

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA NOVELA NO PREVISTA
UN ANÁLISIS DEL MÉTODO DE ESCRITURA DE MARIO BELLATIN

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS
(LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA

HERMINIA PILAR MORALES LARA
MATRÍCULA: 9458002-8

ASESORA: DRA. ANGÉLICA TORNERO

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Apunte necesario.....	2
Introducción	5
Capítulo I. Las novelas de Mario Bellatin ante la crítica.....	10
Capítulo II. La estética del distanciamiento: esbozo de un método de escritura	23
II.1. <i>Las mujeres de sal</i> : ¿Cómo narrar (el mal)?	29
II. 2. <i>Efecto invernadero</i> : ¿en qué consiste lo literario?.....	42
Capítulo III. Un método de escritura probado para narrar la crueldad humana	52
III. 1. <i>Canon perpetuo</i>	53
III. 2. <i>Salón de Belleza</i>	60
III. 3. <i>Damas chinas</i>	67
Conclusiones	74
Bibliografía	78

La novela no prevista

Un análisis del método de escritura de Mario Bellatin

Apunte necesario

Este trabajo fue concluido en un momento en el que Mario Bellatin parece haber cerrado un ciclo en su trabajo como escritor. A finales de 2010, en la feria del libro de Miami, presentó su proyecto “Los cien mil libros” que consistió en convertir su casa de la Ciudad de México en una imprenta artesanal donde se imprimirán en papel bond mil ejemplares de cien títulos suyos que no tendrán precio fijo; en la contraportada llevarán, en lugar de un código de barras, la huella digital del autor. Esta acción, Bellatin la ha relacionado con su nacimiento como escritor en los años ochenta cuando, ante las pocas oportunidades para publicar un libro en un Perú violento y convulso, se vio en la necesidad de imprimir su primera novela, *Las mujeres de sal*, usando una llamativa estrategia que consistió en vender, a conocidos y desconocidos, un bono por un libro no publicado que canjearía a cada comprador una vez publicado el mismo. Esta ardua tarea funcionó tan bien que llegó a vender 800 ejemplares.

Entre estos dos hechos de enorme trascendencia en la vida como escritor de Mario Bellatin, ha sucedido que, de ser un autor desconocido en el Perú de los años ochenta, ahora tiene ya un lugar bien establecido dentro de la literatura latinoamericana; se ha beneficiado con becas que le permiten dedicarse de tiempo completo a la escritura como la del Sistema Nacional de Creadores de Arte (en México) y la John Simon Guggenheim

Memorial Foundation; es de los pocos escritores latinoamericanos que difunden su obra ayudados por la labor de un agente literario; ha merecido una mención en el premio Médicis; ha obtenido los premios Xavier Villaurrutia y Mazatlán (en el ámbito de la literatura mexicana) y muy recientemente se le ha otorgado el premio Antonin Artaud por la novela *Disecado*; en 2010 fue considerado una de las voces líderes en la ficción experimental en español (*New York Times*); sus novelas se han publicado en prestigiosas, conocidas y poco conocidas editoriales latinoamericanas y europeas; y se han traducido a varios idiomas. También en 2010, el cineasta argentino Gonzalo Castro llevó a la pantalla como personaje a Mario Bellatin en *Invernadero*, película en la que el escritor actúa representándose a sí mismo. La sinopsis del filme informa que la obra de Bellatin es una paradoja, una condición imposible, calificativos que apuntan a explicar lo que en el trabajo que aquí se presenta se nombra “novela no prevista” por tratarse de una novela que propone un nuevo tratamiento de los principios, temas y actitudes precedentes en la tradición narrativa en la que se inserta.

*Un autor puede adolecer de prejuicios absurdos,
pero su obra, si es genuina, si responde a una
genuina visión, no podrá ser absurda.*

J. L. Borges

Introducción

Mario Bellatin nació en México en 1960 pero vivió en Perú hasta finales de los años ochenta. Concluyó la escritura de su primera novela, *Las mujeres de sal*, cuando en el terreno de la narrativa peruana destacaba la influencia y afectación que los autores nacidos en los años cincuenta y sesenta recibieron del clima de violencia vivida en la década de los ochenta.¹

En este contexto, obras como *Hueso duro* (1980) y *Montaceros* (1981) de Cronwell Jara, fueron ejemplo a seguir para los nacidos en los años sesenta en la medida en que exploran el modo de vida sucio y violento de las zonas urbano-marginales de Lima y de provincia. En el mismo marco, surgió un grupo de poetas conocido como “Kloaka” comprometido con la crítica social que mediante la protesta abierta y el performance trabajaron en la escritura de una poesía agresiva y con registros nunca antes vistos en el escenario cultural peruano que se mostró como un “espacio de redención frente a la violencia estructural del sistema, percibida como igual o peor que la de un delincuente.” (De Lima, 2003: 275)

El escritor y crítico peruano, Iván Thays, observó que en la literatura peruana de las últimas décadas del siglo XX hubo también un apogeo de la novela policial que recupera, en su clave violenta, el escepticismo, las balas y las persecuciones a lo

¹ Dos hechos de gran importancia se dieron cita en la década de los ochenta: el regreso a la democracia con la llegada a la presidencia de Fernando Belaúnde luego de doce años de dictadura (con la consecuente apertura de mercados y la entrada de la globalización de manera oficial al Perú) y el comienzo de las acciones violentas del grupo Sendero Luminoso que han llegado a cobrar la vida de hasta 70,000 personas entre muertos y desaparecidos (De Lima, 2003: 275).

Raymond Chandler, Chester Hymes o Dashiell Hammett.² Otro hecho que hizo resaltar Thays es el abordaje de temas que no habían sido tocados por otros: conflictos sexuales, lésbicos y frustrantes relaciones de pareja (1999: 43-47).

Thays señaló asimismo que, paralela a las líneas mencionadas, había encontrado una tercera opción en la que destacaba una voz inusual dentro de la narrativa peruana representada por una serie de novelas en las que el mundo aparece rarificado, sin referentes geográficos, sin nombres propios y que transporta a un lugar límite “entre lo absurdo y la frontera de lo real”; tal impacto causaron en el crítico estas novelas que se alejaban de las obras de corte realista, que se aventuró a decir que se trataba de una propuesta nunca antes leída ni prevista en los planes de nadie (1999: 47).³ Se refería a la obra de Mario Bellatin, quien ya había publicado seis novelas.

Esta idea, apenas esbozada por Thays y la intención de abundar sobre ella e intentar una explicación de la misma, representan el punto de partida del trabajo de investigación que aquí se presenta.

La tesis central de la investigación propone que las novelas de Mario Bellatin, al ser entendidas como fenómeno “imprevisto”, implican una respuesta actualizada a las preguntas ¿cómo narrar? y ¿en qué consiste lo literario?; asimismo, obligan a analizar el modo en que se ha dado la recepción, la escritura, y la comunicación de éstas. Por eso, en

² Los nombres y obras mencionados por Thays son: Alonso Cueto, *El vuelo de la ceniza* y *Deseo de noche*; Fernando Ampuero, *Caramelo verde*, *Malos modales* y *Bicho raro*; Carlos Calderón Fajardo, *La conciencia del Límite Último*; y Guillermo Niño de Guzmán, *Una mujer no hace el verano*.

³ En coincidencia con la observación de Thays, en 2004, el argentino Javier Ferreyra apuntó, sin abundar al respecto, que la obra de Mario Bellatin podría calificarse como “lateral de las tradiciones literarias de sus contemporáneos”. Una forma de entender esa lateralidad quizá pueda verse al identificar el tipo de diálogo que el trabajo de Bellatin entabla, por ejemplo, con dos conocidos grupos literarios contemporáneos a él en los cuales se ha intentado incluirlo sin éxito: McOndo y el *Crack*, ambas aparecidas en 1996. Para más referencias véase: *Crack, instrucciones de uso* (2004) y *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana* (2005).

este trabajo se propone revisar, en la primera parte, la recepción de la obra por la crítica que en todo momento ha buscado inscribir al autor en una línea literaria específica al mismo tiempo que muestra aprobación o desaprobación por la obra. En la segunda parte, se estudia el trabajo del autor con base en un proyecto escritural en el que el *efecto* se logra al seguir el reto de escribir obedeciendo a un sistema que tuvo su origen en *Las mujeres de sal*. Tal sistema es resultado de lo que el mismo Bellatin ha definido como una *estética del distanciamiento* motivada por la necesidad de narrar el mal en un registro no realista y en un contexto específico. En la tercera parte se expone cómo el trabajo del autor, con base en la *estética del distanciamiento*, pone en evidencia un segundo momento en su poética personal⁴ en la que alude a los repertorios consagrados de géneros literarios para despertar, con la alusión al canon familiar, determinadas expectativas para luego romperlas.

Para llevar a cabo los propósitos mencionados, fue necesario revisar la lista de obras publicadas hasta este momento por el escritor y marcar cuatro líneas⁵ que ayudan a identificar importantes aspectos de su obra.⁶

⁴ Me refiero a la reconstrucción y reflexión de la experiencia individual en el ejercicio de la escritura literaria (Zavala, 2009: 98).

⁵ En el prólogo de la *Obra reunida* de Mario Bellatin, encontramos la sugerencia de Diana Palaversich para leer los trece títulos que componen el volumen dividiéndolos en tres series para así establecer una cartografía del “terreno resbaladizo y lúdico” que representa la obra del autor. En la primera serie deberían agruparse las novelas *Damas chinas*, *Salón de belleza* y *Efecto invernadero* debido a que “guardan lazos con el mundo extraliterario”; en la segunda serie quedarían las novelas *Canon perpetuo*, *Poeta ciego*, *La escuela del dolor humano de Sechuán*, *El jardín de la señora Murakami*, *Bola negra* y *La mirada del pájaro transparente*, en virtud de que las une el aspecto temático pues “parecen girar en torno a ciertas sociedades totalitarias” y “presentan órdenes jerarquizados por un poder –sectario (religioso) o político– que no se declara abiertamente, pero que desde la sombra, kafkianamente, determina la atmósfera y el comportamiento (absurdo muchas veces) de los personajes.” La tercera serie estaría integrada por las novelas *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, *Jacobo el mutante* y *Perros héroes*, en las que se indaga sobre la naturaleza de la ficción y se desestabiliza la naturaleza de la misma al añadir imagen al texto. Al lado de las tres series mencionadas, según Palaversich, encontraríamos *Flores*, *Lecciones para una liebre muerta* y *Underwood portátil. Modelo 1915* que constituirían un “bricolaje de fragmentos cortos pero autónomos que ofrecen posibilidades prácticamente ilimitadas de combinación.” (2005: 19-22)

1. La génesis y el trabajo sistemático a partir de una *estética del distanciamiento* puede verse en *Las mujeres de sal* (1986), *Efecto invernadero* (1992), *Canon perpetuo* (1993), *Salón de belleza* (1994) y *Damas chinas* (1995). El análisis de éstas muestra que narrar implica la conciencia del trabajo siguiendo un método que revela la forma en que el autor responde a la pregunta ¿cómo narrar el mal? y ¿cuál es la especificidad de lo literario?
2. El trabajo con base en la *estética del distanciamiento* hasta llevarlo al extremo del absurdo puede analizarse en las novelas *Poeta ciego* (1998), *Flores* (2000), *El jardín de la señora Murakami* (2000) y *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2002).
3. En las novelas *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), *Jacobo el mutante* (2002) y *Perros héroes* (2003) asistimos a la problematización de los límites del objeto literario mediante el uso de fotografías insertadas en las novelas. Al hacer esto, el autor problematiza una retórica de la fotografía que la limita cuando se comprende únicamente como correlato de la realidad.
4. La explicación de cómo hallamos en la obra de Bellatin una problematización de los límites de las poéticas personales “originales” puede verse en *Escritores duplicados* (2003), *Underwood portátil modelo 1915* (2005), *Lecciones para una liebre muerta* (2005), *La jornada de la mona y el paciente* (2006), *Pájaro*

⁶ En la bibliografía consignada al final del presente trabajo he intentado hacer un seguimiento de cada publicación de Mario Bellatin pues la mayoría de las obras han aparecido en dos o más editoriales (a veces simultáneamente pero con diferente título y algunos con ligeras variantes). Debido a esto, sobre todo en los últimos cinco años, resulta difícil rastrear en qué país o en qué editorial se ha publicado algún libro del autor. Esto se debe, como bien lo ha descrito Heriberto Yépez (2011), a que, éste aprovecha “los vacíos de la industria editorial” publicando el mismo libro en distintos lugares o, es más, imprimiéndolos en su propia casa como es la intención de Bellatin, según lo describe en su proyecto-performance “Los cien mil libros”.

transparente (2006), *El gran vidrio* (2007), *Condición de las flores* (2008) y *Biografía ilustrada de Mishima* (2009).⁷

Debido al número de títulos que componen la obra del autor y a la cantidad de asuntos que pueden analizarse en cada uno de los grupos propuestos, este trabajo únicamente se dedicará al primer grupo de novelas, sin dejar de señalar de manera general los aspectos que atañen a los demás incisos. Cabe señalar que no se realiza un análisis exhaustivo de cada uno de los libros pues lo que interesa es exponer cómo se fue construyendo un método de escritura; debido a esto, abordaremos aspectos específicos de forma simultánea en varias obras cuando el análisis así lo requiera.

Para este trabajo, como ya se ha dicho, ha sido fundamental el hecho de que la crítica se refiera a la obra de Bellatin como fenómeno imprevisto. Esta idea contribuyó a la configuración de la tesis central de este trabajo y a la elección del marco teórico anclado en las ideas provenientes de la estética de la recepción –específicamente las de Iser y Jauss– referentes al proceso de lectura, el juicio estético y al lector como sujeto activo que está frente al autor que, afirma Jauss (1987), aunque produce individualmente, no puede ser eludido como instancia mediadora en la historia de la literatura.

⁷ Los títulos más recientes, *La clase muerta* (2011), *Disecado* (2011) y *El libro uruguayo de los muertos* (2012), ya no se consideraron para la elaboración de este trabajo, aunque puede adelantarse que estos libros muestran una continuidad en esta línea y podrían ser incluidos en este último grupo.

Capítulo I. Las novelas de Mario Bellatin ante la crítica

Cuando se publicó en 1986 la primera novela de Mario Bellatin, *Las mujeres de sal*, una de las pocas reseñas que existen sobre ésta apunta que en ella se contienen “mundos referidos por primera vez en la narrativa peruana” (Huamán, 1987: 253) y que el mayor acierto de la novela podía atribuirse a la “vacuidad” de la estructura que recurre a “secuencias extrañas y disímiles” (Huamán, 1987: 254).

Julio Ubillus, casi veinte años después, afirmó al referirse a *Las Mujeres de Sal* que “si bien esta obra es muy distinta a la producción posterior de Mario Bellatin, es cierto también que en algunos pasajes encontraremos la génesis de aquello que luego sería desarrollado en libros como *Efecto Invernadero*, *Canon Perpetuo*, *Flores* y, especialmente, *Poeta Ciego*: esa forma de narrar hechos a primera vista cotidianos, pero en los que presentimos la existencia de cierto elemento perturbador, el cual no logramos identificar con claridad.” (Ubillus: 2005)

Cuando la segunda y tercera novelas del autor fueron reeditadas en México, Christopher Domínguez Michael tuvo como intención colocar a *Efecto invernadero* y *Salón de Belleza* en lo que él llamó la línea de la “verdadera literatura”. Su juicio se basó en el hecho de que las novelas generaban una especie de “malestar adictivo”. En esa ocasión acuñó el calificativo de “narrativa del mal” para definir la obra de Bellatin haciendo resaltar como característica principal una prosa “tan escueta como envolvente” (Domínguez Michel, 1998: 212).

Como se ve, los críticos señalaron en las primeras novelas de Bellatin su carácter extraño y perturbador. En sus juicios es evidente que identificaban en las obras un valor

estético que no lograron explicar con claridad pero que se relacionaba con la brevedad, los temas y la forma.

Tatarkiewicz ha dicho que un objeto con valor estético es “una reproducción de cosas, la construcción de formas, o la expresión de un tipo de experiencias que deleiten, emocionen o produzcan un choque” (2001: 67); y esa emoción o choque, según Jauss, es la que desencadena y posibilita el arte y es la experiencia estética primordial (2002: 31). Entonces, si la crítica vio en esas primeras obras un valor de este tipo se entiende por qué las novelas que siguieron atrajeron un mayor interés y suscitaron lecturas más atentas y minuciosas.

María Elena Cornejo, por ejemplo, al escribir una breve crítica con motivo de la publicación en México de *Efecto invernadero* y *Salón de belleza*,⁸ señaló como dignos de reconocimiento los elementos de orden temático, estructural y de uso del lenguaje presentes en éstas. Cornejo advirtió la existencia de un estilo “lacónico”, “descontextualizado” y “ligeramente mórbido” (elementos atractivos que, según ella, se vislumbraban ya en *Las mujeres de sal*). En ellas, nos dice Cornejo, Bellatin se empeñó en crear estructuras muy cerradas, con universos paralelos e historias fragmentadas como en el cine, que han dado cabida a una obra cada vez más compleja. Para lograrlo, el escritor empleó un método de trabajo que partía de la negación: “no adjetivos, no color, no nombres, no referentes geográficos ni cronológicos” (Cornejo, 1997).

⁸ Este par de novelas, antes de llegar a México, había sido publicado por separado bajo el sello de Jaime Campodónico en 1992 y 1994, respectivamente, y también bajo el sello de la Editorial El Santo Oficio en un volumen triple titulado *Tres novelas* (publicadas en 1995) que contenía, además de las dos mencionadas, la novela *Canon perpetuo*.

Un par de años después, para Martha Donis el choque radicó en el hecho de encontrar en *Poeta ciego*, “una anécdota a veces poco creíble, a ratos un tanto descabellada”, y unos personajes que no eran “verdaderamente entrañables” (Donis, 1998: 5). Donis criticaba una falta de lógica en la narración que provocaba que la verosimilitud dejara mucho qué desear:

Poeta ciego, título de la novela más reciente de Mario Bellatin, alude, o parece aludir, el arquetipo de la ceguera como mirada interior. Así, Calcas de Micenas, el hijo ciego de Téstor, predice la ruina de Troya; Tiresias, el célebre profeta ciego de Tebas, quien fue cegado por la encolerizada Hera cuando dijo que la mujer tiene nueve veces más placer sexual que el hombre, auguró que Edipo era el responsable de la plaga que azotaba Tebas; John Milton creó, ciego, su mejor obra. Los ejemplos son múltiples... el mismo Edipo parece volverse profeta con la ceguera que se ha autoimpuesto con su execrable crimen: adivina, al final de *Antígona*, la tumba donde yace Teseo y predice el momento de su muerte.

Pero este poeta ciego, el de Bellatin, no parece atenerse al arquetipo. Se nos dice desde el principio que es sabio, pero no se alcanza a ver su sabiduría (Donis, 1998: 5).

Como se ve, Donis espera una lógica de la narración que está determinada por una lectura desde los clásicos, específicamente marcada por la ceguera como motivo literario.⁹ Y, si se mira bien, esta crítica escrita a propósito de *Poeta ciego*, con todo y que muestra desagrado por la obra, deja ver una interesante lectura hecha a partir de los elementos que funcionan como principios organizadores que provienen del saber de una época dada; o del *repertorio del texto*, como lo ha llamado Iser, que hace evidente que “[t]odo texto literario incorpora en mayor o menor medida y con más o menos intensidad normas sociales, históricas y contemporáneas, y las correspondientes referencias a la tradición literaria [...]” (Iser 1989a: 159)

⁹ El motivo, según Tomachevski, es una unidad temática que se encuentra en diversas obras y reaparece siempre sin cambios dentro del marco de la obra literaria. Un motivo tiene como función modificar la situación narrativa (2002: 206).

Cuando Donis en su texto acusa a la historia de poco verosímil y de crear entre el lector y ésta “una distancia que no se logra franquear” muestra, tal como lo ha descrito Iser, cómo en el proceso de lectura el *repertorio del texto* está inserto en un contexto ajeno, sujeto no sólo a una mera constatación o reconocimiento de lo conocido, sino que también puede darse el caso de la *despragmatización de las normas familiares* que impactan de forma positiva o negativa en la comunicación del texto (Iser, 1989b: 159). En este caso, el motivo de la ceguera está funcionando de manera distinta a lo que la tradición dictaba.

Tomando en cuenta lo anterior, resulta valioso que en otra reseña, esta vez dedicada a *El jardín de la señora Murakami. Oto no-Murakami monogatari*, el reseñista festeje lo que Donis lamenta: las “sutiles desviaciones” de una tradición conocida de antemano por el lector:

No sólo las apariencias externas son descritas con todo detalle; el comportamiento de los personajes, sobre todo las sutiles desviaciones de una tradición tan estricta, deben desvelarnos la clave escondida en la novela. [...] De hecho, el lector, cansado ya de tanto detalle sobre la delicadeza del bordado del kimono de tela gruesa que, siendo invierno, debería haberse guardado ya, empieza a sospechar algo raro...

Cuando la vieja sirvienta de la familia nos sorprende con una revolucionaria forma de acelerar la Ceremonia del Té –colocando hojas de té en bolsitas de papel, vertiendo agua hirviendo y ¡tapando la taza con un platito!–, empiezan a saltar todas las alarmas, y cuando el sutil acto de rebeldía del señor Mizoguchi Aori consiste en no cubrirse el rostro con la preceptiva gasa durante la cacería de orugas que se celebra los años bisiestos, la novelita, un peñazo orientalizante, se convierte de repente en algo similar al bulldozer que acaba con el famoso jardín de la señora Murakami-Izu. Y al que esto escribe le salva el día (Mic-Culturilla, 2002).

