de la tradición social y urbana de los años cincuenta y sesenta y la inscribe en la experiencia “rural-costeña”, designación que marca una “búsqueda de identificación con símbolos más eternos como el mar”. M.S. también lee en *Las mujeres de sal* el afamado minimalismo narrativo como una “estandarización del lenguaje”, un desarrollo narrativo enfocado en “las acciones, una “casi ausencia de diálogos, de descripciones: un narrar en el sentido estricto”.⁴⁰ Luego está presente la reseña de Miguel Ángel Huamán publicada en la prestigiosa *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, el único de estos textos que se encuentra digital actualmente. Huamán también resalta el plano narrativo de la acción al que denomina “amplitud del acontecer” y asocia la novela a una reflexión —alto-ficcional, existencial, ritual incluso— sobre el presente de violencia social que sufre el Perú que, además, ofrece una “salida para la crisis esencial de nuestra sociedad por medio de un retorno a lo natural, representado por la jardinería o el arte ingenuo” (1986: 254).

Acto seguido vemos en el *Cuaderno* algo similar a lo que podría haber sido el famoso ¡bono de pre-venta de *Las mujeres de sal*!:

INMINENTE NOVELISTA

Mario Bellatin, mexicano hasta los dos años y, desde esa fecha, peruano por residencia, está próximo a publicar su primera novela: ‘Las mujeres de sal’.

³⁹ [Sin autor], «Las mujeres de Bellatin». *El comercio* (2 de noviembre de 1986).

⁴⁰ M.S., «Las mujeres de Bellatin». *Papel quemado* (sin fecha).

Bellatin, director del taller de literatura de la Universidad de Lima y libretista de la última telenovela de Francisco Lombardi, cuenta en este libro con el prólogo de Antonio Cornejo Polar y el colofón de Raúl Bueno.

Impreso bajo el sello editorial 'Lluvia Editores' y con carátula de Gonzalo Pflucker, el libro amenaza agotarse cuando usted, estimado lector, termine de leer esta columna.

No podríamos asegurar tal cosa, más cuando arriba de la nota aparece un título de un periódico, al parecer universitario, *La gente*. Pero sí es claro que la nota tiene un interés publicitario y, por otro lado, el carácter tal vez falsario de algunos datos se asocia más con una operación de prensa: Antonio Cornejo Polar no escribió sobre *Las mujeres de sal*, sino su hermano Jorge; luego es dudable la veracidad de que Bellatin haya sido libretista de una “telenovela” de Francisco Lombardi, el icono cinematográfico peruano de los ochenta que dirigió muchas adaptaciones al cine de la narrativa peruana.⁴¹

La idea de “promesa” literaria está en la contraportada de la novela y la repiten prácticamente todas las notas periodísticas y críticas. Miguel Almereyda así lo hace en una columna en *El bostezo del lagarto* y agrega: “los capítulos breves e intensos” se suceden “a manera de secuencias cinematográficas”. Bellatin también es “más que una promesa” para Claudio Fabián Baschuk que, por otro lado, sostiene que el interés principal del texto radica “en la estructura” que articula la historia cuyo centro se desconoce. Baschuk también coincide en señalar la “construcción casi cinematográfica” de la trama y remite la comprensión de la existencia humana a una dimensión “real – maravillosa” que lo separa al autor de la “actual tendencia autobiográfica” de la narrativa peruana. Otra columna aparecida en *La voz* en su apartado “Cultura al día” también

⁴¹ Por ejemplo, *Caídos del Cielo*, basada en la novela de Julio Ramón Ribeyro *Los gallinazos sin plumas*, que recibió el Gran Premio en el Festival Internacional de Cine de Montreal, así como la exitosa adaptación de dos novelas de Mario Vargas Llosa al cine: *La ciudad y los perros* y *Pantaleón y las visitadoras*. Por la primera de estas llegó a ganar el prestigioso premio Concha de Plata al Mejor Director en el Festival de Cine de San Sebastián de 1985.

coincide en subrayar que las mujeres de la novela viven en una “realidad mágica” y en destacar “la acción y el entramado de las anécdotas”.