Basados en la idea recién mencionada de la *despragmatización de las normas familiares*, las “sutiles desviaciones” a las que se alude en la cita funcionarían como elemento despragmatizador valorado como positivo y deja ver cómo en la crítica de Donis a *Poeta*

ciego es posible observar una especie de automatismo interpretativo, mientras que en el fragmento recién citado se observa a un lector más atento que está entendiendo de otro modo el método de escritura de Bellatin.

Existe otra reseña que muestra cómo en *El jardín de la señora Murakami*, con todo y que el autor construye un universo que no está identificado con referentes físicamente reales, logra que, por sí mismo, tenga verosimilitud en el momento en que aborda un tema tan estrechamente ligado a la cultura oriental como lo es la venganza planteada como estrategia oculta del señor Murakami contra Murakami-Izu (Romero, 2000).

Así, la crítica muestra que en las novelas no sólo podemos encontrar desviaciones en el sistema descriptivo, sino también un discurso que estructura mundos posibles que cualquier lector relaciona inmediatamente con la cultura japonesa; pero también rituales, regiones y costumbres inexistentes en el Japón (Castillo, 2006: 15). Esta característica, específicamente en la novela referida, ejemplifica muy bien la especificidad del texto literario, entendida tal como la describe Iser: como la oscilación entre el mundo de los objetos reales y la ilusión (1989a: 137).

Gracias a la aparición de *La escuela del dolor humano de Sechuán*, publicada en 2001, Erica Montaña hizo evidente una nueva búsqueda en el método de Mario Bellatin que consiste, según ella, en explorar las formas tradicionales de construcción de otros géneros literarios o géneros de discurso en sus novelas que parecen dejar de serlo cuando nos dice que a *La escuela del dolor...* “no es posible enmarcarla en una sola definición: es novela, obra de teatro, crítica social en la que su autor, [...] exige de los

lectores/espectadores ‘que se dejen llevar como en una montaña rusa, que no traten de buscar símbolos antes de tiempo’” (Montaño, 2002: 5a).¹⁰

Con *Flores* (publicada en 2001), Mario Bellatin se hizo acreedor al premio Xavier Villaurrutia. En el acta del jurado se describía al autor como “constructor de una estética fundada en dos vertientes fundamentales: la relación entre el arte y la enfermedad, y la frecuentación de culturas apartadas de la norma” (Güemes, 2002: 7a). Este juicio, de alguna forma, puso el ojo en la temática de las novelas pero en él se echa en falta alguna referencia a lo que se ha venido mencionando sobre el método empleado en la escritura de éstas. Bárbara Jacobs, sin embargo, escuetamente destacó en la ceremonia de entrega del premio que Bellatin presenta “respuestas alternativas” y que sus narraciones son “inesperadas y diferentes” (Jiménez, 2001: 7a).

Giovanna Pollarolo, a propósito de la publicación *Flores*, aparecida también en 2001, hizo resaltar la peculiaridad del narrador que, como principio rector del libro, resulta de algún modo defectuoso y artificial, “[...] una voz que nunca se personaliza o identifica. Pero ocurre que esa voz dirige y gobierna y se hace sentir [y] sirve para enmarcar la artificialidad” (Pollarolo, 2002). Esa “voz” que hace resaltar Pollarolo es la de una especie de autor ficticio¹¹ que lanza una advertencia en la segunda página de la novela:

¹⁰ Esta referencia al teatro se revela al finalizar la lectura de la novela cuando hace su aparición la voz de un autor ficticio que ordena las impresiones finales del lector anunciando que la correcta lectura del libro debe tomar en cuenta las representaciones al estilo del “Teatrillo étnico de Sechuán” que consiste en prolongadas “performances” constituidas por una serie de pequeñas piezas que guardan cierta autonomía. Además de dicha advertencia, el autor ficticio anota instrucciones precisas para la puesta en escena de esta obra (Bellatin, 2001: 99-101).

¹¹ El autor ficticio es una figura autoral que sustituye o se añade a la del autor real que puede condensarse en una personalidad literaria autónoma, provista de una temática y estilo propios y al cual puede atribuírsele la responsabilidad de la construcción del texto (Genette, 1989:159-161).

Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo. Es de este modo como he tratado de construir este relato [...] (Bellatin, 2001: 9).

Si enmarcamos esta instancia narrativa¹² que organiza la información del relato en *Flores* dentro de los elementos con función despragmatizadora que se mencionaron párrafos arriba, es posible interpretar la novela a partir de la forma en que se construye una instancia narrativa despragmatizada para cuyo análisis el concepto genettiano resulta insuficiente. Esta aparente anomalía en la construcción de la figura del narrador vuelve a generar interés en otra reseña hecha en Francia a *Flores* en la que se apunta lo siguiente:

L'humour corrosif qu'exhale ce bouquet de fleurs vénéneuses ne doit pas occulter l'enjeu du récit. Le but n'est pas de dénoncer les dérives inconsidérées de la science et ses conséquences morbides. Rien de commun avec une fable morale sur les pratiques sexuelles «alternatives» d'une horde de mutants; ce n'est pas non plus un portrait de groupe avec monstres sur fond de géraniums en décomposition, ni un exercice rhétorique abracadabrant en quête de lecteurs cobayes... Non, *il ne s'agirait rien moins que de littérature, où se pose la question du pouvoir des mots et des non-dits, du rôle du narrateur, de la liberté du lecteur [...]* (Bourgueil, 2000, cursivas mías).¹³

Hasta aquí puede verse cómo, al momento de la publicación de *Flores*, en el método de escritura seguido por Mario Bellatin importaba la forma en que se lograba despragmatizar

¹² Me refiero a la instancia que realiza la función de narrar en el relato; equivale a la noción de narrador. En este trabajo “instancia narrativa” y “narrador” se utilizan de forma indistinta.

¹³ El humor corrosivo que exhala este ramo de flores venenosas no debe ocultar lo que está en juego del relato. El objetivo no es denunciar las derivas no consideradas por la ciencia y sus consecuencias mórbidas. Nada hay de común con una fábula moral sobre las prácticas sexuales “alternativas” de una horda de mutantes; no es tampoco un retrato de grupo con monstruos sobre un fondo de geranios en descomposición, ni un ejercicio retórico extravagante en búsqueda de lectores que le sirvan como conejillo de indias... No. Se trata nada menos que de literatura, de dónde se plantea la cuestión del poder de las palabras y lo no dicho por éstas, del papel del narrador, de la libertad del lector [...] (Traducción mía).

ciertos elementos inherentes al género o aquellos reconocidos por el canon, así como eliminando los que tuvieran una función referencial. Pero entre éstos la figura del narrador cobra gran peso en la constitución de los textos.

Para sumar elementos que ha hecho resaltar la crítica, tenemos cómo Leonardo Valencia, al reseñar la novela *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, señaló que se debe prestar atención a los intentos de ciertos lectores por “encontrar” al personaje de carne y hueso entre las líneas de la historia que buscan “datos” y “evidencias” en todo elemento contenido en ella (Valencia, 2001: 5).¹⁴ Esto habla de que el crítico está observando que un tipo de novela como ésta necesita que la función del lector se desvíe de un método habitual de lectura. Si esto no ocurre, se daría el caso de que se interprete que lo escrito funciona como espejo; que se ajusta completamente a los objetos reales del “mundo vital” y a las experiencias del lector, lo cual extingue su cualidad literaria (Iser, 1989a: 137)

José Mariano Leyva hizo una observación sobre *Jacobo el mutante y Perros héroes*: obras como éstas, nos dice, son las que definen a una época que “requiere de libros que cabalguen entre la novela y el ensayo, que narren una vez más una historia que ya existe, que ya escribió otro autor pero que nunca se ha terminado de contar gracias a las deficiencias de la traducción.” (Leyva, 2004) Así, entramos a un terreno en el que la crítica identifica en las novelas de Bellatin una exploración a los límites del género.

Vale la pena recordar que *Perros héroes* fue presentada por medio de una puesta en escena que intentó probar cómo un texto “puede adquirir distintas dimensiones cuando

¹⁴ En la novela se nos presenta al personaje principal, Shiki Nagaoka, como un escritor del cual es necesario rescatar su vida y obra y aclarar los mitos que se han construido alrededor de él, sobre todo en lo que respecta a su nariz de tamaño descomunal. Una vez más, una especie de autor ficticio es el encargado de llevar a cabo esta tarea que, por cierto, cumple de muy torpe manera.

cambia de contexto” y que mostró el interés del autor por explorar de la mano del objeto literario distintas manifestaciones artísticas (Manzanos, 2003: 66). De hecho, la primera reseña de este libro participó de un afán lúdico al aparecer publicada en la sección de reseñas teatrales debido a la “puesta en escena virtual” utilizada para su presentación. El reseñista menciona el reciente acercamiento al teatro del escritor con *La escuela del dolor humano de Sechuán*,¹⁵ pero destacando que “Mientras Bellatin abre el sentido de sus relatos con las incursiones de materiales fotográficos o instalaciones aledañas, como director reduce al teatro, para bien y para mal, a un hecho naturalmente literario” (Obregón, 2003: 86). Esto último fue resaltado también en el reportaje que Rosario Manzanos hizo del trabajo del grupo interdisciplinario encargado de llevar a cabo la “reconstrucción escénica” de la novela durante su presentación. Manzanos señaló que este tipo de ejercicio es un recurso constantemente utilizado por el escritor:

Desde hace tiempo, en las conferencias que dicta Bellatin participa grabando su voz previamente y utilizando transparencias de desecho que permiten perturbar el texto. Explica que muchos relatos tienen resuelto el tono e intención. Así que al irrumpir en la escritura se crean puntos de quiebre con los cuales se resaltan los elementos escritos (Manzanos, 2003: 67).¹⁶

¹⁵ Tiempo antes, en 2001, Carlos Chimal e Israel Cortés junto con la compañía teatral Circo Raus, adaptaron y llevaron a la escena la novela *Salón de Belleza*.

¹⁶ Un ejercicio artístico de similar intención se llevó a cabo en septiembre de 2003 en París. Mario Bellatin presentó un *performance* titulado “Escritores duplicados/Doubles d’écrivains” auspiciado por el Instituto Cultural de México (dirigido por Jorge Volpi). En este ejercicio, del cual Bellatin fungía como curador, se pretendió mezclar literatura y teatro con el fin de proponer al público francés no solamente una visión de los escritores mexicanos Sergio Pitol, Margo Glantz, Salvador Elizondo y José Agustín, sino un juego con ellos. El lugar de los escritores (que en realidad no estuvieron en París) fue ocupado y representado por actores quienes reprodujeron su personalidad y hasta los gestos de cada uno. Con esto se buscó, más que mostrar su vida, reproducirlos o “clonarlos” a fin de que el público pudiera encontrarlos aunque ellos no estuvieran ahí físicamente. En 2004 Landucci Editores publicó el libro titulado *Escritores duplicados/Doubles d’écrivains. Un proyecto/Un projet de Mario Bellatin*, en el que se incluye, además de la descripción del proyecto, un registro fotográfico del mismo.

En otra reseña escrita a propósito de la llegada de *Perros héroes* a Argentina, se señaló, una vez más, la importancia de la atenta participación del lector que se enfrenta con esta novela: al contar el libro con el subtítulo “Tratado sobre el futuro de América latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois” el lector se enfrenta a una lectura condicionada que lo mantiene “alerta y expectante” debido a que hay una gran diferencia entre “lo que se anuncia y lo que hay” porque “detrás del silencio se esconde siempre algo que busca ser dicho o leído [...]” (Valerio, 2004). El subtítulo, según otro crítico, muestra una “pretensión de sentido –y de método–” que le da un esbozo de orden a la novela que en sí misma no tiene (Guerrero, 2004).

Otros elementos que ha subrayado la crítica revelan asimismo una lectura alegórica de las obras: para Pedro Pablo Guerrero, *Perros héroes* es una “representación de la perfección del horror contemporáneo” (Guerrero, 2004); para Vicente Muleiro, un libro “tan opresivo que, una vez terminado el libro, dan ganas de tachar la palabra futuro del subtítulo” (Muleiro, 2004);¹⁷ para Chejfec, una alegoría contemporánea, solipsista “cuya reticencia narrativa, junto con su predilección por las situaciones genéricas, o más bien generales, aunque inevitablemente unidas por la escasez de elementos y la parquedad de las acciones, tiende a la concentración.” (Chejfec, 2004) Con todo lo anterior se refuerza la idea de que los libros de Bellatin propician un tipo de lectura no literal alejada incluso del tipo de pacto que se establece con un género literario específico.

Después de esta serie de críticas (digamos positivas) a *Perros héroes*, sorprende que Sergio González Rodríguez, escritor y periodista mexicano, haya señalado sobre la

¹⁷ Muleiro también expone su duda con respecto al género en el cual colocar a la novela al escribir que ésta es “cuento largo o novela”.

novela que ve en ésta una lamentable insistencia de Mario Bellatin por “privilegiar el programa literario, la preceptiva idiosincrásica por encima de los resultados textuales.” y además emita juicios lapidarios como los que siguen:

Sólo desde la amnesia (o el desconocimiento) podrían encontrarse méritos en *Perros héroes*: Salvador Elizondo, con *Miscast* (1981) -su obra de "teatro mental" a partir de la influencia de Paul Valéry-, consumó un modelo de virtualidad lectora desde un texto por completo superior al relato más reciente de Mario Bellatin. Asimismo, el tema de la inmovilidad, más allá de lo anecdótico que consume a *Perros héroes*, fue explorado en forma magistral por Samuel Beckett en sus últimas obras.

El desdén o desinterés que Mario Bellatin manifiesta por la historia literaria -una actitud recurrente en las entrevistas que concede a la prensa-, lo ha conducido cada vez más a escribir relatos, como *Perros héroes*, que llevan mucho de parodia. Esta manía paródica, a todas luces involuntaria, termina por estrechar el alcance intelectual de su experimentalismo, quizás porque él confía demasiado en el ingrediente de cálculo que permea sus relatos y su política autoral, su programa literario y su presencia ante los lectores.

Asimismo, Mario Bellatin termina por ofrecer como lectura -ya obnubilado por la plusvalía del cálculo- una serie de párrafos donde ni el cuidado estilístico, ni la concordancia sintáctica, ni la riqueza de léxico, mucho menos el oído que respira con el ritmo del corazón -atributos que están en libros iniciales suyos, como es el caso de *Damas chinas*-, ocupan una prioridad estética o artística. En cambio, brilla cierto esnobismo vulgarizado.

El hecho de que Mario Bellatin haya tendido a publicar en los últimos años minirelatos frágiles, engordados por la concurrencia de imágenes o páginas en blanco, revela que sus exploraciones sobre las "formas tradicionales de los libros" se limitan a un entendimiento de la lectura a partir, ante todo, de lo novedoso, de lo original, distingos un tanto anacrónicos en el orden estético y, sin embargo, muy vigentes en la esfera mercantil, que demanda convertir en cualquier tipo de espectáculo incluso la propia literatura. (González Rodríguez, 2005: 5a)¹⁸

¹⁸ En *La novela según los novelistas*, Cristina Rivera Garza incluye el texto de Mario Bellatin, *Underwood portátil. Modelo 1915* como testimonio de las ideas sobre la novela expresadas por el autor en sus libros. Aquí, él refiere que después de la aparición de *Salón de belleza* y de la experiencia que obtuvo de la lectura del Corán, nació en él “un interés cada vez mayor por la construcción estructural de los textos. Ya no importaban las palabras en sí, ni tampoco, como no valieron la pena nunca, las historias que se fueran componiendo. Los caracteres de los personajes, los escenarios, la trama, daban paso a un elemento fundamental en buena parte de mis libros: la construcción. Quise ver aparecer una serie de objetos y situaciones que fueran encontrando, durante el proceso de creación, sus propias reglas del juego.” (2007: 164).

A González Rodríguez le molesta, entre otras cosas, lo que considera una “manía paródica” involuntaria en la obra de Bellatin, debida a un desdén por la historia literaria.¹⁹ En este sentido, podríamos decir que su lectura de *Perros héroes* está anclada en el canon (mencionar a Elizondo y Valéry son prueba de esto).

Después de *Perros héroes*, se publicó una serie de obras en las que el mismo Bellatin ha señalado “la presencia de un yo pesado y persistente” (Larrain, 2006): *Underwood portátil. Modelo 1915* (2005), *Lecciones para una liebre muerta* (2005), *La jornada de la mona y el paciente* (2006), *Pájaro transparente* (2006) y *El gran vidrio* (2007). Se trata de un grupo de libros que encierran una especie de arte poética. También en *Lecciones para una liebre...* y *El gran vidrio* existen de forma omnipresente reflexiones en torno al oficio de la escritura y ha sido interesante descubrir que la crítica ha tomado ciertas precauciones al optar por no llamar novelas a estos libros. Al primero se le describió como “una especie de biografía inadvertida y casual” (Piro, 2005); el segundo, incluso en el contexto de la obtención del premio Mazatlán de literatura, fue presentado por el jurado como una “recreación de tres autobiografías” (Notimex, 2008). Aquí, como se ve, ya hay evidencia del alejamiento de Bellatin de los cánones de la novela así como de un pacto que se ha establecido con sus lectores.

En cuanto a las obras de más reciente aparición, *Condición de las flores* (2008), *Biografía ilustrada de Mishima* (2009), *La clase muerta* (2011) y *Disecado* (2011), podemos decir que la crítica ha subrayado la postura radical de Bellatin con respecto a la

¹⁹ Vale la pena mencionar que los libros de Sergio González (periodista, ensayista, escritor) se caracterizan, como bien lo ha expuesto Alejandro de la Garza, por ser “referenciales”. Así lo muestran, por ejemplo, su libro de investigación narrativa sobre las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, *Huesos en el desierto* (2002), y su trilogía de novelas *El triángulo imperfecto* (2003), *El Plan Schreber* (2004) y *La pandilla cósmica* (2005). El carácter referencial del tipo que describe Garza, no lo encontramos en las novelas de Bellatin.

noción de autor y al género novela. A *Condición de las flores* se le llamó “artefacto literario” por tratarse de un libro anotado y concluido por un par de autores distintos (Graciela Goldchluk y Daniel Link) (Conesa, 2011); a *Biografía ilustrada...* se le identificó como una obra central para entender la “etapa roja” del escritor en la que tiene como propósito acabar con la literatura (Meca, 2011) pues en esta obra se presenta a un Bellatin-Mishima que pide ser decapitado al darse cuenta que todo lo que ha escrito era sólo una obra alegórica sin relación alguna con la realidad.

Esto último me llevó a proponer en las primeras líneas de esta tesis que el trabajo creativo de Mario Bellatin parece haber cerrado un ciclo: si su primera novela surgió en un contexto en el que era de esperarse un libro de corte realista y, sin embargo, prefirió crear una historia enigmática y atípica es quizá porque tomó la decisión de que *Las mujeres de sal* fuera una novela “sin relación alguna con la realidad” pero que, paradójicamente, remitiera una situación (la violencia) compartida por el autor y el lector. Ante tal interpretación, resulta válido pensar que la intención con la que fue escrita la primera novela y que lo llevó a construir en sus libros un universo rarificado y sorprendente, ha seguido firme hasta sus últimos trabajos.

Capítulo II. La estética del distanciamiento: esbozo de un método de escritura

La novela no prevista de Bellatin llama la atención debido a que posee ese universo rarificado pero estimulante que, para decirlo con palabras de Iser, intranquiliza al lector. La rareza de la novela no prevista ha sido motivo de alabanza o cuestionamiento por parte de la crítica y ha sido poco abordada en estudios críticos de corte académico. Sin embargo, existen por lo menos dos trabajos que han resultado valiosos a esta investigación para proponer una interpretación de las obras en ese sentido. El primero de ellos es el de José Ramón Ruisánchez titulado “El silencio del ginecólogo: observaciones sobre una novela temible”, que representa un breve análisis de la novela *Damas chinas* a partir de las categorías genettianas de historia, narración y discurso.²⁰ En ésta, el protagonista es “un ginecólogo exitoso [que] narra las truculencias de su vida” (Ruisánchez, 1999: 5). Ruisánchez la define atinadamente como una historia “temible” pues en ella el ginecólogo, en un acto irresponsable, asesina a su hijo. Sin embargo, con todo y el índice dramático que plantea la anécdota del libro, la historia se construye sobre la base de una narración neutral en la que se identifica en la descripción una “despersonalización calificativa” que remite a un tipo de discurso estadístico o académico, alejado totalmente de lo que podría esperarse de un padre que está viendo morir a un hijo (Ruisánchez, 1995: 5).

²⁰ Genette distingue entre historia, relato y narración; para él, estas categorías representan tres aspectos distintos de la realidad narrativa. La historia es el significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos); el relato es el significante, enunciado o texto narrativo mismo; la narración es el acto narrativo productor y, por extensión, el conjunto de la situación real o ficticia que se produce (1989:83). En este trabajo se toma en cuenta esta distinción cada vez que se mencionan tales categorías.

El trabajo de Betina Keizman (2004) titulado “El complot fantástico. Cinco aproximaciones” contiene el análisis de seis novelas hispanoamericanas del siglo XX²¹ en el que se expone con una gran solidez teórica y analítica cómo se construye en ciertas obras un “complot fantástico”, concepto que, según ella, hace evidentes problemáticas de cierto imaginario contemporáneo y de su construcción literaria. En los textos que conforman el corpus de la tesis, la autora analiza el desarrollo de una confabulación “de caracteres hiperbólicos, extrañados, extraordinarios”. Keizman apela a lo temático pero implica estrategias formales específicas en las novelas que muestran la reiteración de ciertos motivos no realistas, cuya proliferación hace evidente.

Sobre la obra de Bellatin apunta que en la actualidad no es habitual un proyecto como el de este escritor en el que la estrategia escritural que guía al relato ocupa un lugar destacado y los mundos que convoca resultan constructos literarios que se precian de su artificialidad (Keizman, 2004: 2-11). Este trabajo ve en *Poeta ciego* un ejemplo de las escrituras periféricas que abordan un imaginario que pone en juego aspectos esenciales de los entramados sociales contemporáneos como el poder y los mecanismos de control.

Es de hacer notar el gran aporte de la autora al proponer categorías especiales para analizar *Poeta ciego*. Keizman identifica tres tipos de “despojamiento”: el “despojamiento del lenguaje” que se sustenta en la falta de adjetivos, ausencia de diálogos, sintaxis simplificada, ausencia de nombres propios y toponímicos; el “despojamiento formal” que consistente en una “artificialidad sobreexpuesta”, y, finalmente, el “despojamiento afectivo” evidenciado en las emociones atenuadas de los personajes (2004: 50-54).

²¹ Las novelas que integran el corpus de Keizman son: *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, de Roberto Arlt, *El sueño*, de César Aira, *El testamento de O'Jara*, de Marcelo Cohen, *Poeta ciego*, de Mario Bellatin y *El día del hurón*, de Ricardo Chávez Castañeda.

Como se ve, tanto Ruisánchez como Keizman ubican en los modos de constitución del texto de las novelas aquello que nombran “despersonalización” o “despojamiento”. Así que estos elementos serán, en adelante, de suma importancia para identificar la forma en que se logra el efecto²² perturbador en las novelas de Mario Bellatin.

En una entrevista realizada por Nuria Vilanova (1997), Mario Bellatin se refirió a la supuesta desvinculación de sus novelas de todo referente real; en especial, le interesó dejar clara su posición con respecto al tema de la violencia que, como ya se apuntó, fue el común denominador en la obra de los escritores peruanos de su generación. Sus palabras dejan ver una preocupación por el tema, pero explica:

[...] mi única desvinculación ante esta violencia tiene que ver con la forma con que se acostumbraba trasladar la realidad al espacio literario. Luego de la saturación de obras de corte social, me parecía absolutamente inmoral tratar de hacer una literatura de reflejo inmediato de la situación, mientras que a dos cuadras de mi casa estallaba un edificio con todos sus ocupantes durmiendo adentro. Por supuesto que la violencia está presente en mis libros, pero no a manera de una sociología o de una antropología ilustrada, que a fin de cuentas no hubiera servido más que para competir con desventaja contra los medios de comunicación, que siempre iban a ganarme en la cantidad de muertos que iban consignando (Vilanova, 1997: 14).

Estas palabras remiten a la importancia del trabajo en la constitución de los textos que caracteriza a las novelas de Bellatin y, además, dan pie para probar que, tal como lo ha explicado la escritora chilena Diamela Eltit, toda obra artística tiene una puesta en escena política relacionada estrechamente con la administración de sus materiales, ya que sólo

²² El *efecto*, nos dice Jauss, es el elemento de concretización condicionado por el texto (1987:70); en este sentido, en una obra literaria se esbozan *indicaciones y sugerencias acerca de lo no dicho y sin embargo intencionado en el texto*. Iser dirá que el lector es inducido a adoptar una posición, “mediante sus reacciones preestructuradas en las señales del texto” (1989b: 279, cursivas mías).

así son válidos los cuestionamientos desde la literatura a los códigos del poder (2004:623-127).²³

Ante esto, planteo que en las novelas de Mario Bellatin que conforman el primer grupo²⁴ se ofrecen las “indicaciones y sugerencias” al lector para realizar una interpretación del texto en la que está operando un método de escritura que sustenta un cuestionamiento de ese tipo. Para mostrar cómo funciona esto, considero importante recordar que Antonio Cornejo Polar identificó este problema como una de las condiciones del discurso literario peruano de las últimas décadas pues para el crítico, desde la publicación de la novela póstuma de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), los escritores peruanos mostraron en sus obras la necesidad de *decir* y encontrar sentido a una realidad “definitivamente inhumana” (Cornejo Polar, 1998: 24).²⁵

Si recurrimos a los testimonios de Bellatin que revelan a un escritor de ningún modo ajeno al problema señalado, encontraremos que su trabajo con la novela dirige su esfuerzo a hacerse de un método de escritura que hace explícito un necesario distanciamiento entre lo que se entiende por realidad y lo estrictamente literario,²⁶ pues

²³En este sentido, las ideas de Jauss nos sirven para ampliar la idea de Eltit: se cuestionan los códigos de poder cuando la recepción de una obra implica que el lector no debe aspirar a descubrir un “significado correcto” de ésta; así no podemos hablar de juicio estético, pues “[s]i se prescribe el «significado correcto», y no hay, por lo tanto, significados posibles que sólo quepa esperar y que antes tengan que desarrollarse, cesa la recepción estéticamente mediatizada, lo que quiere decir que la apelación a la libertad del lector se subordina a lo doctrinario, se pone al servicio de intereses políticos o se manipula para la satisfacción de necesidades innominadas.” (1987: 69)

²⁴ Ver el inciso 1 de la página 8.

²⁵ Asimismo debemos recordar la idea, cuya pertinencia cabe subrayar aquí, esbozada por Christopher Domínguez, de que las novelas *Canon perpetuo* y *Salón de belleza* constituyen una especie de “narrativa del mal”.

²⁶ En su ensayo titulado “La muerte boba”, Bellatin expresa lo siguiente: “[...] vivimos en una época en que las expresiones artísticoculturales, como es video-arte y el desarrollo de los medios llamados inmateriales, están creando una nueva percepción estética. Que ningún autor se denomine joven ni crea que su público son los jóvenes si no es capaz de sacarle la vuelta a MTV. La literatura por venir necesariamente

podemos proponer la idea de que este escritor entiende su trabajo en la constitución de los textos como producto de una labor con base en una conciencia sobre el funcionamiento de los códigos de la narración para inducir al lector a adoptar una posición:

Con relación a los lugares donde se desarrollan los libros, ¿es absolutamente necesario develar explícitamente un lugar geográfico determinado? El peligro de hacerlo tal vez esté en que de inmediato quedan excluidas las demás posibilidades. Más cuando existen situaciones que pueden estandarizarse en ciertos patrones rígidos de repetición, los cuales muchas veces otorgan extrañas claves para hallar una forma casi matemática y estrictamente particular. Incluso una geometría del absurdo puede ser interpretada y reinterpretada hasta el infinito. Quisiera saber dónde se encuentran, geográficamente hablando, los fragmentos [de *Canon perpetuo*] antes descritos. Tal vez el espacio de la reflexión sea el más adecuado para explicarlo. La vida cotidiana es demasiado cotidiana, con sus horrores incluidos. Quizá necesite una *estética del distanciamiento* para entenderse a sí misma. Un distanciamiento que pueda echar mano de la perversidad, la violencia y la falta de belleza moral para expresarse (Bellatin, 1999: 208-209, cursivas mías).

De las palabras citadas se infiere, de igual forma, el conocimiento de la existencia de una tradición literaria en la que las obras han alcanzado cierto grado de estandarización, de repetición, de puesta en clave, tanto en el ejercicio de su creación como en el de su interpretación. Para Bellatin, la reutilización o la repetición del canon reconocido debe conllevar una intención crítica que, para decirlo con palabras de Noé Jitrik, abra vías de respiración en el cuerpo de una doctrina literaria asfíxiada (Jitrik, 1998: 33). Y esta intención, sin duda, es la que, al “echar mano de la perversidad, la violencia y la falta de

tendrá que explotar nuevas formas de expresión. Y aunque para algunos parezca obvia esta afirmación, en la práctica no lo es tanto. Nuevas formas que no necesariamente tengan que ver con lo que se conoce como moderno. Una buena fórmula sería hallar el modo de conseguir el repliegue hacia lo estrictamente “literario”, entre comillas, y no emprender la estúpida carrera de competir con la rapidez y la fragmentación. No hay fórmulas al respecto, pero anteponer lo visual a una idea puede ser la vía que conduzca a un hallazgo importante.” (1999: 155-156)

belleza moral para expresarse” hace que la mencionada *estética del distanciamiento* implique un trabajo con el lenguaje literario que sirve para construir un espacio en el cual surjan develamientos críticos y se abran las puertas de la conciencia moral para encontrar sentido a lo inhumano por medio de un método no previsto, que requiere de un lector activo y de un autor que, tal como lo ha descrito Jauss, no pueda ser eludido como instancia mediadora (Jauss, 1987: 73).

Si partimos de la premisa de que las novelas *Las mujeres de sal*, *Efecto invernadero*, *Canon perpetuo*, *Salón de belleza* y *Damas chinas*, al tener como base las ideas de la *estética del distanciamiento*, están respondiendo a la pregunta sobre cómo narrar, habremos de identificar en todas ellas las disonancias y las regularidades²⁷ que poseen una fuerza de sugestión sobre el tema y que puedan servir para mostrar una interpretación que funcione como respuesta a dicha interrogante.

²⁷ La identificación de disonancias o regularidades en un texto depende de los modos en que se llenan los espacios vacíos en éste. Iser define los lugares vacíos mediante el concepto de “perspectiva esquemática”: la estructura del texto literario implica la definición de objetos que, en el plano literario, no pueden definirse desde todas las dimensiones para lograr la perfección de su constitución; en este ejercicio, quedan “lugares de indeterminación”; es por ello que los objetos se despliegan mediante perspectivas esquemáticas. Cuanto mayor sea el número de perspectivas esquemáticas, mayor será el número de lugares vacíos. En el proceso de lectura el lector “continuamente o bien llena esos espacios vacíos o prescinde de ellos. Al dejarlos de lado, se aprovecha del espacio explicativo dejado, estableciendo relaciones entre las perspectivas que no han sido formuladas por el texto.” (Iser, 1989a: 138) Por su parte, Ingarden, establece una relación directa entre el grado en que en la obra es relevante la concreción y las cualidades del valor estético de la misma (1989: 40).

II.1. *Las mujeres de sal*: ¿Cómo narrar (el mal)?

En *Las mujeres de sal* (1986), primera novela de Bellatin, que no ha sido incluida en la *Obra reunida* (2005) y sobre la cual el autor evita hacer cualquier tipo de mención, encontramos una propuesta distinta a su producción posterior; sin embargo en ella aparecen por primera vez dos temas que serán recurrentes en su obra: la violencia y la muerte; asimismo, el trabajo en la constitución del texto (sobre todo en lo referente al narrador y el uso del epígrafe), aunque incipiente aquí, aparecerá reiterado en otras novelas.

En estrecha relación con la manía como trastorno mental, *Las mujeres de sal* muestra una estructura fragmentaria, digresiva, iterativa. La novela está dividida en cinco partes explícitamente marcadas en el texto y existen variaciones del punto de vista en la narración, en la aspectualización y en la temporalidad.²⁸

El espacio se difiere en distintas historias protagonizadas por varios personajes y no se acentúan particularmente las acciones de ninguno de ellos; algunos se conocen y conviven; cada uno vive en un lugar distinto, pero todos los sitios que se mencionan en la novela están localizados en el territorio peruano; ya sea en la zona del acantilado perteneciente al circuito de Playas de la Costa Verde del litoral sur limeño; en la amazonia y los bosques peruanos o en algún distrito pobre de la Provincia limeña cerca del río Rímac.

²⁸ Estas características son las que, al parecer, motivaron a Huamán a describir la novela como una obra compuesta por secuencias extrañas y disímiles (1987: 254).

Todos los personajes (lo mismo que la estructura) muestran un perfil maniático. Dorila, por ejemplo, se enfrasca en actividades sin reposo en su negocio (una peña); esta mujer, rutinaria y súbitamente, abandona todo por hacer una especie de peregrinación a la playa donde busca obsesivamente algo, pero no sabe qué es exactamente; adopta una actitud altruista hacia cualquier persona que conozca (la más sintomática es la adopción del niño que su marido engendró con otra mujer; este pequeño es asesinado en la peña, sin ningún motivo).

Andrés Montiel, pintor y amigo de Dorila, sufre una crisis de angustia; se encuentra en un momento de exaltación en su proyecto creativo tanto que por momentos pareciera que roza la locura. Realiza viajes con frecuencia y sabe que trabaja en un proyecto importante, pero nunca se alcanza a conocerlo.

Beatriz, en un principio vendedora de bienes raíces, en un acto inconsciente abandona su vida normal para hacerse cargo de que el barrio, cuyas casas ella misma vendió, se mantenga hermoso poniendo un obsesivo cuidado en la jardinería junto con el Hermano Francisco. Beatriz estuvo casada con un médico al cual abandonó por un amante chino con el que, sin entender ella por qué, nunca mostró algún tipo de inhibición sexual.

El chino es un zapatero que se dedica a matar ratas, curtir su piel y a hacer zapatos con ésta. La decisión de dedicarse a este oficio después de abandonar a Beatriz nunca se explica.

Santos, esposo de Dorila, lleva a cabo actos de sadomasoquismo con ésta, cada vez que ella vuelve de sus intempestivos viajes a la playa. Vive tan ensimismado que en algún momento se menciona que “nunca manifestó ningún sentimiento”.

Más personajes aparecen en *Las mujeres de sal*, pero baste con la breve descripción que acaba de hacerse de algunos para ilustrar a qué nos referimos cuando los calificamos como maniáticos.

Ya se ha mencionado que en el contexto en el que se publicó *Las mujeres de sal*, la violencia ocupó un espacio importante en las producciones literarias.²⁹ Este hecho fue propicio para una lectura alegórica de la novela:

Esa mala fortuna, esa “saladera” en lenguaje popular, que *parece haber impregnado la vida diaria de infinidad de seres en este país, donde por más que uno intenta resulta arrastrado por fuerzas invisibles hacia la desesperación o la resignación*, está personificada en las dos mujeres que organizan la estructura narrativa, la historia que nos cuenta la novela: Beatriz y Dorila. (Huamán, 1987: 253, cursivas mías)

La tendencia al alegorismo, según Iser, es la consecuencia de la existencia de un alto coeficiente de indeterminación en el texto (1989a: 146-147); esto es, el lector, en un afán de llenar los vacíos de significación, tiende a hacer lo más unívoco posible el significado que le atribuye al texto.

En *Las mujeres de sal* abundan los espacios vacíos. En otras palabras, estamos frente a lo que Barthes³⁰ describe como una narración en la que existe una mayor

²⁹ Cronwell Jara escribiría que en Perú “La violencia es cosa de todos los días, convivimos con la violencia, la respiramos a diario, nos acostamos y nos levantamos con ella. Y hasta cuando dormimos la soñamos.” (Jara, 1998: 106)

³⁰ Roland Barthes distingue en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las funciones, el nivel de las acciones, y el nivel de la narración. El que nos importa ahora es el primero, en el que encontramos elementos como los indicios y los informantes. Los primeros cumplen con una función integradora y son unidades fundamentalmente semánticas ya que remiten a significados y no a “operaciones” (acciones). Los segundos sirven para identificar, situar en el tiempo y en el espacio y sirven para autenticar la realidad del referente (Barthes, 1997: 14-17).

cantidad de indicios que de elementos informantes.³¹ Y como los indicios implican una actividad de desciframiento, no es de sorprender la lectura alegórica. Empero, si dejamos de lado la lectura alegórica para centrar la atención y tratar de definir eso que Huamán describió intrínsecamente como “fuerzas invisibles”, encontraremos el elemento de concretización condicionado por el texto por medio del cual comienzan a mostrarse las disonancias y regularidades que aparecerán en las novelas de Bellatin.

Para empezar, debemos volver a los personajes y su comportamiento. Un trastorno maniático implica la realización de acciones de forma obsesiva, reiterada o que no corresponde con la lógica de actuación ante determinada circunstancia. Veamos una muestra de cómo se presenta esto en las acciones de tres distintos personajes.

El Hermano Francisco (HF):

Lo que lo atormenta y lo lleva a pecar de vez en cuando, es el recuerdo de la tarde en que se metió Gladys a su casa. Venía a buscar a sus hermanas pero no había nadie más que él. La mujer se le acercó, se abrió la blusa y le dijo tócame aquí. Francisco se asustó muchísimo y salió corriendo a esconderse al monte; a nadie le contó lo que había pasado y cada vez que Gladys se aparecía por la casa, Francisco atribulado iba a refugiarse a la iglesia. [...]

Por esa época fue que lo comenzó a asediar el recuerdo de Gladys; la veía en todas partes. Sobre todo mientras arreglaba el jardín, que Francisco hizo inmenso, con múltiples escondites y recovecos que aprovechaban para jugar durante los recreos los muchachos del colegio. La imagen de esa mujer lo perseguía constantemente y muchas veces a media noche se despertaba asustadísimo por una humedad desconcertante. Luego la pasaba más tranquilo y la imagen no volvía, pero bastaba que pasase un tiempo para que de nuevo, con mayor furia, le viniera todo. Le regresó el deseo interno y oculto que había tenido de joven y se dedicó a jugar con su cuerpo, guarecido por las altas matas del jardín. Sin pudor, en la menor oportunidad, se frotaba desesperadamente. [...]

Una tarde sucedió lo increíble. Aún no era la hora de la salida de los estudiantes y Francisco estaba ensimismado con unos gladiolos rojos que fulguraban ante el sol. De pronto vio que había alguien en su escondite. Era Gladys que lo esperaba desabotonándose, hablándole. El hermano,

³¹ Los pocos informantes que existen son los topográficos pues, como ya se mencionó, se identifica en la descripción diferentes regiones de Lima.

temblando de arriba abajo como a veces le sucedía, se fue acercando decidido a cumplir con lo que le ordenara. La mujer en esta ocasión le pidió cosas mayores que tocarla y Francisco desesperado, por pura intuición, cumplió con lo que ella requería. De pronto Gladys lanzó un grito profundo. Francisco salió despavorido gritando cosas ininteligibles y no recuerda sino el encontrarse deambulando por calles desconocidas. Caminaba absorto tratando de reconstruir las imágenes de jardines, de Gladys sonriendo, de una niña llorando y manchada de sangre, que flotaban sueltas, sin ninguna cuerda que las atara a la realidad. Pensó que estaba regresando a Nauta donde por fin podría estar con los suyos. Siguió caminando y caminando por las calles que alguna vez imaginó. Estaba desorientado, y al pasar frente a un parque, leyó un cartel colgado a un árbol: “SE NECESITA JARDINERO AMOROSO” (13-14).

Santos y Dorila (SyD):

Santos parecía un guardián; un guardián adjudicado por alguien para lograr mantener a Dorila dentro de un cierto equilibrio. Santos nunca manifestó ningún sentimiento. En él no se conocía lo que era la alegría, la tristeza, la rabia o el gozo. Parecía regido por un carácter neutro. Mantenía un estar dentro del mundo y esa actitud le permitía de una manera modesta y segura desarrollar su existencia. Su vida era apacible, todo en orden: su negocio, su casa, todo como debía ser. Dorila, de toda esa armonía sólo captaba una serie de elementos inconexos que no le permitían explicarse ningún tipo de proceso. Pero ella asegura que sí existen momentos de pasión en ese rostro oscuro y aguileño; y es en el momento de las torturas. Ah, las torturas... esos grilletes, esas cadenas, esa vara rugosa y colmada de nudos; aquellas agujas impertinentes que le incrusta lentamente en el cuerpo justo después de haberse entregado Dorila a su mayor obsesión. En efecto, al lograr ella algún hallazgo en la playa, ya sabía lo que le esperaba en su casa. Regresaba consciente y dispuesta al escarnio, que asumía con particular templanza lo cual la llevaba a confesarse que el dolor que se puede llegar a sentir, obedece únicamente a causas de carácter mental. Santos cumplía con su tarea en absoluto silencio. Sólo sus ojos refulgían. Dorila nublaba la mirada y aunque parezca mentira, jamás lanzó una queja. Al amanecer, ya terminada la sesión, era como si nada hubiera ocurrido. El cuerpo de Dorila amanecía intacto y Santos, taciturno, se ocupaba de su rutina: lavarse los dientes, poner agua a hervir y buscar desesperadamente sus medias en un rincón del cuarto (35-36).

Andresito (A):

El niño ya está grande y aprende con mucha facilidad las faenas diarias del trabajo. Incluso, a pesar de ser peligroso, se queda con Dorila en las noches. A partir de las diez, uno no sabe qué puede pasar; con qué se puede encontrar [...]

Cuando en alguna mesa alzan la mano, Dorila hace levantar a Andresito que, o está haciendo sus tareas o está dormitando acurrucado; y lo manda para ver cuántas cervezas se quieren pedir. El niño también las lleva y a veces cobra. De tanta práctica, se ha convertido en un experto de las cuentas y en el primero de su clase en matemáticas [...]

Cuando se armó el barullo, fue que se comenzaron a dar las distintas versiones sobre la muerte del niño. Se decían muchas cosas: que había muerto por tratar de defender a su abuela de un cliente que se quiso proparar; que el niño era cobrador de un negocio de prostitución y tuvo un altercado con un sujeto que no pagó. El caso real es que aquel tipo bien vestido, al que jamás se le había visto, sacó un cuchillo de debajo del saco y se lo hundió al niño hasta el fondo. Con las justas le comenzó a salir un hilito de sangre del estómago; nadie advirtió lo que había pasado. Sólo cuando el niño se acercó donde doña Dorila y le dijo que lo habían hincado, comenzó el alboroto; pero ya el hombre había huido y nadie podría reconocerlo si lo viera otra vez. El Chemo cargó al niño y Dorila quedó al frente del negocio; ella limpió el piso y fue la que atendió a la policía cuando llegó; eran unos guardias desconocidos porque los que eran sus amigos hacía años que no venían (68-69).

Las acciones consignadas en los fragmentos constituyen un ejemplo del modo en que el narrador de *Las mujeres de sal* vierte la información sobre los personajes que, como se ve, presentan conductas cotidianas que involucran actos de maldad cometidos o padecidos.