Jorge Cornejo Polar le dedica una reseña bastante más extensa que la serie de pequeñas columnas que el *Cuaderno de tapas rojas* recoge. Se concentra, especialmente, en el “juego de la obra abierta” que propone la novela, que el crítico lee en el gesto —señalado en el primer capítulo— de concluir el texto con la misma línea con la que lo empieza suspendiendo el relato y dejándole al lector la posibilidad de mantener esa suspensión o de completarlo en su imaginación. Cornejo Polar señala algo más que nadie había mencionado y que recuperaremos *in extenso* más adelante: más allá del carácter coral de la novela, la historia central es la del pintor, su crisis artístico-existencial y la salida “esotérica o mística” de la que participan el conjunto de los personajes. El crítico no usa el término “promesa”, pero sí luego de aclarar conocer a Mario Bellatin desde “casi sus inicios”, cuando era “el más fiel, interesado e informado concurrente al Taller de Literatura que al comienzo de los ochenta manteníamos en la Universidad de Lima”, profetiza que se avizora, en los comienzos del joven escritor, una “ruta fructífera”.⁴²

El último elemento del *Cuaderno de tapas rojas* es una entrevista del 17 de octubre de 1986 publicada en el suplemento “Cultural” del diario *La república*. Allí Bellatin, luego de decir que “rompe con lo autobiográfico” nos relata otro comienzo de su escritura: “Lo primero que hice fueron cuentos, a los 14 y 15 años, muy influenciados por Ribeyro. Dejé de escribir los cuentos y empecé a trabajar esta novela. Y ya no reconozco influencia precisa. Concebí la novela a medida que se fue creando. Yo no quería seguir un hilo narrativo único, eso me indujo a crear varios caminos por los cuales seguir. Al final, la novela, con el material hecho, es como un montaje

⁴² «Las mujeres de sal y el juego de la obra abierta». *Crítica* [sin datos de número o fecha].

cinematográfico. No hay capítulos o escenas que deban estar por necesidades narrativas, sino por la estructura”.

Séptima observación: con esta entrevista tenemos que corregir una hipótesis anterior: no es que Bellatin descubre en Cuba el montaje cinematográfico, sino que es allí donde lo va a perfeccionar. *Las mujeres de sal*, como podemos ver, está hecha al igual que todas las novelas de Bellatin: reúne un material de escritura disperso, creado en diferentes momentos, a través de un montaje. Lo que no está presente es, justamente, el criterio de reunión y de montaje, pero sí lo está el carácter cinematográfico —es decir, estructural y audiovisual— que debería tener el mismo aunque el autor quizás lo juzgó no bien logrado. Por otro lado, es curioso cómo los críticos resalten al unísono lo cinematográfico de su prosa, entre otras cosas: presentarse como “joven promesa”, la dimensión real-maravillosa o natural-mística de su narrativa, su ruptura con lo autobiográfico. Elementos que, con la salvedad terminológica de cada caso, parecen encontrar en *Efecto invernadero* una continuidad o reformulación más que una ruptura.

Al leer el *Cuaderno de tapas rojas* surge un interrogante constante: ¿No es acaso sintomático que todos los críticos y periodistas repliquen mucho de los puntos que Bellatin menciona en las dos entrevistas que da luego de publicar *Las mujeres de sal*, o el calificativo “promesa” que Bueno inscribe en la contratapa de la novela? ¿No es curioso, también, que un suceso similar parece haberse producido en *Efecto invernadero*, donde algunos de los puntos que el escritor señala en su presentación o en la entrevista son reproducidos a veces solapadamente, otras no, como lectura crítica? ¿No es llamativo también que la crítica identifique elementos o paradojas presentes en los textos que Bellatin corregirá en las reediciones o los libros por-venir? Surgen dos hipótesis.

La primera, bastante paranoica: Bellatin organiza con el periodismo una operación de prensa en la que estos repiten lo que él quiere. La escena no sería novedosa. Como recordarán, la adaptación teatral de *Perros héroes*, nunca fue realizada, sin embargo eso no impidió que la prensa hable sobre ella. La operación fue sencilla: Bellatin se confabuló con una serie de cómplices que a sabiendas hablaron de la obra inexistente y, sin más esfuerzo que ese, otros críticos y periodistas repitieron sus palabras sin saber que se trataba de un engaño.⁴³ Más allá de la “broma” del caso, la operación para Bellatin supone una seriedad radical, puesto que se proponía evaluar cómo la crítica reproduce cosas que no ve, ni lee, ni cree. Es, desde este punto de vista, una pura operación retórica: es decir, cuyo objetivo es, simplemente, causar puros efectos.