Para narrar dichas acciones se utiliza la categoría funcional de “visión por detrás”, la más utilizada en el relato clásico y relacionada con el narrador de tipo omnisciente que “sabe más que su personaje. No se cuida de explicarnos cómo adquirió este conocimiento: ve a través del cráneo de su héroe. Sus personajes no tienen secretos para él; [su superioridad] puede manifestarse ya en un conocimiento de los deseos secretos de alguno (que él mismo los ignora), ya en el conocimiento simultáneo de los pensamientos

de varios personajes (cosa de la que no es capaz ninguno de ellos), ya simplemente en la narración de los acontecimientos que no son percibidos por ningún personaje.” (Todorov, 1997: 183)

El narrador de *Las mujeres de sal* muestra asimismo una actitud de observación que singulariza algunas de las acciones describiéndolas como si las viera por primera vez y consignándolas sin detenerse a razonar, discutir o argumentar sobre las acciones de los personajes. Esto se hace notar en las líneas subrayadas:

(HF) La imagen de esa mujer lo perseguía constantemente y muchas veces a media noche *se despertaba asustadísimo por una humedad desconcertante*. Luego la pasaba más tranquilo y la imagen no volvía, *pero bastaba que pasase un tiempo para que de nuevo, con mayor furia, le viniera todo*. Le regresó el deseo interno y oculto que había tenido de joven y *se dedicó a jugar con su cuerpo, guarecido por las altas matas del jardín. Sin pudor, en la menor oportunidad, se frotaba desesperadamente*.

(SyD) Santos cumplía con su tarea en absoluto silencio. Sólo sus ojos *refulgían*. Dorila nublaba la mirada y aunque parezca mentira, jamás lanzó una queja. Al amanecer, ya terminada la sesión, era como si nada hubiera ocurrido. El cuerpo de Dorila amanecía intacto y Santos, taciturno, se ocupaba de su rutina: *lavarse los dientes, poner agua a hervir y buscar desesperadamente sus medias en un rincón del cuarto*.

(A) Cuando en alguna mesa *alzan la mano, Dorila hace levantar a Andresito que, o está haciendo sus tareas o está dormitando acurrucado; y lo manda para ver cuántas cervezas se quieren pedir. El niño también las lleva y a veces cobra. De tanta práctica, se ha convertido en un experto de las cuentas y en el primero de su clase en matemáticas*.

Como puede verse, la percepción que posee el narrador no implica, aunque se trata de acciones perturbadoras, un juicio o valoración mediante consideraciones suyas sobre los acontecimientos. Si acaso existe, esto se da frente a circunstancias insignificantes o en aquellas cuya obviedad no merecería ser subrayada. Es más: encontramos una especie de

participación del narrador en el goce de los personajes o una muestra de desconfianza y advertencia sobre las mismas:

(SyD) Pero ella asegura que sí existen momentos de pasión en ese rostro oscuro y aguileño; y es en el momento de las torturas. *Ah, las torturas... esos grilletes, esas cadenas, esa vara rugosa y colmada de nudos; aquellas agujas impertinentes que le incrusta lentamente en el cuerpo justo después de haberse entregado Dorila a su mayor obsesión.*

(A) El niño ya está grande y aprende con mucha facilidad las faenas diarias del trabajo. Incluso, *a pesar de ser peligroso*, se queda con Dorila en las noches. *A partir de las diez, uno no sabe qué puede pasar; con qué se puede encontrar.*

Otra forma de percepción en la figura del narrador, combinada con la que recién acaba de ejemplificarse, lleva el ejercicio de valoración a otro plano:

(HF) La mujer en esta ocasión le pidió cosas mayores que tocarla y Francisco desesperado, por pura intuición, cumplió con lo que ella requería. De pronto Gladys lanzó un grito profundo. Francisco salió despavorido gritando cosas ininteligibles y no recuerda sino el encontrarse deambulando por calles desconocidas. Caminaba absorto tratando de reconstruir las imágenes de jardines, de Gladys sonriendo, de una niña llorando y manchada de sangre, que flotaban sueltas, sin ninguna cuerda que las atara a la realidad.

(SyD) Al amanecer, ya terminada la sesión, era como si nada hubiera ocurrido. El cuerpo de Dorila amanecía intacto y Santos, taciturno, se ocupaba de su rutina: lavarse los dientes, poner agua a hervir y buscar desesperadamente sus medias en un rincón del cuarto.

(A) El Chemo cargó al niño y Dorila quedó al frente del negocio; ella limpió el piso y fue la que atendió a la policía cuando llegó; eran unos guardias desconocidos porque los que eran sus amigos hacía años que no venían.

En estos fragmentos, al exponer el narrador las reacciones de los personajes ante la agresión o la violencia desde una perspectiva impasible, se reconoce cierta incongruencia

entre la conducta de éstos y las situaciones y comportamientos “normales” de cualquier ser humano. Es decir, a las acciones de los personajes, por la forma en que se ha construido la instancia narrativa, les falta la explicación sobre su motivación. Sin embargo, parece que el narrador no puede verla (aunque se trate de un narrador omnisciente) debido a que dichas acciones se le presentaron siempre de esa forma y sin una causa aparente porque se trata de comportamientos maniáticos.

La falta de información sobre la motivación detona la reflexión acerca del por qué del sufrimiento de los personajes.³² La incapacidad del narrador para proporcionar información es precisamente la que sirve para incitar al lector a ejercer su capacidad de juzgar.

Según Iser, un narrador que mueve al lector hacia la valoración,

[...] le invita a representarse, a la vista de la situación narrada, las motivaciones de un comportamiento correcto, y así el lector será consciente de las correcciones necesarias que re influirán en su propia conciencia. Si esos lugares vacíos del texto fuerzan al lector a descubrir las motivaciones de una conducta apropiada, las ideas así adquiridas serán intuiciones que difícilmente podrán aislarse en las costumbres del propio comportamiento. Por el contrario, los descubrimientos del lector recubren su anterior autoconciencia con la inevitable consecuencia –eso espera Fielding– de ver repentinamente cómo es uno. Por eso el lector debe meterse en su papel y tener así la posibilidad de autoeducarse. (Iser, 1987: 282)

Como se ve, la elección de este narrador que se muestra incapaz de observar y consignar las relaciones de causa-efecto en las acciones de los personajes resulta pertinente a un método de escritura en el que se busca responder a la pregunta ¿cómo narrar? que, formulada en un contexto en el que también es necesario darle sentido a una realidad inhumana, se reformula de la siguiente manera: ¿cómo narrar el mal?

³² En una lectura alegórica como la de Huamán, ese “por qué” encontró una respuesta fuera de la novela.

Por eso, cuando Julio Ubillus (2005) nos dice en su texto crítico sobre *Las mujeres de sal* que encuentra “particularmente interesante” la muerte de Andresito porque no se exponen las causas del hecho, sino que simplemente sucedió, nos muestra cómo un lector reacciona ante la narración de la muerte de un niño abordada por el narrador incapaz como el que acaba de describirse. También nos muestra que el tema de la violencia, al no ser consignado mediante un registro realista³³ ni haciendo uso de una instancia narrativa que cumpla a cabalidad con su función, hace resaltar el tema del mal inmotivado. De este modo se nos revela también cómo la preocupación por la violencia que imperaba en la época en la que se publicó la novela, en *Las mujeres de sal* ha tenido otro tratamiento y una nueva proyección imprevista que apunta hacia la idea de que el mal puede sobrevenir simplemente y no es necesario buscar una razón.³⁴

Ahora bien, volviendo al tema de las posibilidades del lector para enjuiciar un relato y al modo en que en *Las mujeres de sal* se incita al lector a reflexionar para darle sentido a acciones violentas cuya motivación se desconoce, debemos poner atención también en el uso que del epígrafe se hace en ésta.

Bellatin eligió como epígrafe unas líneas tomadas de *El pozo*, de Onetti para inaugurar su novela:

³³ Me refiero, en términos de la relación literatura-realidad, a las obras en cuya constitución textual se pone énfasis en la potencialidad imitativa o reproductiva de una realidad exterior a ellas.

³⁴ En este sentido, debemos recordar que, por ejemplo, la crítica ha colocado a *Montaceros* de Cronwell Jara como la obra que configura, mediante un relato “casi etnográfico” con una “visión estática, tremendista, extrema” la historia social de Perú donde la violencia de los años ochenta está hecha de otras violencias como la urbana y la de clase. En esta novela, según la crítica, se busca responder a la pregunta sobre el origen y las razones de la violencia. Y por eso también resulta valioso para el análisis de la obra de Mario Bellatin que se considere a ésta y a las narraciones de Cronwell Jara en la misma línea de novelas que metaforizan la violencia fatal (Cárcamo-Huechante, 2004: 71-84).

Aquello era un lío entre prostitutas y macrós, donde había que resolver si la mujer que deja a Juan para irse con Pedro puede llevarse o no las ropas que le regaló Juan. Y si Pedro puede aceptarla con las ropas.

Recordemos que Gérard Genette considera cuatro funciones del epígrafe; dos de ellas son directas y dos oblicuas. La primera confiere al epígrafe una función de comentario, esclarecimiento o justificación del título; la segunda consiste en un comentario del texto con el fin de aclarar o confirmar la lectura que se ha hecho del mismo; la tercera remite a la importancia del autor citado, como garantía indirecta de ejemplaridad; la cuarta, llamada también “efecto-epígrafe” tiene una función integradora, ya sea a una época, a un género, a una tendencia, a una tradición cultural o representa la elección de aquellos que el escritor considera sus pares (2001: 133-136).

Ninguna de las funciones a las que se refiere Genette parece adecuarse totalmente a la intención que Bellatin ha depositado en el epígrafe de su novela debido a que, aunque en el fragmento se hace alusión al tipo de personajes y ambiente recreados en *Las mujeres de sal* (pongamos por caso el que tiene que ver con Dorila, dependienta de un local pobre y descuidado en el que se bebe alcohol y se baila y en el que un niño es apuñalado), no toda la novela comparte esta ambientación ni temática. En cambio, si el ejercicio interpretativo se hace a partir del elemento que más sobresale en la novela, encontraremos una relación entre ambas que tiene mucho sentido: en *El pozo* leemos la historia de un hombre que considera repugnantes a los seres humanos y que elige el encierro para alejarse de éstos; en tal condición pasa los días reflexionando acerca de la imposibilidad de escribir; acerca de su deseo de no escribir sobre las cosas que le sucedan a él; acerca del deseo de escribir los sueños que ha tenido.

El personaje elige escribir utilizando una técnica en la que pretende combinar “el mundo de los hechos reales” con el sueño; así que la historia que se lee en *El pozo* también es la de su búsqueda estilística.

En la historia que elige narrar el protagonista de *El pozo*, de forma muy parecida a como lo hace el narrador de *Las mujeres de sal*, cobra una importancia mayor una acción violenta y atroz que es presentada mediante un lenguaje llano:

Ana María era grande. Es larga y ancha todavía cuando se extiende en la cabaña y la cama de hojas se hunde con su peso. Pero en aquel tiempo yo nadaba todas las mañanas en la playa; y la odiaba. Tuvo, además, la mala suerte de que el primer golpe me diera en la nariz. La agarré del cuello y la tumbé. Encima suyo, fui haciendo girar las piernas, cubriéndola, hasta que no pudo moverse. Solamente el pecho, los grandes senos, se le movían desesperados de rabia y de cansancio. Los tomé, uno en cada mano, retorciéndolos. Pudo zafar un brazo y me clavó las uñas en la cara. Busqué entonces la caricia más humillante, la más odiosa. Tuvo un salto y se quedó quieta en seguida, llorando, con el cuerpo flojo. Yo adivinaba que estaba llorando sin hacer gestos. No tuve nunca, en ningún momento, la intención de violarla; no tenía ningún deseo por ella.

El contexto descrito en *El pozo* es asimismo importante; en la historia es inminente la llegada de una guerra; el personaje está cansado y angustiado por esta situación que, según él, le pesa y lo convierte en testigo del tamaño de la estupidez de la especie humana.

Ya se ve cómo el tema de la maldad inmotivada aparece tanto en *El pozo* como en *Las mujeres de sal*; así, es posible que una interpretación que justifique el uso del epígrafe remita al hecho de que en ambos relatos exista una instancia que “observa” el mal y que la forma en que lo representa determine la constitución del texto. De este modo, en *Las mujeres de sal* el epígrafe resulta ser una forma de romper en el lector las expectativas generadas por un canon familiar y, al mismo tiempo, de poner en diálogo a

la novela con otra que comparte el mismo código estético y la necesidad de darle sentido a una realidad inhumana.

II. 2. *Efecto invernadero*: ¿en qué consiste lo literario?

La *estética del distanciamiento* se muestra apenas como barrunto en el proyecto narrativo de *Las mujeres de sal*; en esta novela se indaga, principalmente, en la cuestión sobre cómo alejarse de una forma de escribir que reduce la obra literaria a la reproducción de un referente real o a mera alegoría. Cuando la novela se interpreta como una respuesta a la pregunta ¿cómo narrar el mal? confronta al lector con una obra que en vez de reducir los caminos de lectura da fe de las posibilidades de la narración a partir de la figura de un narrador incapaz, aparentemente ingenuo, y un lenguaje llano.

Después de la publicación de *Las mujeres de sal*, Mario Bellatin necesitó varios años para sacar a la luz un nuevo título. En el ínter vivió fuera de Perú y estudió cine por un corto periodo en Cuba. Las novelas *Efecto invernadero* (1992) y *Canon perpetuo* (1993) fueron los títulos con los que Bellatin revisitó el código narracional que se originó en su primera novela.

Tiene razón Alejandro Galvache (2011) cuando explica que en *Efecto invernadero* “cada uno de los aspectos, tramas y elementos narrativos y estilísticos estaban pensados hasta la extenuación. Parecían haber sido diseñados y plasmados en el papel por una mente obsesiva que no deseaba dejar un detalle de sus creaciones al azar y sentía la intensa necesidad de controlarlos como si se tratara de una parte de su cuerpo.”³⁵ Esto puede servirnos para recordar que, a partir de la escritura de esta novela, Mario Bellatin

³⁵ Ya se ha mencionado que María Elena Cornejo (1997) identificó un método de trabajo en las novelas de Bellatin basado en la negación: “No adjetivos, no color, no nombres, no referentes geográficos ni cronológicos.”

ha hecho explícita la existencia de un método de escritura que está dirigido a exhibir el artificio con que están contruidos sus libros.

A principios de 1997, cuando Bellatin ya había fijado su residencia en México, el diario *La Jornada* publicó dos entrevistas al autor y una reseña en las que se hace referencia al volumen doble publicado en 1996 por CONACAULTA y Ediciones el Equilibrista que incluye los títulos *Salón de Belleza* y *Efecto invernadero*. En las entrevistas, Bellatin dejó claro que *Efecto invernadero* es el resultado de una búsqueda cuyo producto es un sistema literario que hacía que sus libros (hasta ese momento, cinco) pudieran ser leídos como un todo orgánico.³⁶ Sus palabras hacen referencia a esto y a la forma en que decidió utilizar los recursos que se han analizado en el apartado anterior, de la siguiente manera:

Lo que escribo obedece a un sistema literario que me he inventado y he ido perfeccionando con el tiempo. Creerlo me sirve mucho porque me da la sensación de que los libros van formando un todo orgánico, que las historias que cuento pasan a segundo plano y lo que resalta es la literatura. [...] Trato de buscar un tema muchas veces digno de una página policiaca o de una oculta historia de familia, y lo enfrento de una forma diametralmente opuesta, es decir, lo narro con un lenguaje lo más frío posible, distante, carente de los elementos que tradicionalmente dan emoción a las narraciones. Busco que la seducción sea mental. Para lograr esto son buenos cómplices la truculencia, lo ambiguo, lo no dicho, la imprecisión de tiempos y espacios. Que cada lector encuentre su propio libro. (Mateos, 1997: 5)

Puede verse cómo ese trabajo con la figura del narrador que se describió páginas arriba, en *Las mujeres de sal* aún no era producto de ese sistema al que se refiere Bellatin, sino de la búsqueda de una poética. La respuesta sobre cómo narrar el mal, dio por resultado

³⁶ Las novelas a las que hacía referencia son, en orden cronológico de publicación, *Las mujeres de sal* (1986), *Efecto invernadero* (1992), *Canon perpetuo* (1993), *Salón de belleza* (1994) y *Damas chinas* (1995).

una propuesta narrativa “no prevista” y derivó en una preferencia por lo mórbido como tema.³⁷

La imprecisión de tiempos y espacios mencionados por Bellatin en el fragmento citado es un elemento que no está del todo logrado en *Las mujeres de sal*, pues recordemos que los personajes viven y transitan por lugares situados en los alrededores de Lima. Quizá sea esta la razón por la que el escritor ha preferido “borrar” de la nómina de sus novelas este primer título que aún no se ajustaba a lo que él llama su “sistema literario”. Dicha imprecisión hace que los espacios vacíos del texto aumenten, redituando (ya se ha mencionado) en un incremento de ambigüedad y una masiva proyección de significaciones, lo cual puede generar lecturas alegóricas que buscan respuestas fuera del texto, como sucedió con *Las mujeres de sal*.

El trabajo dirigido a alcanzar el grado de imprecisión justa se hizo muy evidente en *Efecto invernadero* cuando la atribución del epígrafe que aparecía en la primera edición fue modificado en la edición de *Efecto invernadero* publicada en México en 1996. Esta decisión afectó de manera contundente la lectura de la novela. La modificación llevada a cabo, me atrevo a afirmar, tiene que ver con un cuestionamiento de Bellatin acerca de la especificidad de lo literario. Veamos por qué.

El epígrafe que inauguraba el libro es el primer verso de un poema de César Moro que aparece en *Cartas* (1939); el poema completo, así como la atribución, aparecían al final de la novela.

³⁷ Gustavo Fierros ha dicho que las historias de Bellatin son capaces de producir una extraña fascinación por la crueldad, tanto que estaría rozando una “estética de la crueldad, de lo absurdo y de lo patético.” (Fierros, 1997: 18)

El hecho de que *Efecto invernadero* tenga como protagonista a un personaje homosexual que se enamora de un militar, que sostiene una estrecha relación con la Amiga, que viaja a Europa para convertirse en bailarín, que es pintor, que sufre una persecución que le obliga a abandonar su país y cuya muerte es causada por una enfermedad desconocida³⁸, provocaba que la historia de la novela, debido al referente asociado con el epígrafe, corriera el riesgo de reducirse a una novela biográfica sobre la vida de Moro; y, en este caso, el papel del lector podría verse limitado a “normalizar” el texto y hacerlo funcionar como espejo. Con esto, la obra hubiera podido ser reducida un significado determinado y si así fuera, “sería expresión de otra cosa” y no una obra de arte, como afirma Iser (1987a).

El epígrafe “Antonio es Dios” más la atribución al autor que se conservaron en la primera página funciona, para un lector enterado,³⁹ como elemento detonador de una estrategia narrativa que tiene como finalidad *hacer creer*.⁴⁰ Pero cuando el autor decidió eliminar el referente constituido por el poema completo dejaron de funcionar esos códigos. Con esto, el énfasis de la lectura recae tanto en la historia de la novela de la que

³⁸ Los hechos más conocidos de la vida de Moro son los siguientes: su homosexualidad, su gran amor hacia un tal Antonio A. M., la estrecha relación con su amiga de la infancia, Alina, su viaje a Europa para convertirse en bailarín, su faceta de poeta y pintor, la persecución que sufrió por motivos políticos que lo llevó a radicar en México y en Europa, su afiliación al surrealismo, y su muerte causada por una enfermedad desconocida.

³⁹ Este tipo de lector alude a un lector “culto” que posee una serie de competencias capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza el narrador. En este caso, se trata de un lector que posee información sobre la vida del poeta César Moro la cual asocia a la relacionada con la vida de Antonio, el personaje principal.

⁴⁰ Régine Robin nos dice que aquellas obras que obligan a delimitar lo literario y la ficción, es decir, las historias de vida, la autobiografía, la biografía, las memorias o, en general, algunas “escrituras de la Historia”, no son autorreferenciales sino que remiten, “lo mismo que el texto realista, a un *hacer creer* sobre lo verdadero, sobre el yo, sobre acontecimientos que han sucedido realmente o sobre personas que han vivido en la realidad [...]” (1993: 55, cursivas mías).

sobresale un universo enrarecido gracias al ejercicio minucioso en la constitución de un texto con el mínimo de referentes, como en la imposible existencia de vínculos emocionales de Antonio con la Amiga, la Madre, el Amante y la Protegida, personajes que se encuentran en el límite de la cordura.

En otras palabras, cuando ni el repertorio conocido por el lector, ni el canon consagrado (novela biográfica) afectan la lectura de *Efecto invernal*, lo que logra perturbar al lector es la forma en que se narra la historia de Antonio a partir de un minucioso ejercicio que genera vacíos o espacios de indeterminación en distintos niveles textuales.

Por ejemplo, en la sintaxis textual, es decir, en el sistema reconocible de reglas de construcción del texto, la indeterminación se muestra de la siguiente manera: en el párrafo inaugural de la novela, se consigna la descripción de una especie de diario que Antonio escribió cuando era niño cuyo contenido resulta llamativo en extremo:

Revisando un cuaderno de ejercicios, cierto profesor de Antonio encontró algunas indicaciones sobre la forma correcta de enterrar a un niño. Los apuntes hablaban de las flores adecuadas, de la necesidad de tener cerca los objetos amados y de las oraciones que sirven para acompañar los velorios. El profesor leyó la afirmación de que así como los niños tienen la obligación de obedecer y cumplir con los deberes, así también están forzados a entregar a los padres sus cuerpos muertos (Bellatin, 1996: 59).

Después de un espacio en blanco, se construye una elipsis⁴¹ en la novela y se presenta al lector una descripción de los deseos y acciones de un Antonio adulto; asimismo, se sitúa la historia en los días previos a la muerte de este personaje. De este modo, el tema tratado en las primeras líneas se deja de lado.

⁴¹ La elipsis es un salto hacia adelante en la narración, sin retorno y sirve para acelerar el relato (Genette, 1989: 98).

La elipsis y la parca mención del contenido del cuaderno que despierta interés inmediatamente debido a su carácter mórbido generan una gran cantidad de vacíos en el texto; sin embargo, debido al tema, el suspenso logra sostenerse.

Los espacios de indeterminación en *Efecto invernadero* pueden localizarse también en el nivel gramatical. La utilización del gerundio en la primera palabra de la novela, que es una forma no personal del verbo y que puede expresar anterioridad inmediata a la del verbo principal, impide situar las acciones en un tiempo exacto.⁴²

En otro nivel textual de la novela, la indeterminación se construye utilizando pronombres indefinidos: “un cuaderno”, “cierto profesor”.

El uso del gerundio y de los pronombres indefinidos contribuyen a generar, como en el caso de *Las mujeres de sal*, una narración en la que hay mayor cantidad de indicios que de elementos informantes.

Paradójicamente, en la semántica textual; es decir, en la significación que se genera en el acto de lectura de *Efecto invernadero*, los nombres de los personajes están cargados de simbolismo y refieren a distintos vínculos de tipo emocional entre personas: “Madre”, “Protegida”, “Amiga”, “Amante”. Éstos, al involucrar un significado típico, inmutable, aprehendido de antemano por el lector y que se asocia con la realidad por una convención parecerían representar un freno al ejercicio minucioso en la construcción de los espacios de indeterminación; sin embargo, ese carácter convencional adherido tradicionalmente a los nombres de los personajes de la novela aparece cuestionado por la existencia de una instancia narrativa que, como en el caso de *Las mujeres de sal*, se

⁴² Este tipo de indeterminación que no sitúa en un tiempo exacto también se observa en los inicios de cada capítulo de la novela; en estos aparecen frases como “poco antes de morir”, “los últimos días”, “aproximadamente a los quince días”, “cierta tarde de otoño”, “durante el invierno final”.

presenta, primero, como aquella que se asocia con el relato clásico (narrador omnisciente) pero que luego muestra disonancias:

Quando la Madre pasó al dormitorio, vio que estaban desparramados los frascos de medicina y el azúcar con que estuvieron hechas las figuras que simbolizaban la muerte. En aquel momento sintió la libertad de hacer lo que le pareciera con el cuerpo del hijo. La muerte se lo devolvía después de cincuenta y cinco años. Le entregaba un cuerpo deforme, ajado por el tiempo. *Luego de tantos años tenía la Carne Muerta como Primera Inmundicia (Números, 19, 13-22)*. A pesar de la diferencia entre el cuerpo que entregó y el que recuperaba, tuvo el placer de constatar el final de una penitencia a la que había sido sometida (Bellatin, 1996: 67, cursivas mías).

Este narrador se muestra disonante cuando, por la información proporcionada sobre el personaje, lo aleja del sentido y significación del concepto “Madre”; asimismo, se muestra disonante con el modelo clásico de la “visión por detrás” por una especie de comentarios que aparecen a lo largo de la novela. En el fragmento que acaba de ser citado, por ejemplo, la voz narrativa parece fusionarse con la voz de la madre cuando se incluye en su discurso, entre paréntesis, los números de un versículo de la Biblia cuyo sentido se encuentra tergiversado y no se puede saber con certeza si la lectura errónea proviene del personaje o del narrador.⁴³

⁴³ El libro de los Números, cap. 19, en sus versículos 13-22 dice: 13 "Cualquiera que toque un cadáver, el cuerpo de un hombre que ha muerto, y no se purifique a sí mismo, contamina el tabernáculo del SEÑOR; y esa persona será cortada de Israel. Será inmundo porque el agua para la impureza no se roció sobre él; su impureza aún permanece sobre él. 14 "Esta es la ley para cuando un hombre muera en una tienda; todo el que entre en la tienda y todo el que esté en la tienda, quedará inmundo por siete días. 15 "Y toda vasija abierta que no tenga la cubierta atada sobre ella, será inmunda. 16 "De igual manera, todo el que en campo abierto toque a uno que ha sido muerto a espada, o que ha muerto de causas naturales, o que toque hueso humano, o tumba, quedará inmundo durante siete días. 17 "Entonces para la persona inmunda tomarán de las cenizas de lo que se quemó para purificación del pecado, y echarán sobre ella agua corriente en una vasija. 18 "Y una persona limpia tomará hisopo y lo mojará en el agua, y lo rociará sobre la tienda y sobre todos los muebles, y sobre las personas que estuvieron allí y sobre aquel que tocó el hueso, o al muerto, o al que moría por causas naturales, o la tumba. 19 "Entonces la persona limpia rociará sobre el inmundo el tercero y el séptimo día; el séptimo día lo purificará de la inmundicia, y él lavará su ropa y se bañará en agua, y quedará limpio al llegar la tarde. 20 "Pero el hombre que sea inmundo y que no se haya purificado a sí mismo de su inmundicia, esa persona será cortada de en medio de la asamblea, porque ha contaminado el

Sobre la Amiga, el narrador nos dice que convivió largos años con Antonio. Fue él quien la apoyó en su decisión de practicarse un aborto; a quien llamó para que pasara con él los días previos a su muerte y la encargada de dar la trágica noticia a la Madre. Sin embargo, dos fragmentos de la novela cuestionan esta relación de amistad:

La Amiga y Antonio acudieron muchas veces al consultorio, pero la Amiga nunca notó que Antonio hiciera algún gesto. Se mantuvo inalterable incluso cuando el médico insinuaba la posibilidad de que la paciente quedara estéril. Lo primero que la Amiga pensó al oír aquello, fue que terminaba violentamente su anhelo por la maternidad. Enseguida tuvo presente a Antonio, a quien consideraba responsable de su estado. Se lo imaginó preocupado por la culpa. Tuvo ganas de decirle que no importaba, que no mostrara ninguna actitud melancólica. Mas cuando levantó los ojos para mirarlo, no vio aparecer en su rostro ninguno de los rasgos esperados. Notó que la estaba cogiendo de la muñeca más por cumplir con un acto piadoso que por una obligación de orden moral (Bellatin, 1996: 91).

En el corto tiempo que medió entre la muerte y la cita, la Madre había envejecido notablemente. Casi no podía caminar, pero así y todo rechazó la ayuda de la Protegida y se encerró a solas con la amiga en el gabinete de trabajo. Una vez allí sacó del escritorio el cuaderno que por más de cuarenta años había mantenido guardado. Era un cuaderno escolar, forrado con papel a cuadros. En el centro lucía una etiqueta pegada con fuerza. La Madre explicó que se trataba del cuaderno de ejercicios escolares de Antonio que un profesor le había entregado desconcertado por los apuntes descubiertos. Le pidió a la Amiga lo conservara, pero antes la obligó a leer en voz alta cierta página. La amiga vio que las letras estaban hechas con lápiz y trazadas con rasgos infantiles. Luego de leer, la Amiga lo cerró y se quedó mirando a la Madre, quien había conservado la cabeza baja. Durante toda la lectura sostuvo la misma posición. Aquel fue el modo cómo volvió a escuchar las maneras adecuadas de enterrar a un niño. En ese momento, mirando a una anciana que estaba preparándose a morir pues seguramente consideraba antinatural estar viva después de la muerte de su hijo, la Amiga recién se dio cuenta de que cuando el médico le anunció que había quedado estéril hubo facciones de gozo en el rostro de Antonio (Bellatin, 1996:126).

santuario del SEÑOR; el agua para la impureza no se ha rociado sobre él; es inmundo. 21 "Por tanto será estatuto perpetuo para ellos. Y el que rocíe el agua para la impureza lavará su ropa, y el que toque el agua para impureza quedará inmundo hasta el atardecer. 22 "Y todo lo que la persona inmunda toque quedará inmundo; y la persona que lo toque quedará inmunda hasta el atardecer." (BibleStudyTools.com, 2012)

Los fragmentos citados ilustran la extraña relación que Antonio mantenía con la Madre y la Amiga; y como esta información, además, es vertida por el narrador desde una perspectiva impasible, el lector centra su atención en la evidente y paradójica ausencia de vínculos emocionales entre los personajes; esta situación cobra mayor fuerza gracias al ejercicio irónico que implica el alejamiento de los nombres de los personajes de su significado típico y convencional. De hecho, los personajes de *Efecto invernadero* sólo podrán estar unidos por la construcción espacial del relato pues, cuando Antonio muere, todos los personajes comparten el mismo espacio físico que ha sido preparado con mucha dedicación por Antonio.⁴⁴

Otra estrategia utilizada en *Efecto invernadero* y que está dirigida también a lograr un texto en el que imperen los espacios vacíos, se basa en el modo en que el narrador suma elementos de naturaleza complementadora (catálisis) al relato.⁴⁵ Los comentarios de éste, insertos en algunas secuencias descriptivas, producen un efecto sugestivo sustentado en un inexistente contenido simbólico pues la atención del lector puede desviarse hacia detalles intrascendentes que generan expectativas no satisfechas. Sirvan como ejemplo de esto, las siguientes citas:

La Madre se horrorizó al ver al Amante al lado del cuerpo de su hijo. La furia hizo que se atreviera a escupirlo en la espalda. El Amante tenía los ojos enrojecidos, la barba a medio crecer y *mostraba los dedos sucios*. La Madre lo persiguió hasta afuera y cerró la puerta una vez que lo vio cruzar

⁴⁴ Poco antes de morir Antonio decide montar una especie de escenografía en claroscuro. La composición está integrada por diversos elementos como un cortinaje negro, un espejo de cuerpo entero en el que se ha escrito un texto con rouge, una silla de Viena, unos zapatos amarillos manchados de barro y unas calaveras de azúcar.

⁴⁵ Roland Barthes, al referirse a las subclases de unidades narrativas, nos dice que las “funciones cardinales o núcleos” constituyen los “nudos” en la narración y sirven para que la acción mantenga o cierre una alternativa consecuente para la continuación de la historia; las “catálisis” tienen una naturaleza integradora y complementadora; su funcionalidad es puramente cronológica pues sirven para describir lo que separa dos momentos de la historia (1997: 15).

el dintel. El cuerpo no estaba tibio ni envuelto en sábanas, como Antonio hubiera querido ser hallado, sino se encontraba rígido y luciendo la pierna y el brazo en extrañas posiciones (Bellatin, 1996: 66, cursivas mías).

En aquel tiempo le gustaba hacer largos paseos por los alrededores, donde muchas veces se encontraba con algún caminante por quien habitualmente se dejaba seducir. Esos hombres casi siempre la seguían hasta su casa. La familia tenía entonces que salir a espantarlos y comprendía que por más que buscaran castigarla, la Protegida iba a continuar encontrándose con los caminantes o incluso con algunos vecinos del mismo poblado. Una carta enviada desde la ciudad, cambió totalmente el panorama. La Protegida era requerida para un trabajo como empleada doméstica. El día de la partida, la familia logró arrebatarse con dificultad el zorro y luego la subieron en un ómnibus *donde estaban pintadas dos franjas rojas* (Bellatin, 1996: 74, cursivas mías).

Este tipo de información, especie de pista falsa, más los tipos de indeterminación expuestos y ejemplificados líneas arriba abren expectativas que no llegan a cumplirse.⁴⁶

Así, en *Efecto invernadero*, cuando los significados y estrategias narrativas convencionales se fugan y cuando las acciones de los personajes no encuentran una explicación lógica, lo que queda es el puro “efecto” sin su causa.

Mario Bellatin, al exhibir los principales condicionamientos formales que producen la indeterminación en la novela y al no ocultar el artificio mediante el cual la novela fue tomando forma, genera lo imprevisto y confirma que la especificidad de lo literario descansa en la imposibilidad de reducir *Efecto invernadero* a un significado único.

⁴⁶ Según Iser, “la indeterminación del texto moviliza al lector a la búsqueda de sentido. Para encontrarlo tiene que activar su imagen del mundo. Si ocurre esto, tendrá la oportunidad de hacerse consciente de sus propias disposiciones, al experimentar que sus proyecciones de sentido nunca coinciden plenamente con las posibilidades del texto. Pues toda significación tiene carácter parcial, y todo lo que sabemos se expone, porque lo sabemos, a la probabilidad de ser superado. Cuando, así pues, en los textos modernos se elimina toda significación representativa, queda garantizada en el proceso de recepción la oportunidad de que el lector, enfrentado a la reflexión, consiga relacionarse con sus propias representaciones.” (1989a: 146)

Capítulo III. Un método de escritura probado para narrar la crueldad humana

En *Canon perpetuo* (1993), *Salón de belleza* (1994) y *Damas chinas* (1995) encontramos una continuidad en el procedimiento de constitución del texto que describimos en el análisis de *Efecto invernadero*. Los temas de la muerte y el mal vuelven a aparecer en estas novelas; los personajes tienen que lidiar con la crueldad humana y, gracias al trabajo del escritor con las estructuras apelativas, el lector se enfrenta con un repertorio y un canon conocidos que, al no cumplir con las expectativas que genera, hacen posible fijar la atención en los actos atroces que los personajes padecen o realizan.

Puede afirmarse que a partir de *Canon perpetuo* el método de escritura para narrar el mal –que aparece como esbozo en *Las mujeres de sal*– se ve dirigido por un afán de que los libros muestren aspectos que los emparenten, aunque en cada uno de ellos se vayan descubriendo nuevos componentes del sistema que obedece a un trabajo que respeta ciertas reglas o normas entre las que destaca el trabajo en la constitución del narrador y la indeterminación.

Las novelas de Mario Bellatin que han sido analizadas aquí, como ha podido explicarse, obedecen a una lógica que lo mismo cuestiona las convenciones, interroga los códigos de poder desde la forma, y, desde los temas, hace brotar historias que son capaces de producir una extraña fascinación por la crueldad, el mal y la violencia. En el caso de *Canon perpetuo*, *Salón de belleza* y *Damas chinas*, asistimos a la narración de distintas formas de la crueldad humana: como consecuencia de la opresión, como falta de comprensión de lo diferente y como consecuencia de la deshumanización.

III. 1. *Canon perpetuo*

En *Canon perpetuo*, novela brevísima (apenas cincuenta páginas), se narra la historia de Nuestra Mujer quien vive en un ambiente de opresión. El acontecimiento que abre el suspenso en el relato es la recepción de una llamada misteriosa que ofrece a este personaje una visita a la Casa, lugar en el que podrá escuchar la voz de su infancia. Esta acción hace que la historia se instale en el código de la ciencia ficción y de lo fantástico, aunque, tal como sucede en *Efecto invernadero*, las alusiones al canon pasan a segundo término cuando las acciones de los personajes van revelando nuevos elementos para la interpretación.

La construcción del relato con base en la indeterminación que definíamos en *Efecto invernadero* como un modo de exhibir un método de escritura, confirma su función como tal en *Canon perpetuo* al estar centrado, una vez más, en un narrador en tercera persona mediante el cual se afecta la descripción de espacios y acciones. Este hecho provoca que *Canon...* se lea casi como un calco⁴⁷ (por el uso de las estrategias narrativas y descriptivas) de *Efecto invernadero*. De esto nos damos cuenta cuando en el primer párrafo de la novela descubrimos que, en lo que se refiere a la instancia narrativa y al manejo de la indeterminación, hay una similitud con el párrafo inaugural de *Efecto invernadero*:

⁴⁷ Tomo este concepto de la lingüística para referirme a las huellas de una escritura anterior cuyo modelo de constitución textual ha servido como base para una elaboración posterior.

Nuestra Mujer vivía en una zona donde la corrosión producida por la sal marina era muy fuerte. El efecto aparecía en los aparatos eléctricos, en las sillas de verano puestas en los balcones y en la estructura general del edificio. La escalera de emergencia se había convertido en un montón de hierros retorcidos que los inquilinos decidieron poner frente al mar a manera de una gran escultura (Bellatin, 1999: 79).

Aquí, la indeterminación tiene que ver con el nombre del personaje y con las referencias espaciales. No se proporciona ningún elemento informante de la dirección que tomará la historia hasta el segundo párrafo en el que descubrimos que el manejo del lenguaje sirve para alejar a los objetos del automatismo perceptivo.⁴⁸ Para ello, el narrador vuelve a jugar un papel determinante, pues insiste en no llamar a las cosas por su nombre y en describirlas como si las viera por primera vez, tal como sucede en *Las mujeres de sal*. Como ejemplo veamos la forma en que se describe el robo cometido por Nuestra Mujer:

Dos meses atrás Nuestra mujer fue comisionada para hacerle un reportaje en su hotel a la esposa de cierto líder extranjero que visitaba el país. En una pausa de la entrevista, la esposa del líder salió por unos instantes de la suite donde el reportaje se estaba llevando a cabo. Nuestra Mujer no pudo reprimir entonces la tentación de guardar en su bolso un par de aretes que había sobre la mesa principal (Bellatin, 1999: 80).

Este tipo de descripción que se utiliza en el relato obedece a un afán de cambiar la forma del hecho sin cambiar su esencia. Miguel Idefonso (2004) lo entiende como un ejercicio de singularización o enrarecimiento de los ambientes descritos que favorece la presentación de manera no realista de un grupo de personajes sometidos por el poder del

⁴⁸ V. Shklovski nos dice que en el arte los objetos muchas veces comienzan a ser percibidos por un reconocimiento. De esto nos damos cuenta cuando el objeto se encuentra delante nuestro pero ya no lo vemos debido a un proceso que él denomina “automatización” en el que por medio de un solo rasgo el objeto se reproduce sin que aparezca siquiera en la conciencia. En este sentido, hay una coincidencia con el apunte que hacíamos páginas arriba con referencia a que el signo se asocia con la realidad por una convención. Cuando esto sucede, el proceso de “singularización” da una nueva sensación de vida a los objetos en la medida en que se lleva a cabo un cambio en su forma sin alterar su esencia (2002: 61).

personaje llamado “la presidenta”, quien es la encargada de controlar las raciones de agua y comida. A este respecto, cabe añadir que el efecto que se logra utilizando el procedimiento de singularización provoca que esta circunstancia de opresión haga ver las acciones como absurdas e inverosímiles:

[Nuestra Mujer] Salió del apartamento y bajó los seis pisos que la separaban del sótano. Caminó sobre los charcos de agua que se empozaban en el suelo y tocó la puerta de la presidenta para pedirle que pusiera en funcionamiento el motor de la cisterna.

Al escuchar a Nuestra Mujer, la presidenta comenzó a reír en forma desagradable. Balanceando en forma curiosa el cuerpo exigió una razón valedera para prender el motor. En cuarenta años jamás había variado el horario establecido. Ante los ruegos de Nuestra Mujer, la presidenta pareció apiadarse y entró en la portería. Al rato salió cargando un balde lleno. Se lo prestaba, aunque debía devolverlo con igual cantidad de agua. Si llegaba antes el albañil con el que se había casado, tendría que entregarlo al instante. Nuestra Mujer volvió al apartamento y le bastó el contenido de medio balde para bañarse en forma minuciosa. Con el cabello aún húmedo salió al balcón para contemplar el mar. Miró las olas que se formaban a lo lejos, el malecón y la estación de ferrocarril situada a pocas cuadras. A mediodía sintió hambre y se acordó que le había tocado una lata de comida en la repartición quincenal. La conserva, que contenía cien gramos de carne de vaca, tenía como nombre Desayuno para Turistas. Tomó un puñado de galletas y comenzó a preparar cuatro pequeños emparedados (Bellatin, 1999: 82-83).

Esta situación constituye, además de una muestra del procedimiento de singularización, un ejemplo del repertorio conocido por el lector pues, en este caso, como lo ha afirmado Miguel Ildefonso, “aunque no se diga a qué país pertenece, se puede concluir que es la Cuba actual” (Ildefonso, 2004: 10).⁴⁹

En la novela podemos encontrar varios elementos que podrían justificar este juicio, como lo es la descripción espacial que aparece en el primer párrafo de la novela

⁴⁹ Mario Bellatin, en una entrevista con Nuria Vilanova, señaló que de su estancia de varios años en Cuba lo que más llamó su atención fue una realidad de algún modo paralela a la que todos conocemos, que se vivía en la cotidianidad cubana. “Ese espacio fuera de la realidad me sirvió”, apuntó (1999:14).

(“una zona donde la corrosión producida por la sal marina era muy fuerte”), o el hecho presentado en el fragmento recién citado que habla de la asignación quincenal de comida; o que Nuestra Mujer se reúna con una amiga en una sesión clandestina de poetas, o que el marido y el hijo de esta mujer hayan tenido que partir clandestinamente con destino desconocido.

Pero en *Canon perpetuo* ese repertorio conocido se vuelve extraño cuando se describe un ambiente como el de la Casa a la que Nuestra Mujer acude para escuchar la voz de su infancia:

En ese momento salieron al balcón dos hombres vestidos de obreros. Cargaban la rejilla de un confesionario, que colocaron encima de una mesa, tapando así parte de la visión de Nuestra Mujer. Aquella grosera irrupción estuvo a punto de echar por tierra la credibilidad que Nuestra Mujer tenía en la decencia de ese lugar. Pensó que era un descuido no haber tenido la rejilla preparada a tiempo. Dudó de la Casa [...] Al cabo de dos minutos una voz metálica surgió a través de los agujeros de la rejilla que acababan de instalar. La voz dijo que en la caseta no había podido escuchar la voz de su infancia debido a las irregularidades encontradas en la solicitud presentada. Según los documentos, la solicitante se había acogido a la modalidad del trueque y la Casa se había dado cuenta muy tarde que lo ofrecido a cambio era muy pobre. Nuestra Mujer se había comprometido a entregar las voces de unos campesinos mongoles durante la cosecha de arroz del año de 1896 y la de unos niños centroamericanos en un partido de béisbol jugando en una fecha y un campo indeterminados. Al escuchar la voz metálica reclamándole, Nuestra Mujer se sintió avergonzada. En su defensa dijo que nada sabía de esos tratos y que sencillamente esa mañana había recibido una llamada misteriosa donde le anunciaban la aceptación de una supuesta solicitud que no recordaba haber hecho.