Si bien este afamado *happening* bellatinesco rubrica su capacidad confabuladora y abona nuestra sospecha paranoica, lo que pone al descubierto en la crítica nos lleva a formular una hipótesis más propia de una fantasía de control: la crítica y la prensa repiten, atraídas por una verdad de la obra o captadas por una operación retórica, las palabras que el propio autor sopla. Una última observación: quizás el escritor no fue consciente de todo esto, sino hasta leer, como hacemos nosotros ahora, el *Cuaderno* que él mismo confeccionó. Y allí, ante la imposibilidad de leerse a sí mismo, la crítica comenzó a ser un elemento a tener en cuenta pues la devolvía una mirada de su propia obra, para bien o para mal.

De un modo u otro, todo este recorrido parece sumar a nuestra hipótesis general: luego de *Efecto invernadero* Bellatin vuelve a *Las mujeres de sal* para establecer un contrapunto que le permita entender qué tipo de movimiento se ha producido en su escritura y, para eso, es necesario volver no sólo a las novelas, sino también a la escritura que estas últimas produjeron, a la crítica.

⁴³ Este relato es contado por Bellatin en múltiples lugares. En *Underwood portátil* se puede encontrar quizás la primera versión (*Obra reunida*, 511-14). Y en un libro que acaba de publicarse hace unos días, también. Lo que señala la continuidad del relato en su sistema. Ver Mario Bellatin. *La realidad que intenta parecerse* (Buenos Aires: Publicaciones del Teatro Nacional Cervantes, 2019), 11-14.

En ese sentido, y de modo contrario a lo que opina Cuartas, la crítica sí parecería formar parte de los “elementos del cuarto”, es decir, de la obra. Al menos de dos formas: le permite sondear la recepción de su obra para luego despejar o potenciar sentidos de lectura y, por otro lado, le da un campo de operaciones aparentemente “exterior” que acaba por replicar los juegos retóricos del escritor. Es decir, la crítica es, qué dudas caben, otra forma de *escribir sin escribir*. Este sentido también habría que releer “Kawabata, el brazo del abismo”, texto publicado en *La nación* el 12 de abril de 2008. Al usar las palabras de sus críticos para hablar de Kawabata, Bellatin no busca impugnar la labor crítica, sino evidenciar que entre él y Kawabata podría no haber distancia alguna, que la escritura y las vidas no son más que una sola cosa. En suma, que Kawabata, como Marcel Duchamp, Daniel Link, Frida Kahlo, Yukio Mishima son, en realidad, sus dobles.⁴⁴

En síntesis: si en 1986 había montaje, no había todavía retórica, en 1992 se arriba a una primera idea del sistema retórico pero es concebida apenas para una determinada época y como un rechazo a la retórica de otras tradiciones literarias. Es recién a partir de 1993-94, con *Canon perpetuo* y *Salón de Belleza* —esas novelas que se producen de la nada, como si no hubieran costado trabajo alguno— que la retórica se convierte en un dispositivo, en una máquina de escritura que, sin embargo, se presenta como un organismo vivo en constante mutación. Pero se trata de una mutación viral: cada contacto con una otredad produce que, en cierta medida, su genética cambie. A mayor evolución, mayor fuera de sí.

No podrá sorprendernos que estas consideraciones se inscriban de modo sobrecogedor en la ficción: aparecen a propósito del *happening* de *Perros héroes*, acompañadas justamente por el término retórica y, valga la redundancia, estilizadas por la retórica del arrepentido:

⁴⁴ Tema que desarrollo en profundidad en «La repetición como experiencia». *Abralic. Revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, vol. 18, núm. 28 (2016), 1-16.