La voz que salía por la rejilla afirmó que todo había sido una equivocación. Le informó que en la modalidad de trueque el cliente siempre llevaba las de perder. A lo máximo que hubiera podido aspirar era a no escuchar la voz de su infancia sino quizá la de su niñera. También hubiera podido acceder a la infinidad de voces que se anunciaban en la parte inferior del catálogo. Voces regionales, plagadas de modismos, giros idiomáticos o muletillas. También la de los loros que en cautiverio hablan sólo por desesperación. Pero nunca las que estaban arriba de las voces de los tartamudos célebres. Jamás sus propias primeras palabras que, según la

casa tenía entendido, se trataba de balbuceos y de agües con carácter. Cadenciosos y llenos de atmósfera. Nuestra Mujer agachó la cabeza y se puso a llorar (Bellatin, 1999: 122-124).

De este tono, que es el que se utiliza en toda la novela, depende el notable efecto que genera la descripción de las acciones violentas que acontecen en *Canon perpetuo*; el ejemplo más claro de esto lo tenemos cuando Nuestra Mujer y la presidenta se enfrentan en una pelea por un balde de agua que la presidenta había prestado a la mujer porque “hacía veinte años las duchas habían sido clausuradas” (Bellatin, 1999: 87). La presidenta realiza el préstamo sin la autorización de su marido, el albañil, y debido a ello, Nuestra Mujer debe devolverlo en el plazo pactado, pero no lo hace.

El tratamiento del relato en esta parte está basado en una observación fría, aséptica:

Nuestra Mujer decidió tomar una actitud más radical. Tomó a la presidenta por los hombros y comenzó a sacudirla dejando que la cabeza chocara libremente contra la placa recordatoria. Unos momentos después Nuestra Mujer sintió que el cuerpo de la presidenta dejaba de hacer presión. La presidenta había tenido un cuerpo bastante ligero. No debía haber excedido los cuarenta y cinco kilos de peso. Cuando Nuestra Mujer intentó soltarla notó que parte del cuello estaba mojado. Al sentir el líquido temió que el albañil la echara de menos y subiera a buscarla. Se le ocurrió que si dejaba el cuerpo delante de la vivienda del tercer piso, por más que el albañil lo descubriera no iba a atreverse a tomar ninguna decisión. Evitando mancharse puso los brazos inertes sobre su espalda y comenzó a bajar las escaleras. Los pies de la presidenta arrastraban por las gradas. Uno de sus zapatos, que seguramente había llevado mal amarrado, quedó abandonado en el descansillo. Nuestra Mujer no se encontró con nadie. Al llegar al tercer piso notó que aún seguía cerrada la puerta que lucía el sello rojo. Puso a la presidenta en el suelo y acomodó su cabeza en la parte baja de esa puerta. La colocó de tal modo que apenas abrieran la cabeza caería sobre el felpudo. Nuestra Mujer lamentó no disponer ya de una sola gota de agua. Le hubiera gustado lavarse las manos y enjuagar unas pequeñas manchas que afeaban su blusa (Bellatin, 1999: 97-98).

En esta parte de la historia en la que Nuestra Mujer asesina a la presidenta se puede corroborar cómo en la información que consigna el narrador se entreveran acciones cuya importancia ante un hecho de tal magnitud resulta nula (la molestia por la mancha en la blusa), comparados con la acción principal. Ejemplo de esto es la ausencia de toda referencia al color cuando se sobreentiende que el líquido del que se habla es sangre y que la referencia al color rojo se haga para señalar una marca sin importancia que existe en la puerta de la portería, lugar alejado del sitio de la pelea.

Páginas antes, cuando se lee que Nuestra Mujer no devolvió el balde según lo acordado, el narrador hace un comentario que pretende justificar tal acción: “Nuestra Mujer se sobrepuso al miedo que debía haber sentido.” (Bellatin, 1999: 94). Por eso cuando se consignan las acciones del asesinato sin afectación, el efecto en el lector es más eficaz pues en este caso no existen comentarios del narrador, como indicio para señalar lo que está mal. Esto es así porque el narrador, conforme avanza la lectura, lleva las acciones a un terreno que favorece que las acciones de Nuestra Mujer puedan ser vistas como las de alguien que ha perdido la cordura. La novela contiene información que sustenta esta idea. Páginas adelante, por ejemplo, se menciona la afectación que Nuestra Mujer sufrió después de la huida de su esposo y su hijo; asimismo, se da a conocer al lector que esto generó en ella un estado de alejamiento de la realidad de la que sólo recordaba haber escuchado voces cuyo origen no alcanzaba a identificar.

Cuando se conoce que el personaje Nuestra Mujer había mostrado un estado mental alterado antes de visitar la Casa y de asesinar a la presidenta, la lectura desde el canon de la ciencia ficción y de lo fantástico se presenta, de forma imprevista, como irrealizable. Ya no se trata de una historia donde las situaciones hacen alusión a un futuro

posible o a una situación y personajes fruto de la pura imaginación, sino que el lector se enfrenta a la representación de la forma en que Nuestra Mujer, afectada mentalmente, actúa en un contexto opresivo y violento.

Cuando se comprende que Nuestra Mujer no tiene la capacidad de determinar lo que está bien y lo que está mal, la función del narrador cobra un nuevo sentido y se entiende que su papel en la narración de la historia de *Canon perpetuo* ha consistido todo el tiempo en consignar los hechos tal como sucedieron. Así, una vez más, la valoración de las acciones moralmente cuestionables queda en manos del lector.

III. 2. *Salón de Belleza*

La falta de comprensión de lo diferente como causa de la crueldad humana es tratada en *Salón de belleza*, la obra más leída y reconocida de Mario Bellatin. En esta novela se observa dos cambios extremos con respecto a sus obras anteriores; el primero tiene que ver con la utilización de la primera persona en lugar de la tercera que el escritor había utilizado (y perfeccionado) en sus novelas previas. El segundo cambio tiene que ver con la referencia al color pues en este libro se narra la historia de un peluquero homosexual dueño de un exitoso salón de belleza decorado con acuarios llenos de peces multicolores; este lugar se convierte, después de un tiempo, en un moridero a donde van a pasar sus últimos días varones afectados por “el mal”. En las descripciones del salón, se hace énfasis en el decorado que ostentaba en su momento de mayor popularidad y que el peluquero se empeña en conservar inútilmente hasta los últimos días. Los peces coloridos son mencionados de manera constante al grado de funcionar como leitmotiv.

De *Salón de belleza* se han hecho varias interpretaciones, pero la más frecuente es la que privilegia la lectura alegórica que ve en la novela una historia sobre el SIDA, sus causas y sus consecuencias, aunque en ésta sólo se nombre a la enfermedad mortal que aqueja a los pacientes del moridero como “el mal”. Así que en la novela se manifiesta una vez más ese método de escritura en el que se mueve al lector a echar mano, en una primera interpretación, de un repertorio conocido para llenar los vacíos de significación. La concretización que hace referencia al SIDA viene, sin duda, de unir la figura de un peluquero homosexual con una situación de enfermedad y muerte.

Para mostrar cómo es posible ver en *Salón de belleza* una representación de la crueldad humana cuya causa es la falta de comprensión de lo diferente, sirve echar mano de lo apuntado por Gustavo Fierros (1997) quien sugiere que la novela puede leerse como una reflexión acerca de las relaciones entre la belleza y la muerte. Esta idea puede comprenderse mejor si subrayamos el hecho de que cuando el peluquero decide convertir su salón de belleza en moridero para que los que se han contagiado de esa extraña enfermedad tengan dónde terminar sus días, el espacio físico que en un tiempo se mostró vivo y colorido, al final resulta ser el escenario de la decadencia, la agonía y la muerte.

Pero no sólo en estas imágenes contrapuestas del salón de belleza descansa el trabajo en la constitución del relato en la novela; la narración aséptica e impassible que caracterizaba el método de escritura de Bellatin en sus novelas anteriores y que permitía que las acciones moralmente cuestionables fueran tratadas desde una molesta objetividad, al trasladarse a una primera persona en *Salón de belleza* mediante un narrador que ostenta un tono confesional y desapasionado, resulta sumamente efectiva. Esto puede observarse en la novela desde las primeras líneas:

Hace algunos años, mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón se ha transformado en un Moridero, en el que van a terminar sus días quienes no tienen dónde hacerlo, me cuesta mucho trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo. Tal vez sea que el agua corriente está llegando demasiado cargada de cloro o quizá que no tengo el tiempo suficiente para darles los cuidados que merecen. Comencé criando Guppys Reales. (Bellatin, 1996: 11)

En este fragmento que inaugura la novela se observa cómo el narrador se aleja del tema del moridero para centrar su atención en la “desaparición” de los peces. Este recurso

aparece en la novela con una frecuencia que distrae la atención del tema del moridero que es el que atrapa al lector desde la primera página.

Otro elemento usado insistentemente en la novela, tiene que ver con la manera en que el narrador consigna las acciones violentas de los personajes, pues lo hace echando mano de una inexpresividad narrativa, como si no se diera cuenta de la gravedad de lo que sucedió. Este recurso, utilizado también en las novelas que precedieron a *Salón de belleza*, pero ahora usado desde una primera persona que aparece como la única “voz” que cuenta la historia, sirve para resaltar lo que es moralmente erróneo en la conducta de los personajes. Esto puede verse poniendo atención en fragmentos como los que siguen:

Cuando me aficioné a las Carpas Doradas, aparte del sosiego que me causaba su contemplación, siempre buscaba algo dorado para salir vestido de mujer en las noches. Ya sea una vincha, los guantes o las mallas que me ponía en esas oportunidades. Pensaba que llevar puesto algo de ese color podía traerme suerte. *Tal vez salvarme de un encuentro con la Banda de Matacabros, que rondaba por las zonas centrales de la ciudad. Muchos terminaban muertos después de los ataques de esos malhechores, pero creo que si después de un enfrentamiento alguno salía con vida era peor. En los hospitales donde los internaban, siempre los trataban con desprecio y muchas veces no querían recibirlos por temor de que estuvieran infectados.* (Bellatin, 1996: 13-14, cursivas mías)

Los vecinos afirmaban que aquel lugar era un foco infeccioso, que la peste había ido a instalarse en sus dominios. Se organizaron y la primera vez que supe de ellos fue porque una comisión se apareció en la puerta con un documento donde los vecinos habían firmado una larga lista. *Pude leer que pedían que desalojáramos el local de inmediato y que después la Junta que habían formado se encargaría de echar fuego, pienso que como símbolo de purificación.* Pude leer también algunos nombres al lado de los cuales estaban las firmas y un número, que supongo se trataba del número que aparecía en sus documentos personales. A pesar de que los traté con amabilidad, no hice caso a la petición. No llegué a leer la parte donde se nos daba como plazo veinticuatro horas para el desalojo. Al día siguiente, *la primera señal de alarma la dieron unas cuantas piedras que rompieron las ventanas que daban a la calle.* (Bellatin, 1996: 28, cursivas mías)

No sé cómo, después de caminar infinidad de cuadras, pude llegar a un Teléfono Público. En la agenda que llevé conmigo, tenía algunos números que pensé me serían útiles. Se trataba de las instituciones que siempre habían querido ayudarme con medicinas y otras cosas propias de hospitales. Luego de hacer un par de llamadas, seguí corriendo hasta llegar a la estación de policía del sector. *Tuve que exponerme a frases sarcásticas por parte de los agentes. Hasta que finalmente un cabo, que parecía tener más sensibilidad que los demás, se dignó a escucharme.* (Bellatin, 1996: 29, cursivas mías)

En los ejemplos citados es fácil observar cómo en una unidad de contenido⁵⁰ se narra primero la serie de acciones que hacen fluir el relato y luego se remata con una referencia objetiva a la crueldad; es decir, a lo moralmente cuestionable.

Cuando, además de narrar de este modo escenas como las que acaban de presentarse, el narrador insiste en dirigir su relato hacia su afición por los peces sin mostrar ninguna emoción por el tema de los enfermos o del moridero llegando al grado de decir que el hecho de estar encargado de estos es una desgracia (Bellatin, 1996: 14), su función y su figura dan la impresión de estar interpuestas entre las dos imágenes que ya se mencionaron: aquella en la que se observa el salón de belleza decorado con acuarios (que es la que éste insiste en colocar en primer plano) y las imágenes del moridero que, con esta interposición, pasan a segundo plano:

Lo que sí no es ningún tipo de diversión es la cantidad cada vez mayor de personas que han venido a morir al salón de belleza. Ya no son solamente amigos en cuyos cuerpos el mal está avanzado, sino que la mayoría son extraños que no tienen dónde irse a morir. Aparte del Moridero, la única alternativa sería perecer en la calle. *Volviendo a los peces*, en cierto momento llegué a tener docenas adornando el salón. Había adecuado pequeños acuarios para las hembras preñadas, que luego separaba de sus crías para evitar que se las comieran después de nacer. (Bellatin, 1996: 13, cursivas mías).

⁵⁰ La unidad de contenido está constituida por las acciones que entran en correlación con un núcleo narrativo, en una sucesión lógica, y están conectadas por un criterio de sentido (Barthes, 1997: 12-13).

Ante esto, cabe proponer que, por un lado, el método de escritura de Bellatin en *Salón de belleza* hace resaltar los elementos que facilitan al lector la elaboración del juicio moral. Esto podemos comprobarlo si volvemos a los ejemplos en los que se subrayaron las acciones que hacen referencia a la crueldad; allí, es posible ver cómo la historia que insiste en contar el narrador encierra, sin la intención de denunciarla, otra historia en la que se alude a una falta de comprensión de lo diferente. Esta situación se pone de manifiesto de dos maneras. La primera se observa en el plano retórico de la narración mediante una analogía:

El caso es que estos Baños son distintos, porque a diferencia de los que frecuentaba el padre de mi amigo aquí todos los usuarios saben a lo que van. Una vez que se está cubierto sólo por toallas, el terreno es todo de uno. Lo único que se tiene que hacer es bajar las escaleras que conducen al sótano. Mientras se desciende, una sensación extraña comienza a recorrer el cuerpo. Después de bajar queda uno confundido con el vapor que emana de la cámara principal [...] En esos momentos siempre me sentía como si estuviera en uno de mis acuarios. El agua espesa, alterada por las burbujas de los motores del oxígeno y las selvas que se creaban entre las plantas acuáticas, se parecía al sótano de esos baños. *También vivía el extraño sentimiento producido por la persecución de los peces grandes que buscaban comerse a los chicos. En esos momentos, la poca capacidad de defensa, lo rígidas que pueden ser las transparentes paredes de los acuarios eran una realidad que se abría en toda su plenitud.* (Bellatin, 1996: 17, cursivas mías)

El hecho de que lo acontecido en los baños lleve al narrador a recordar la escena de un acuario en el que los peces grandes devoran a los chicos pero sólo le sirva para señalar que esto le produce un “extraño sentimiento”, muestra que no es capaz de entender que lo que está realizando es una abstracción; sin esta conciencia, resulta imposible que el personaje comprenda la universalidad del juicio que estaba a punto de

elaborar en el que pudo haber llegado a la conclusión de que la crueldad está determinada en los hombres por una inclinación natural. De este modo, el juicio moral que viene después de leer los fragmentos donde se cuenta la forma en que el narrador, por ser diferente, es maltratado en los hospitales, en la estación de policía, en su propio barrio e, incluso, entre sus iguales, es entera responsabilidad del lector.

La segunda forma en que se alude a la falta de comprensión de lo diferente aparece estrechamente relacionada con la primera pues, en este caso, la incapacidad del narrador para elaborar un juicio sobre la conducta cruel de los seres humanos explica por qué éste llega a mostrar también una conducta similar.

Cuando el peluquero se refiere a su dificultad para lidiar con las personas que, con buenas o malas intenciones, se acercan al salón de belleza convertido en moridero y afirma que no acepta la ayuda de ninguna porque tiene que apearse a las reglas que él mismo se ha impuesto, muestra una falta de comprensión de lo diferente, pues no está dispuesto a entrar en contacto con concepciones del bien distintas a la suya. Esto, de algún modo, se estaba anunciando al utilizar recursos como la inexpresividad narrativa del personaje al contar la historia del moridero y la insistencia de éste en nombrar sólo lo que a él le interesa: los peces de colores.

Así, el peluquero que atiende a los enfermos terminales y los personajes que lo rechazan pueden ser vistos desde una misma dimensión moral, pues tanto el que impone estrictas reglas y niega el acceso a su espacio a aquellos que no se apeguen a éstas, como los vecinos que lo agreden, las instituciones que lucran y los religiosos que insisten en imponer su idea de la caridad, parten de una concepción del bien que consideran verdadera y absoluta. La determinación del mal en la conducta de los seres humanos se

comprueba en todos los personajes de *Salón de belleza* y con esto, peluquero homosexual y enfermo es despojado de su carácter de víctima.⁵¹

Con lo anterior, al analizar *Salón de belleza* puede llegarse a una conclusión similar a la que se obtuvo luego de los acercamientos a *Las mujeres de sal*, *Efecto invernadero* y *Canon perpetuo*: en las novelas de Bellatin, la responsabilidad de juzgar es tarea del lector, pero se le reta a ir más allá del significado que se alcanza con la alegoría.

⁵¹ Es debido a esto que no suscribo las críticas que ven en la novela una defensa del travestismo o la homosexualidad ante el triunfo de la moralidad de la mayoría (Vek, 2010) o una alegoría sobre el dolor y el sufrimiento que sólo los débiles son capaces de entender (Ildefonso, 2004). Me inclino más por un juicio como el de Estela Vieira (2002) que ve en la novela una metáfora de la enfermedad, de la desintegración del cuerpo, ligada a la desintegración moral.

III. 3. *Damas chinas*

En *Damas chinas* el tipo de observación que favorece la instancia narrativa basada en la primera persona es crucial para interpretar la crueldad humana como consecuencia de la deshumanización. El tema del mal ha sido descrito en las historias de otras novelas en las que se ha captado con singular profundidad las dimensiones morales de lo que constituye la maldad humana. En el caso de *Damas chinas*, dicho tema se centra en el peso fuerte del Yo del personaje principal que se caracteriza por tener un punto de vista afectado por el discurso científico; en particular, el de la medicina. Su comprensión del mundo depende tanto de este punto de vista que llega a deformar la realidad de manera grotesca al reducir todo a una explicación instrumental.⁵²

El protagonista de la historia, que es al mismo tiempo el narrador, cuenta una historia centrada en su práctica como ginecólogo. Su narración, como bien lo ha señalado José Ramón Ruisánchez (1999), echa mano de un registro lingüístico contagiado por un tono académico, científico. Cuando los hechos de su vida que no guardan relación con su profesión son narrados con ese tono, las acciones descritas parecen más la observación de un fenómeno que una historia de vida. Veamos un ejemplo:

Otro recuerdo particular que guardo de mis hijos es de la tarde en que siendo niños los llevé al zoológico. Fui yo solo con los dos. Tenía curiosidad por saber qué podían sentir frente a los animales enjaulados. En la casa no habíamos permitido la presencia de animales domésticos.

⁵² En este sentido, recupero las ideas de Ernesto Sábato en relación con la idea de deshumanización cuando asegura que “El arte de cada época trasunta una visión del mundo, *la* visión del mundo que tienen los hombres de esa época y, en particular, el concepto que esa época tiene de lo que es *la realidad*. La civilización burguesa tiene también su concepto: es el de una realidad *externa y racional*. Esto sí que significa una deshumanización, porque la genuina realidad incluye al hombre, ¿y desde cuándo el ser humano está desprovisto de interioridad y cómo es posible suponer que el hombre sea solamente racional?” (Sábato, 1993).

Menos mal que nuestros hijos nunca nos los exigieron. Aquella vez en el zoológico quedaron deslumbrados. Lo que tenía planeado como un paseo de una hora se transformó en una visita que se prolongó hasta el momento de cerrar. Ese día constaté por primera vez que mis hijos tenían gustos diferentes. Mientras mi hija se inclinaba por las aves a mi hijo le llamaban la atención los reptiles. Me pude dar cuenta también de que eran valientes. No tenían temor en meter sus pequeñas manos entre los barrotes de las jaulas. Es cierto que se trataba de animales inofensivos, pero ellos no tenían forma de saberlo. (Bellatin, 1999: 151-152)

En este fragmento donde se revela el tipo de relación que mantiene el médico con sus hijos, no hay asomo de emociones. De hecho, todas las acciones del personaje se mantienen en ese nivel de distancia emocional:

En ese entonces mi vida se reducía al simple hecho de ir y volver de mi casa a la clínica o al consultorio. Por ese tiempo tuve mi primera aventura. Sucedió con una mujer que encontré delante de la cochera del edificio donde trabajo. Mi consultorio queda en un moderno edificio, donde atienden los médicos más prestigiosos de la ciudad. Cuenta con grandes ventanas de vidrios polarizados, lo que me permite ver desde mi escritorio el sol poniéndose en el horizonte. (Bellatin, 1999: 136)

La primera vez que fui a un prostíbulo propiamente dicho, la sensación me tomó desde el primer instante. Creo que tuvo mucha importancia el olor que flotaba en el ambiente. Desde que entré, mi olfato me indicó que algo iba a pasar. Sentí rígida la garganta y se me secó la boca. Mientras iba subiendo las escaleras que conducían a los cuartos, empezaron a transpirarme las manos. Al ver aquel largo pasillo con las mujeres esperándome delante de sus puertas, tuve que detenerme unos momentos. Sólo después de unos minutos me pude restablecer. Seguí caminando. Entré con la primera mujer que se me ofreció. Volví varias veces al lugar. Lo hice hasta probar a casi todas las mujeres que trabajaban allí. (Bellatin, 1999: 147)

Con respecto a la marihuana al principio tuve dudas de probarla. Aunque después de un par de fiestas fumé como los demás. Incluso llegué a probar hachís en una pipa hecha en Oriente. Mi esposa se mostraba en esas fiestas bastante desorientada. Hablaba sin medida con el primero que se le cruzase. Siempre he sabido que para cierto tipo de cosas mi esposa tiene una ingenuidad infinita. Una de las fiestas que organizó aquel sujeto, a

quien nunca más volvía ver, terminó en una situación extraña. La mayoría de los invitados nos encontrábamos en la sala, cuando de pronto mi hija salió del interior de la casa con la cara llena de lágrimas. Si bien es cierto que yo estaba bajo los efectos de la marihuana y del alcohol, hice esfuerzos por aferrarme a la realidad. Al ver aparecer a mi hija, los demás invitados suspendieron por un instante sus acciones. Aunque bastaron pocos minutos para que recomenzaran a desenvolverse como antes. El único punto discordante era mi hija, quien lloraba consolada por mi esposa. (Bellatin, 1999: 150-151)

El médico muestra en su propia historia un hedonismo que llega al extremo de la deshumanización, pues constantemente hace referencia a recuerdos que ilustran únicamente la satisfacción de sus pulsiones sin mostrar en su discurso síntomas de placer o voluptuosidad.

Los síntomas de deshumanización del ginecólogo están, asimismo, fuertemente ligados a la negación moral de los otros personajes mediante el distanciamiento emocional. Esto, en un nivel semántico y textual se relaciona, por un lado, con el hecho de que este personaje, en todo momento, siga normas rígidas que se ha autoimpuesto; por otro lado, se hace evidente en una acción que ha señalado Ruisánchez: negar a la esposa y a los hijos la asignación de un nombre (1999: 4). La deshumanización del personaje se revela en el hecho de privar a los miembros de su familia de identidad moral cuando los nombra sólo por medio de funciones: “esposa”, “hija”, “hijo”.

En un nivel discursivo, la falta de complacencia, que es el rasgo preponderante del carácter del narrador, se manifiesta mediante el uso del discurso indirecto con estilo modalizante⁵³ en la descripción de acciones, lo cual implica negar la voz a los otros personajes para que el Yo predomine:

⁵³ En la modalidad de discurso indirecto está implicada la apropiación del discurso del otro; la instancia narrativa puede servir sólo como vehículo o llegar hasta el total ocultamiento del otro (Pimentel, 1998:90). El narrador, al mostrar alguna actitud con respecto a su discurso puede mostrar rasgos distintivos como el

He tenido dos hijos, uno de los cuales murió. La mayor se casó con un fabricante que parece estar satisfecho con ella. Tienen a su vez dos hijos, que me han convertido en abuelo. A pesar de las apariencias, mi hija no está contenta con su matrimonio. La noto nerviosa buena parte del tiempo. No creo que nadie advierta realmente esa actitud. Tal vez yo sea el único. (Bellatin, 1999: 132)

En *Damas chinas*, el médico hace explícita su molestia al hablar del hijo. El relato, en este contexto, sigue el mismo método que se ha señalado al analizar *Salón de belleza*: se hace referencia a varias situaciones y, al final de la unidad narrativa, se menciona una acción ajena a la situación que genera un efecto tan inesperado como escandaloso:

De quien prefiero no hablar es de mi hijo menor. Tal vez no hice caso a los síntomas que comenzaron a aparecer cuando aún era adolescente. Recuerdo que se presentaba en la casa con magulladuras en el cuerpo. A veces con la frente abierta, con algún rasguño en el rostro o con cojera pronunciada. La seguridad económica la conseguí pronto. Aparte del consultorio que tenía me asocié con otros médicos y juntos fundamos una clínica. (Bellatin, 1999: 132-133)

La deshumanización del personaje se revela con gran fuerza en otra parte de su narración relacionada con su hijo:

Salvo la vez que me llamaron de la comisaría nunca había entrado a esa habitación así. En medio del desorden encontré a mi hijo sentado en un rincón. Su aspecto era lamentable. En sus manos aferraba un puñado de billetes. Creo que no me reconoció, de otro modo no me hubiera extendido el dinero y pedido que lo ayudara a salir a la calle. Me acerqué con lentitud. No quería alterarlo. Creo que le dije algunas palabras. Algo así como que no se preocupara, que estaba allí para ayudarlo. Me senté a su lado y no tuvo una reacción perceptible. Pude entonces abrir con facilidad mi maletín de médico y preparar una jeringa con un calmante. Creí conveniente inyectarle una dosis mayor que la habitual. Mientras el líquido

estilo modalizante entendido como aquel en que se manifiesta una apreciación sobre el valor de verdad del discurso mediante expresiones del tipo “quizá”, “sin duda”, “me parece”, etcétera (Ducrot y Todorov, 1996:347).

iba siendo introducido, la respuesta de mi hijo era opuesta a la esperada. Comenzó a mostrar síntomas de inquietud. Se quiso zafar. Lo sujeté con fuerza y comenzó a convulsionar. Me alejé del cuerpo y vi cómo daba sacudidas y abría la boca en forma desmesurada. Envolví en un papel tanto la jeringa como los frascos vacíos que guardé en el maletín. Los funerales fueron discretos. Aparte de mi esposa, nadie pareció mostrar un verdadero dolor. (Bellatin, 1999: 168)

Después de leer esta parte de la narración, se hace más evidente cómo el trabajo en el nivel gramatical encierra los elementos para que el lector centre la atención en las deshumanización del personaje; Ruisánchez (1999) ha observado con gran tino cómo la utilización de la voz pasiva en el enunciado “Mientras el líquido iba siendo introducido, la respuesta de mi hijo era opuesta a la esperada” convierte a la acción en una observación. Habría que agregar a esto que, debido al uso este recurso, el narrador parece escindirse al no usar la primera persona para presentar la situación y así mostrar la acción como si estuviera siendo realizada por otro; esto hace posible que la responsabilidad de la acción se desvanezca, se difumine la causalidad del hecho y se deje de lado cualquier tipo de motivación.⁵⁴

El médico, a pesar de haber cometido un acto condenable, no cambia el tono de la narración que, se esperaría, se acercara a la confesión. Por eso lo referido casi enseguida, en relación con la reacción de su esposa ante la muerte del hijo se muestra consistente con la figura omnipotente pero deshumanizada del narrador:

⁵⁴ Resulta interesante recordar cómo María Victoria Uribe, en su trabajo titulado *Antropología de la inhumanidad: un ensayo interpretativo del Terror en Colombia* señala como una consecuencia de la violencia vivida en Colombia el hecho de que los grandes delincuentes utilicen un mecanismo de escisión de identidad representado por la contratación de matones a sueldo. Esto, explica, lo hacen con el fin de separar su identidad católica de su identidad delincencial para poder manejar sin contradicciones ni dilemas morales los delitos que cometen. Así, es otro el depositario de los sentimientos de odio, agresión y rabia. Proyectar en otro lo negativo propio facilita el manejo de la culpa (2004: 97-98).

Cuando salí de ese cuarto, le dije que el cuerpo debilitado no había resistido la dosis de calmante que acababa de aplicarle. Al instante rompió en un llanto que percibí muy amargo. La consolé hasta que de pronto dejó de llorar, se separó de mi lado y me acusó de ser el único culpable. Me recriminó haber actuado siempre como si fuera un dios. No sé a qué se refirió al decirme aquello. Tal vez sospechaba que yo había matado a nuestro hijo en forma intencional. Una acusación de ese tipo hubiese sido excesiva. Es cierto que hubiera podido reaccionar de otro modo cuando el cuerpo de mi hijo entró en convulsiones. Pero quizá aquel desenlace estaba en la lógica de los acontecimientos que él mismo había propiciado. (Bellatin, 1999: 170)

En este punto climático de la historia, se introduce un blanco que anuncia una parte “2” en la novela en la cual el médico cuenta la historia del hijo de una paciente que parece obsesionarlo debido a que se curó milagrosamente del cáncer. De este modo se recupera el punto de vista objetivo y frío en el discurso del personaje en el que vuelve a presentarse una especie de tiranía racionalista.

El juego de damas chinas implica un juego de dominación y en la novela parece operar una lógica de este tipo dado que el método de escritura que consiste en describir acciones que rematan en una que hace detonar el efecto, se lleva a un nivel superior cuando la historia del ginecólogo que mata a su propio hijo es interrumpida para insertar una segunda historia que sólo interesa al personaje debido a que no existe una explicación racional para ésta. El médico termina su narración con esa historia. Así, las acciones que lo hacen parecerse a una máquina, debido a que se elimina toda motivación que explique sus acciones, se dejan de lado.

Al decidir concluir así la historia, el médico parece ganar la partida al lector que se queda con el cuestionamiento sobre la motivación de esas acciones que deben ser juzgadas y que no conviene olvidar, porque, como dice Sábato (1973), los seres humanos “no son piezas de ajedrez: si un alfil es de pronto movido como una torre, tenemos

derecho a reprochar falta de coherencia al jugador. Pero un ser humano es algo infinitamente más complejo para obedecer a normas meramente lógicas.”

Conclusiones

En la recepción crítica de las novelas de Mario Bellatin es posible identificar una disputa entre quienes hacen resaltar los elementos poco familiares que les parecen descabellados o absurdos y aquellos que ven en ellas una fuerza adictiva que prueba su carácter de “verdadera literatura”.

Los dos tipos de crítica, sin embargo, centran su atención en el mismo elemento: el método de escritura del autor empleado en la construcción del efecto.

Aunque dicho método ha sido señalado como falta de lógica, experimental, o como muestra del nulo interés del escritor por su tradición literaria, no debe olvidarse que su nacimiento tuvo lugar en un contexto en el que un ambiente violento favorecía la escritura de narraciones apegadas a los cánones del realismo; esto es, obras en cuya constitución textual se pone énfasis en la potencialidad imitativa o reproductiva de una realidad exterior a ellas.

Las narraciones de Mario Bellatin apuestan con su método de escritura a la utilización de alusiones al canon y a repertorios conocidos por el lector para incumplir con las expectativas que éstos generan. Tal ejercicio hace explícito que en el trabajo del autor hay una conciencia de que “un texto que es presentado sin referencia a su forma literaria no expresa nada sobre el código estético ni sobre la dependencia de éste de sus interpretaciones respecto de datos sociales objetivos.” (Jauss, 1987: 65) En otras palabras, no es posible afirmar que la obra de Bellatin carece de toda referencia y por ello es absurda porque, incluso en los vacíos de significación, como pudimos observar en el análisis de las novelas, encontramos un uso referencial que permite relacionar los sucesos narrativos con los efectos producidos en el lector que conllevan la producción de juicios

morales. Esto se ve claramente cuando, mediante la estética del distanciamiento, las novelas se orientan hacia la creación de expectativas en el lector, pues la forma en que en éstas se narra el mal garantiza la conmoción ante las atrocidades y los actos de crueldad presentados.

Aquí cabe recordar que la estética del distanciamiento que nos propone Bellatin implica una manera específica de responder a las preguntas ¿cómo narrar? y ¿cuál es la especificidad de lo literario? Estas preguntas se responden a partir de la comprensión a la que se llegó después del tratamiento del tema del mal. En concreto, este método de escritura se basa en una serie de reglas de obligado cumplimiento que consisten en no usar nombres, no incluir referencias al color, ni temporales, ni espaciales; en usar una instancia narrativa que cuente las historias con un lenguaje llano, con distancia emocional y que muestre incapacidad para elaborar juicios o valoraciones. Tales reglas representan, a su vez, la respuesta a la pregunta ¿qué es narrar? Éstas tuvieron su origen en *Las mujeres de sal* y fueron reelaboradas (podríamos decir, perfeccionadas) en las cuatro novelas que completan el corpus del análisis aquí presentado.

Sobre la especificidad de lo literario, el canon dicta que una obra valiosa *debe ser* definida con valores estéticos de perfección reconocidos por la tradición con el fin de afirmar un carácter modélico: “forma como totalidad, contribución de todas las partes a la formación de la unidad orgánica, correspondencia de forma y contenido, o unidad de lo general y lo particular” (Jauss, 1987: 73). Sin embargo, en la obra de Mario Bellatin el lector se enfrenta constantemente con los vacíos textuales y con la despragmatización de elementos fundamentales de la narración —como el narrador. Esto no implica que ante tales dificultades el lector no pueda reflexionar acerca del valor estético de las novelas,

sino que es necesario que éste rompa con los condicionamientos que marca el canon cuando se enfrenta a un tipo de novela imprevista como la escrita por Bellatin. Por ello, como se mostró en el análisis de *Efecto invernadero*, lo específicamente literario no hace referencia a la imitación de la realidad ni a la comprensión de ésta como un todo orgánico y armónico. Por el contrario, el oficio narrativo de Bellatin, al dedicar todo su esfuerzo a generar espacios de indeterminación en las novelas, induce a generar tantos juicios como lectores existan que reaccionen frente a las situaciones de horror a las que son expuestos. Así es como se explica lo específicamente literario en la obra de Mario Bellatin. Ahora bien, si lo que buscamos es una definición, podemos decir que lo literario consiste en no reducir la obra a un significado único. Y esto alcanza para explicar por qué la crítica ha valorado la obra del autor de manera positiva y negativa. Los dos tipos de crítica tienen razón en la medida en que han detectado el elemento del cual depende el efecto literario, aunque se equivoquen al utilizar criterios ortodoxos ante una obra imprevista.

Como bien afirma Christopher Domínguez, las novelas de Bellatin contienen una fuerza adictiva que las coloca en la línea de la verdadera literatura; sin embargo este juicio no explica el carácter imprevisto de las novelas. Tampoco la crítica sobre la obra de Bellatin a la que se ha hecho referencia en la primera parte de este trabajo explica por qué es imprevista, aunque lo ha hecho notar. Su trabajo se reduce a señalar los elementos discordantes con respecto a la tradición en la que nace. Debido a esto, uno de los propósitos de esta investigación ha sido alcanzar una explicación de esta inesperada forma de expresar lo literario. La conclusión a la que hemos llegado es que las narraciones del mal surgidas en el Perú en la década de los ochenta expresaban el fenómeno de la violencia que se vivía. A diferencia de estas narrativas realistas, Mario

Bellatin supo identificar que frente a los hechos atroces de los cuales fue testigo, tales formas de narración eran insuficientes. Esto lo llevó a ensayar un método novedoso para generar en el lector fruición y conmoción ante las terribles escenas que ilustran la violencia y el mal. En esto radica lo imprevisto de su obra.

Esa misma imprevisibilidad que caracteriza a las novelas de Mario Bellatin es la que les garantiza, si no la aceptación general, al menos su presencia en los debates sobre la narrativa latinoamericana actual y, como ya es un hecho, una presencia también en la narrativa universal. Esta pretensión es válida en tanto que esta *novela no prevista* que surgió posiblemente llena de absurdos, falta de lógica e inundada de vacíos, no se muestra ni se mostrará absurda en la medida en que las terribles escenas que ilustran la crueldad humana sirvan para que nuestra comprensión tanto del mal como del fenómeno literario no se reduzca a un significado único ni se convierta en una prescripción o en un “significado correcto”. Si esto sucediera, la novela perdería su carácter genuino y, entonces sí, se convertiría en una obra absurda.

Bibliografía

Del autor

- BELLATIN, Mario, 1986. *Las mujeres de Sal*, Lima, Lluvia Editores.
- , 1992. *Efecto invernadero*, Lima, Perú, Jaime Campodónico Editor.
- , 1993. *Canon perpetuo*, Lima, Perú, Jaime Campodónico Editor.
- , 1994. *Salón de Belleza*, Lima, Perú, Jaime Campodónico Editor.
- , 1995. *Damas chinas*, Lima, Perú, Ediciones El Santo Oficio.
- , 1995. *Tres novelas*, Lima, Perú, Ediciones El Santo Oficio.
- , 1996. *Salón de Belleza /Efecto invernadero*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Ediciones del Equilibrista.
- , 1996. “Viajeros de la nave de los locos”, en *Quehacer* 100. <http://w3.desco.org.pe/publicaciones/QH/QH/qh100in.htm>. Consultado el 23/03/2011.
- , 1997. “Canon perpetuo”, en Da Jandra, Leonardo y Roberto Max (comps.) *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*. Introducción de Leonardo da Jandra, México, Joaquín Mortiz: 21-23.
- , 1998. *Damas chinas*, México, Síntoma Editores.
- , 1998. *Poeta ciego*, México, Tusquets. (Colección Andanzas)
- , 1999. *Salón de belleza*, México, Tusquets. (Colección Andanzas)
- , 1999. *Efecto invernadero / Canon perpetuo*, Lima, Perú, Editorial Peisa.
- , 1999. *Salón de belleza / Damas chinas*, Lima, Perú, Editorial Peisa.
- , 1999. *Canon perpetuo*, México, Plaza & Janés. [Agrupa tres novelas: *Efecto invernadero*, *Canon perpetuo* y *Damas chinas*]
- , 1999. “La muerte boba”, en *Literatura en la imaginación*, Nuevo León, Consejo para la Cultura de Nuevo León: 207-209.
- , julio-septiembre 1999, “Fomoton asai”. *Fractal* 14: 67-82.
- , 2000. *El jardín de la señora Murakami. Oto no-Murakami monogatari*, México, Tusquets. (Colección Andanzas)
- , 2000. “Flores”, en *Se habla español. Voces latinas en USA*. México, Alfaguara: 61-68.
- , 2000. *Salon de beauté*, Paris, Stock. (La Cosmopolite)
- , 2001. *Flores*, México, Joaquín Mortiz. (Colección Narradores Contemporáneos)
- , 2001. *El jardín de la señora Murakami*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. (Serie Ficciones. Narrativa)
- , 2001. *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- , 2001. “Melville no suele escuchar el sonido del viento”, en *Día de Muertos. Antología del cuento mexicano*. Prólogo de Jorge Volpi. Epílogo de Guillermo Sheridan, Barcelona, Plaza & Janés: 43-61.
- , Mavel Palacín y Marc Viaplana, agosto de 2001. “Snapshots”, *Letras Libres* 32, <http://www.letraslibres.cin/index.php?art=6951>. Consultado el 21/03/2011.
- , 2001. *Der Schönheitssalon*, Frankfurt, Alemania, Frankfurter Verlagsanstalt.

- , 2002. *La escuela del dolor humano de Sechuán*, México, Tusquets. (Colección Andanzas)
- , 2002. *Jacobo el mutante*, Fotografías de Ximena Berecochea, México, Alfaguara.
- , 2002. *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. (Serie Ficciones. Narrativa)
- , 2002. *Flores*, Lima, Perú, Editorial Peisa.
- , abril-septiembre 2002. “Quechua”, *Líneas de Fuga* 9-10. <http://www.casarefugio.com/lineasdefuga/lineasdefuga9/Default.html>. Consultado el 22/03/2011.
- , 2002. *Der Blinde Dichter*, Frankfort, Alemania, Frankfurter Verlagsanstalt.
- , 2003. “Los democráticos”, en *Nuevas líneas de investigación. 21 relatos sobre la impunidad*. Selección de Martín Solares, México, ERA: 163-164
- , 2003. *Perros héroes*. Acompañado de un folleto de instalaciones diseñado por Aldo Chaparro, México, Alfaguara / Universidad del Claustro de Sor Juana. (Colección Primero Sueño)
- , 2003. *Escritores duplicados/Doubles d'écrivains. Narradores mexicanos en París/Narrateurs mexicains à Paris*, México, Landucchi Editores.
- , 2004. *Flores*, Barcelona, Anagrama.
- , 2004. *Perros héroes*, Buenos Aires, Interzona Editora. (Interzona Latinoamericana)
- , 2004. “Casas para insomnes”, en *Los mejores cuentos mexicanos*, Edición 2004, Selección e introducción de Eduardo Antonio Parra, México, Joaquín Mortiz.
- , 2004. *Shiki Nagaoka: un nez de fiction*, Paris, Passage du Nord Ouest.
- , 2004. *Flore*, Paris, Passage du Nord Ouest.
- , 2005. *La escuela del dolor humano de Sechuán*, Buenos Aires, Interzona Editora. (Interzona Latinoamericana)
- , 2005. *Tres novelas. Salón de Belleza, Jacobo el mutante, Bola negra*, Mérida, Venezuela, Ediciones El otro el mismo.
- , 2005. *Underwood portátil modelo 1915*, Lima, Sarita Cartonera.
- , 2005. *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona, Anagrama. (Narrativas hispánicas, 370).
- , 2005. *Obra reunida*, México, Alfaguara.
- , 2005. “La enfermedad de la sheika”, en *Los mejores cuentos mexicanos*, Edición 2005, Selección e introducción de José Manuel Prieto, México, Joaquín Mortiz: 137-142.
- , 2005. *Le Jardin de la dame Murakami*, Paris, Passage du Nord Ouest.
- , 2006. *Perros héroes*, Lima, Perú, Matalamanga.
- , 2006. *Jacobo el mutante*, Buenos Aires, Interzona Editora. (Interzona Latinoamericana)
- , 2006. *La jornada de la mona y el paciente*, Oaxaca, México, Almadía. (Mar abierto. Narrativa contemporánea)
- , 2006. *Pájaro transparente*, Buenos Aires, Mansalva.
- , 2006. *Jacob le mutant / Chien héros*, Paris, Passage du Nord Ouest.
- , 2006. *Chinesse Checkers*, Seattle, E.U., Ravenna Press.
- , 2007. *El arte de enseñar a escribir*, Segunda Edición, México, Fondo de Cultura Económica. (Colec. Lengua y estudios literarios) [Primera edición en FCE Chile, 2006]

- , 2007. *El gran vidrio*, Barcelona, Anagrama.
- , 2007. *Lo raro es ser un escritor raro*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. (Colección Underwood 2)
- , 2007. “Bola negra”, en *Hecho en México. Antología de literatura mexicana. Este es un libro hecho con cuentos y textos de otros escritores, crónicas cantadas, cartas ajenas y poemas deslumbrantes que yo siempre hubiera querido saber recitar*, Barcelona, Mondadori: 255-264.
- , Octubre 2007. “Biografía fantasma”, en *Letras libres* 106: 62-63.
- , 2008. *Condición de las flores*, Edición anotada por Graciela Goldchlik, Post Scriptum por Daniel Link, Buenos Aires, Entropía.
- , 2008. *Las dos Fridas*, México, LUMEN / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- , 2008. “Aullidos posiblemente musicales”, en *Primer Cuadro. Cultura en el Centro Histórico* 5 : 4-5. [Publicación trimestral de distribución gratuita auspiciada por la Fundación del Centro Histórico, México.]
- , 12 abril 2008. “Kawabata: el abrazo del abismo”, en *La nación*, Argentina, <http://adncultura.lanacion.com.ar>. Consultado el 13/04/2008.
- , Otoño 2008. “Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días”, *Literal* 14: 14-18.
- , 2008. *Leçons pour un lièvre mort*, Paris, Passage du Nord Ouest.
- , 2009. *Los fantasmas del masajista*, Texto y fotografías de Mario Bellatin, Palermo, Argentina, Eterna Cadencia.
- , 2009. *Biografía ilustrada de Mishima*, Buenos Aires, Entropía.
- , 2009. *Biografía ilustrada de Mishima*, Lima, Perú, Matalamanga.
- , 2009. “¿Habrá quien considere el sueño como el acto más perfecto del cuerpo?”, en *Excesos Del cuerpo. Ficciones sobre el contagio y la enfermedad en América Latina*, Palermo, Argentina: Eterna Cadencia.
- , 2009. *Jeu de dames*, París, Gallimard.
- , 2009. *Beauty Salon*, San Francisco, California, City Light Publishers.
- , 2009. *Salão de beleza*. Porto Alegre, Brasil: Leitura XXI.
- , 2011. *La clase muerta. Dos textos*, México, Alfaguara. [Incluye los textos *Biografía ilustrada de Mishima* y *Los fantasmas del masajista*]
- , 2011. *Disecado*, México, Sexto piso. [Incluye los textos *Disecado* y *El pasante de notario Murasaki Shikibu*]
- , 2012. *El libro uruguayo de los muertos*. Barcelona, Editorial Sexto Piso.