Creo que la obra de teatro *perros héroes*, que nunca existió, tenía como una de sus finalidades preguntarse sobre el papel del creador frente al objeto creado. Esa idea creo que se encadena con una preocupación que desde hace mucho me acompaña, sobre el posible lugar donde debe encontrarse el escritor con respecto a sus textos. Cuando comencé a escribir estaba convencido de que un creador debía construirse ese lugar, el de su propia voz. Rápidamente constataste que aquello era casi imposible, al menos para alguien que recién comenzaba a querer componer textos. Me di cuenta, en ese instante, de que estaba atrapado en una retórica o, más bien, en una serie de retóricas avaladas por la tradición, por un supuesto *deber ser* narrativo pero, principalmente, por la cantidad de ideas estúpidas que suelen acompañar el hecho literario.⁴⁵

El *Cuaderno de tapas rojas* que coincide con este periodo, parece señalar una vía regia: la intensificación de la estética negativa y el borramiento de referentes no sólo nominales sino, de modo más radical, el borramiento de la “Literatura” y de lo “Latinoamericano” y, con ello, la confección de un *closet* para *Las mujeres de sal*, esa novela atrapada por muchas retóricas. Así, para el 2000, se ha producido un completo corte: una borradura aún más radical de los referentes “literarios” y “latinoamericanos”, no sólo en la “obra”, sino en su presentación como artista. Es decir, el escritor comienza a aplicar la técnica de montaje no sólo a su propia obra, sino a su propia figura de escritor o, como también dirá, de “creador”. Esta época, bien mirada, constituye una nueva etapa, pues supone una inflamación de los desarrollos estéticos y conceptuales del escritor. Se trata de un movimiento que culmina, paradójicamente, en una vuelta a la primera novela con una radicalidad renovada.

Así entendido, es crucial lo que nos permite leer el *Cuaderno de tapas rojas*. Pues nos invita a suponer que este documento fue parte importante de la inteligibilidad de los procedimientos y operaciones producidos después de *Efecto invernadero* y, además, en la forma de valorar su intervención artístico-literaria, es decir, la recepción de su obra. La visión de los críticos y periodistas permite captar la forma en que se leyeron las primeras novelas de Bellatin en

⁴⁵ Mario Bellatin. *Obra reunida* (Bs. As.: Alfaguara, 2005), 515.

relación con las imágenes de la literatura y de la tradición artística peruana y latinoamericana, pero también especular sobre las formas en que la obra se apropió de la crítica o la utilizó operativamente. Frente al realismo peruano, frente a la tradición moral y comprometida, frente a una literatura autobiográfica y psicológica, frente a la pomposa retórica del boom, emerge una nueva escritura: onírica, escenográfica, fotográfica o cinematográfica, minimalista, una literatura de acción cargada de una fuerza de invención pura, que encuentra la profundidad subjetiva o el drama conceptual en los hechos y que encuentra en la biografía de los otros y en la realidad misma, pero distorsionada, una potencia de ficción.

Archivo

Cuaderno de tapas rojas. Cuadernillo mecanografiado y compuesto por recortes de diarios y revistas, digitalizado por Juan Pablo Cuartas. Colección: Archivos de Mario Bellatin. Disponible en: Área de Crítica Genética y Archivos de Escritores de la Universidad de La Plata, Bs. As. Contiene las siguientes reseñas, críticas o entrevistas, en orden de aparición en el archivo:

Arévalo, Javier. «*Efecto invernadero*: nuevo estilo de la novela en Mario Bellatin». *El comercio*, “Cultural», 4 de diciembre de 1992, 12.

Medo, Mauricio. «El efecto Bellatin», *El comercio*, 21 de diciembre de 1992.

Santisteban Rocío (entrevistadora). «Detesto a los escritores morales». *El comercio*, Suplemento “Somos”, diciembre, pp.: 17-19.

Mujica Plinilla, Ramón. «Bellatin: vanguardia tormentosa». *Expreso*, “Editorial”, 30 de diciembre de 1992.

Garay, Marcela. «El último libro del ‘92. Estética del distanciamiento». *El Peruano*, 30 de diciembre de 1992.

Vallejo, Cristian. «De una nueva ficción». *La república*, 14 de febrero de 1993.

Moreno, Carina. «Bellatin en su invernadero». *La república*, suplemento “El cultural” [sin fecha]

Cueto, A. «Cuerpos y sombras». *La república*, suplemento “El cultural”, 10 de enero de 1993.

Betanzos, Juan. «Efecto invernadero de Mario Bellatin». *Caretas* n° 1242.

Tapa de *Las mujeres de sal*

[Sin autor]. «Las mujeres de Bellatin». *El comercio*, 2 de noviembre de 1986. M.S., «Las mujeres de Bellatin». *Papel quemado*.

Guamán, Miguel Ángel. «Reseña». *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1986.

[Sin autor]. «Reseña». *Casa de las américas*, n° 164.

[Sin autor]. «Inminente novelista». *La gente*.

Paz, José. «En estado de trance». *Revista de actualidad*, 2 de marzo de 1987.

Almeryda, Miguel. «Las mujeres de sal». *El bostezo del lagarto*, [sin fecha]

Baschuk, Claudio Fabián. «Las mujeres de sal» [Sin datos editoriales].

[Sin autor]. «Las mujeres de sal». *La voz*, “El cultural”, 3 de diciembre de 1986.

Cornejo Polar, Jorge. «Las mujeres de sal y el juego de la obra abierta». *Crítica* [sin datos de número o fecha].

Salazar, Jorge. «Las mujeres de sal». *Caretas* n° 17, 1986.

[Entrevista]. «Las mujeres de sal y la pura invención literaria». *La república*, suplemento «Cultural» n° 23, 17 de octubre de 1986.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Bs. As.: Adriana Hidalgo Editora, 2009

Barthes, Roland. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el College de France, 1978-1979 y 1979-1980*. México: Siglo XXI editores, 2005.

-. *Ensayos críticos*. Bs. As.: Seix Barral, 2003.

Bellatin, Mario. *La realidad que intenta parecerse*. Bs. As.: Publicaciones del Teatro Nacional Cervantes, 2019.

-. «Kawabata, el brazo del abismo», *La nación*, el 12 de abril de 2008.

-. *Obra reunida*. Bs. As.: Alfaguara, 2005.

-. *Las mujeres de sal*. Perú: Ed. La lluvia, 1986.

Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1992.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas 1923–1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Cherri, Leo. «Imágenes de archivo en Mario Bellatin: el vacío», *VII Jornadas de Filología y Lingüística*. Universidad Nacional de La Plata, 2017.

-. «La repetición como experiencia». *Abralic. Revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, vol. 18, núm. 28 (2016), 1-16.

Cherri, Leo y Juan Pablo Cuartas. «El nombre del universo: primeros apuntes sobre el *Cuaderno de Teología* de Mario Bellatin». *Manuscrita. Revista de Crítica Genética* Universidade de São Paulo, n° 33, 2017, 73-89.

Coaguilla, Jorge. «Deseo la ambigüedad: Mario Bellatin y *Salón de belleza*». *La república*. 1 de enero de 1995: 25-26.

Contreras, Sandra. «César Aira: la novela del artista». *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 2, n° 6-8, 1996, 205-216.

Cuartas, Juan Pablo. *Los comienzos de Mario Bellatin: tiempo y consistencia en Efecto invernadero*. Tesina. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2014.

Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica: Obras esenciales, vol. III*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.

-. *Las palabras y las cosas*. Una arqueología de las ciencias humanas. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1968.

Goldchluk, Graciela. «Mario Bellatin, un escritor de ficción». *Wordpress de Filología Hispánica*. México, Colonia Roma, marzo de 2000.

Hamacher, Werner. *95 tesis sobre filología*. Bs. As.: Miño y Dávila Editores, 2011.

Hind, Emily. «Entrevista con Mario Bellatin». *Confluencia* vol. 20, n° 1, 2004 [2001].

Pauls, Alan. «El problema Bellatin». *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, n° 20 (2005).

Kawabata, Yasunari. *La casa de las bellas durmientes*. Bs. As.: Seix Barral, 2013.

Mignolo, Walter. «Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del Tercer Mundo». *Juan Rulfo. Toda la obra*. Madrid: Archivos, 1996, pp.: 531-548.

Pauls, Alan. «El problema Bellatin». *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, n° 20, 2005.