Sobre el autor

- ANÓNIMO, 19 abril 2008. “Mario Bellatin experimenta con una revista cultural”, *La voz.com.ar*, http://www.lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=181921. Consultado el 11 de junio de 2008.
- BOSCH I SANZ, Lolita, 2002. *La propuesta narrativa de Mario Bellatin*, Tesis de Maestría. México, Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Filosofía y Letras.
- BOURGUEIL, Georges, 2000. “A propos de “Flore”, de Mario Bellatin”, en *lekti-écriture*. http://www.lekti-écriture.com/editeurs/breve.php3?id_breve=5. Consultado el 26 febrero 2004.
- BRADU, Fabienne, 2011. “La pieza faltante”, en *Los escritores salvajes*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: 43-64.
- CABRAL, Nicolás, junio 2006. “Artefactos”, Reseña de *Obra reunida* de Mario Bellatin, *Letras Libres* 90: 87-88.
- CONESA, Abelardo, 2011. “Mario Bellatin: objetos de decoraciones florales”, en *El coloquio de los perros. Revista de literatura*. Núm. 28. <http://www.elcoloquidelosperros.net>. [Número monográfico dedicado a Mario Bellatin]
- CORNEJO, María Elena y Víctor Ch. Vargas, [1997]. “Realismo sin magia. El escritor Mario Bellatin va a la conquista de México. Ya publicó su primer libro en cotizada Ediciones el Equilibrista”, en *Caretas* 1452, <http://www.caretas.com.pe/1452/cultura/cultura.htm>. Consultado el 25 julio 2003.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, 1998. “La maleta de Albert Thibaudet”, en *Servidumbre y grandeza de vida literaria*, México, Joaquín Mortiz: 209-215.
- , 1998a. “El apócrifo de Mario Bellatin”, en *El Ángel* 243: 4.
- , febrero 2001. “El jardín del nuevo siglo”, en *Letras Libres* 26: 78-79.
- DONÍS, Marta, 21 junio 1998. “Entre el confinamiento y la estrangulación” en *El semanario cultural de Novedades* 844: 5.
- FERREYRA, Javier, 2004. “Un mundo perturbador”, en *La voz del interior*. <http://www.intervoz.com.ar>. Consultado el 19 abril 2004.
- FIERROS, Gustavo, 4 mayo 1997. “El adorno y la muerte”, en *La Jornada Semanal* 113: 18.
- GARCÍA CAMPOY, Santiago, 2011. “un enigma sin resolver: *Canon perpetuo*”, en *El coloquio de los perros. Revista de literatura*. Núm. 28. <http://www.elcoloquidelosperros.net>. [Número monográfico dedicado a Mario Bellatin]
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, 24 mayo 2003. “Mario Bellatin: El esnobismo vulgarizado”, en *Reforma* 297023, Sección Cultura: 5a.
- GÜEMES, César, 30 enero 2002. “Confieren a Mario Bellatin el premio Xavier Villaurrutia”, en *La Jornada* 20130, Sección Cultura: 7a.
- , 12 noviembre 2002a. “Mario Bellatin emprende la búsqueda del libro que *falta* de Joseph Roth”, en *La Jornada* 21112, Sección Cultura: 5a.

- GUICHARD, Thierry, décembre 2001 / février 2002. "Salon de beuté", en *Le Matricule des Anges* 37 : 36.
- HERRERA, Adriana, 28 noviembre 2010. "Los cien mil libros de Mario Bellatin", en *La opinión.com*, <http://www.impre.com/laopinion/entretenimiento/artecultura/2010/11/28/los-cien-mil-libros-de-mario-b-224891-1.html#commentsBlock>. Consultado el 20 marzo 2011.
- HUAMÁN, Miguel Ángel, 1987. "Las mujeres de Sal", en *Revista de crítica literaria latinoamericana* 13: 253-255.
- ILDEFONSO, Miguel, 2004. "La posmodernidad en Tres Novelas de Mario Bellatin", en *Mundoalterno.com*, http://www.mundoalterno.com/decimas/colaboracion/miguel_ildefonso/mario_bellatin.htm. Consultado el 18 de agosto de 2005.
- JIMÉNEZ FLORES, Maricruz, 24 mayo 2001. "Circo Raus lleva a escena la novela *Salón de Belleza*", en *La Crónica de hoy*, <http://www.cronica.com.mx/2001/may/24/culturas03.html>. Consultado el 26 febrero 2004.
- JIMÉNEZ, Arturo, 20 febrero 2002. "Bellatin recibe el premio Villaurrutia", en *La Jornada* 20228, Sección Cultura: 7a.
- KEIZMAN, Betina, febrero de 2004. *El complot fantástico. Cinco aproximaciones*, Tesis para obtener el grado de doctora en letras mexicanas, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Filosofía y Letras.
- KOZA, Roger, 2011. Sinopsis de *Invernadero*, <http://www.ficunam.unam.mx/pelicula.php?i=12>, Consultado el 6 de diciembre de 2011.
- MANZANOS, Rosario, 2003. "Experimento perturbador de Mario Bellatin. Puesta virtual de su novela *Perros héroes*", *Proceso* 1385: 66-67.
- MECA, Arturo, 2011. "Bellatin decapitado: Mishima mata la literatura", en *El coloquio de los perros. Revista de literatura*. Núm. 28. <http://www.elcoloquidelosperros.net>. [Número monográfico dedicado a Mario Bellatin]
- MIC CULTURILLA, 2002. "Mario Bellatin: *El jardín de la señora Murakami (Oto no Murakami monogatari)*. Una historia de perfección, refinamiento, tradiciones e intrigas", en *iespaña*, <http://www.iespana.es/mic-culturilla/libros/murakami.htm>. Consultado el 17 mayo 2003.
- MONTAÑO GARFIAS, Erica, 9 enero 2002. "*La escuela del dolor humano...* es novela y pieza de teatro", en *La Jornada* 20109, Sección Cultura: 5a.
- , 9 enero 2002a. "Jugar sin saber las reglas", en *La Jornada* 20109, Sección Cultura: 5a.
- NOTIMEX, 2002. "*Jacobo el mutante* de Mario Bellatin", en *El Economista on line*. <http://www.economista.com.mx/online4.nsf/bellatin>. Consultado el 25 julio de 2003.
- , 12 enero 2008. "Gana Mario Bellatin Premio Nacional de Literatura". *El Universal.com.mx*. Electrónico. http://www.eluniversal.com.mx/notas/vi_474792.html. Consultado el 11 junio 2008.
- OBREGÓN, Rodolfo, 2003. "Perros héroes", *Proceso* 1386: 85-86.
- PALAVERSICH, Diana, 01 mayo 2003. "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin", en *Chasqui* 32: 25-38.

- , 2005. “Prólogo”, en Mario Bellatin, *Obra reunida*, México, Alfaguara: 9-23.
- , 2005. “Desarticulación textual y corporal en la narrativa de Mario Bellatin”, en *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*, México, Plaza y Valdés: 121-138.
- PAREDES, Martín y Ricardo ZAVALA, 2002. “Permiso para escribir”, *Quehacer* 134. <http://www.desco.org.pe/publicaciones/QH/QH/qh134mp.htm>. Consultado el 25 julio 2003.
- POHLENZ, Ricardo, 21 septiembre 1997. “El grotesco terminal”, en *El Ángel* 194: 4.
- POLLAROLO, Giovanna, 2002. “Flores: El artificio de lo natural”, en *hueso húmero*, <http://huesohumero.perucultural.org.pe/4122.shtml>. Consultado el 25 julio 2003.
- RODRÍGUEZ ORTÍZ, Roxana, 2004. *Frontera, juego y desasosiego en la literatura mexicana contemporánea. Diálogo posmoderno con Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Mario Bellatin, Luis Humberto Crosthwaite y Cristina Rivera Garza*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Teoría de la Literatura y Literatura, Universidad Autónoma de Barcelona.
- RÍOS, Gabriel, 6 agosto 1999. “*Damas Chinas*. Alegoría de la enfermedad”, <http://www.cnart.mx/cnca/nuevo/diarias/06/08/99/damaschi.html>. Consultado el 25 julio 2003.
- ROMERO, Juan José, [2000]. “La estética de la venganza”, en *Finisterre* 10, <http://www.geocities.com/finisterre/fisis10/Murakami.htm>. Consultado el 17 mayo 2003.
- ROTHER, Larry, august 10 2009. “A Mischievous Novelist With an Eye and a Ear for the Unusual”, en *The New York Times*, <http://www.nytimes.com/2009/08/10/books/10bellatin.html>. Consultado el 20 marzo 2010.
- RUBIO, Lulú, noviembre 2008 / febrero 2009. “De la vanidad a la agonía: el grotesco de Bajtín en *Salón de belleza* de Mario Bellatin”, en *Espéculo* 40, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/salonbe.html>. Consultado el 15 abril 2009.
- RUISÁNCHEZ, José Ramón, 13 febrero 1999. “El silencio del ginecólogo: observaciones sobre una novela temible”, en *Sábado* 1115: 4-5.
- SALAS-ELORZA, Jesús, 2004. “*Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*. La novela como hipertexto”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 24: 65-72.
- SUMALAVIA, Ricardo, 2002. “Deslindes y cauces de la novísima narrativa peruana”, en *Editora Perú*, <http://www.editoraperu.com.pe/edc/02/05/13/03-05.pdf>: 3-5. Consultado el 25 julio 2003.
- TANGEN-MILLS, Jesse, january 28 2009. “*Chinese Checkers: Three Novels by Mario Bellatin*”, en *lamovidaliteraria.com*, <http://lamovidaliteraria.com/2009/01/chinese-checkers-three-novels-by-mario-bellatin>. Consultado el 15 abril 2009.
- THAYS, Iván, 1999. “La edad de la inocencia: acerca de la narrativa peruana última”, en *Apuntes*, http://www.apuntes.org/paises/peru/ensayo/thays_inocencia.html. Consultado el 25 julio 2003.

- UBILLUS, Julio, 15 diciembre de 2005. “Las Mujeres de Sal”, *Aeroplano del '76* [Blog], <http://aeroplanodel76.blogspot.com/2005/12/las-mujeres-de-sal.html>, Consultado el 9 de junio de 2006.
- VALENCIA, Eduardo, [2001]. “Personajes huyendo de autor”, en *Lateral* 83, <http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/83foco.html>. Consultado el 25 julio 2003.
- VALERIO, Mariano, 2004. “Perros héroes. Mario Bellatin”, en *Los inrockuptibles*, <http://www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=50>, Consultado en febrero de 2004.
- VEK, Lewis, 2010. “Authorizing Subjectivity: Eroticism, Epidemia, and the (In)validation of Bodies in Pedro Juan Gutiérrez’s *El rey de la Habana* and Mario Bellatin’s *Salón de belleza*”, en *Crossing Sex and Gender in Latin America*, New York, Macmillan: 107-142.
- VÉLEZ MARQUINA, Elio, [2002]. “Apología del silencio”, en *Los noveles.net*, <http://www.losnoveles.net/bellatin.htm>. Consultado el 25 julio 2003.
- VIEIRA, Estela J., 2002. “Writing the Present, Rewriting the Plague, José Saramago’s *Ensaio sobre a Cegueira* and Mario Bellatin’s *Salón de belleza*”, en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, número 7, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/vieira.html>. Consultado el 15 abril 2009.
- VIERA, Luis, 16 mayo 1999. [Reseña a *Salón de Belleza*], en *Arena de Excelsior* 1: 15.
- VILLORO, Juan, 2002. “La conquista de la nube”, en *Letras libres* 42: 66.
- YÉPEZ, Heriberto, 2011. “Bellatin y la industria editorial”, en *El coloquio de los perros. Revista de literatura*. <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/beindi.html>. Consultado el 10 de diciembre de 2011.

Entrevistas

- FLORES BUENO, Daniel, 2001. “Si la gente busca algo autobiográfico en mis libros se va a desengañar”, en *Terra.com*, <http://www.terra.com.pe/terramedia/entrevista2.shtml>.
- GARCÍA LAGO VELARDE, Ruth, 22 agosto 1998. “Mario Bellatin o el juego de la ambigüedad”, en *Lectura de El Nacional* 46: 6 y 7.
- GÜEMES, César, 27 mayo 1998. “Miniaturizar el género de novela es mi quehacer literario: Bellatin”, en *La Jornada* 14 (4930): 25.
- , 27 mayo 1998a. “El peruano-mexicano Bellatin: mi obra ‘narrativa insólita’, no de maldad”, en *La Jornada*, <http://www.jornada.unam.mx/1998/may98/980527/perez.html>. Consultado el 15 abril 2009.
- , 3 febrero 1999. “El mayor reto es que el lector transite por el arco narrativo”, en *La Jornada* 15 (5178): 28.
- MATEOS, Mónica, 5 enero 1997. “Las novelas de Mario Bellatin, dosis concentradas de literatura”, en *La Jornada* 13 (4429): 31.

- MELGAR, Francisco, 28 enero 2007. “Mario Bellatin: ‘La escritura no tiene nacionalidad’”, en *elcomerciooperú.com*, <http://elcomercio.com.pe/EdicionImpresa/Html/2007-01-28/IMEcLuces0659820.html>. Consultado el 15 abril 2009.
- MENDEZ, Juan Carlos, 2002. “Efecto Bellatin”, en *Caretas* 1707, <http://www.caretas.com.pe/2002/1707/secciones/cultural.phtml>. Consultado el 25 julio 2003.
- PLAZA, Caridad, 2008. “Diálogo de la lengua”, Entrevista a Jorge Volpi y Mario Bellatin, en *Quórum* 19: 109-119.
- TORRES PECH, Marissa, 22 agosto 1998. “La importancia de nombrar. Marissa Torres Pech entrevista a Mario Bellatin”, en *Sábado*, Suplemento de *unomásuno* 1090: 16.
- VILANOVA, Nuria, 23 febrero 1997. “El salón donde hiberna la belleza”, en *La Jornada Semanal* 103: 14.

Literatura mexicana

- CARRERA, Mauricio, 2000. “Ausencia y presencia de México en la nueva novela mexicana”, en *Tierra Adentro* 104: 29-35.
- CHÁVEZ CASTAÑEDA Ricardo y Celso Santajuliana, 2000. *La generación de los enterradores. Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*, México, Nueva Imagen.
- , 2003. *La generación de los enterradores II. Una nueva expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*, México, Nueva Imagen.
- CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo *et al.*, 2004. *Crack. Instrucciones de uso*, México, Mondadori.
- FERNÁNDEZ PERERA, Manuel (coord.), 2008. *Literatura mexicana del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica. (Serie Biblioteca Mexicana)
- GARCÍA-GARCÍA, José Manuel, mayo-agosto 1998. “La literatura mexicana de fin de siglo”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 8: 16-23.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, 9 noviembre 2003. “Literatura mexicana: las nuevas generaciones”, en *Reforma*, <http://www.infolatina.com.mx>, Consultado el 23 agosto 2004.
- GORDON, Samuel, 2005. *Novela mexicana reciente. Aproximaciones críticas*, México, Ediciones y Gráficos Eón / The University of Texas at El Paso.
- LARA ZAVALA, Hernán, 1991. “Mientras agoniza la novela”, en *Contra el ángel*. México, Editorial Vuelta: 239-245.
- LIBRUSA. Agencia Internacional de Noticias Literarias, 8 agosto 2003. “Menton no halla cuentistas sobresalientes nacidos en los sesenta”, <http://www.librusa.com>. Consultado el 11 febrero 2005.
- MÉNDEZ-RAMÍREZ, Hugo, julio-septiembre 2003. “La ideología de lo ‘universal’ en la novela mexicana actual”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 20: 7-14.
- PADILLA, Ignacio, 2007. *Si hace crack es boom*, Barcelona, Umbriel Editores.

- PALACIOS, Beatriz, 2000. “La recepción crítica de la nueva narrativa”, en *Tierra Adentro* 104: 69-72.
- PASTERNAK, Nora (coord.), 2005. *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin de milenio*, México, Casa Juan Pablos / Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa.
- PITOL, Sergio, 1999. “El mago de Viena y de nuevo Hamlet”, en *Letras libres* 7: 11-20.
- RIVERA GARZA, Cristina (coord.), 2007. *La novela según los novelistas*, México, Fondo de Cultura Económica. (Colección Biblioteca Mexicana)
- TARIFEÑO, Leonardo, [s/a]. “La enorme riqueza y vitalidad literaria de México”, en *buscarte*, <http://www.buscarte.com.ar/html/babelia/mexicohtm>. Consultado el 25 julio 2003.
- TORRES, Vicente Francisco, 1991. *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas*. México, Leega / Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco.
- , 2000. “La narrativa mexicana al filo del 2000”, en *Tierra Adentro* 104: 4-11.

Literatura latinoamericana

- BALZA, José, 28 junio 1998. “Literatura latinoamericana: tendencias actuales”, en *La jornada Semanal*. Electrónico. <http://www.jornada.unam.mx/1998/jun98/980628/sem-balza.html>. Consultado el 27 octubre 2010.
- CORNEJO POLAR, Antonio, 1988. “Profecía y experiencia del caos: la narrativa peruana de las últimas décadas”, en Karl KOHUT, *La literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Frankfurt am Main, Vervuert /Madrid, Iberoamericana: 23-34.
- DOMENELLA, Ana Rosa et al. (coords.) *Memorias del Primer Congreso Internacional Medio Siglo de Literatura Latinoamericana, 1945-1995*, 2 vols., México, Universidad Autónoma Metropolitana. (Cultura Universitaria. Serie Ensayo 67)
- DE LIMA, Paolo, 2003. “Violencia y 'otredad' en el Perú de los 80: de la globalización a la 'Kloaka'”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*: 275-301.
- FUGUET, Alberto y Sergio GÓMEZ, 1996. *McOndo*, Madrid, Grijalbo Mondadori.
- y Edmundo PAZ SOLDÁN, 2000. *Se habla español. Voces latinas en USA*, México, Alfaguara.
- JARA, Cronwell, 1998. “Visión de la violencia y del paisaje urbano de Lima en dos nuevas novelas” ”, en Karl KOHUT, *La literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Frankfurt am Main, Vervuert /Madrid, Iberoamericana: 106-119.
- KOHUT, Karl, 1998. *La literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Frankfurt am Main, Vervuert /Madrid, Iberoamericana.
- NOGUEROL, Francisca, 2008. “Últimas tendencias y promociones”, en Trinidad Becerra (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo XX*, Tomo III, Madrid, Cátedra: 215-229.
- , 2008. “Narrar sin fronteras”, en Jesús Montoya y Ángel Esteban (eds.), *La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana: 19-33.

- QUIRÓS LEIVA, Dennis Orlando, 6 julio 2003. “Desentrañando los estudios sobre el canon de la literatura latinoamericana”, *monografias.com*, <http://www.monografias.com/trabajos13/canon/canon.shtml>. Consultado el 27 octubre 2003.
- RANGEL, Alejandra *et al.*, 1999. *Latinoamérica en la imaginación*, México, Consejo Para la Cultura de Nuevo León.
- SICILIA, Javier, 25 febrero 1993, “Una generación sin contienda”, en *La cultura en México 2061*, Suplemento de *Siempre!*: II.

Teoría

- BARTHES, Roland, 1997 [1968]. “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán: 7-38.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV, 1996 [1972]. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Traducción de Enrique Pezzoni, México, Siglo XXI.
- ELTIT, Diamela, 2004. “La navegación de la escritura: márgenes e incertidumbres”, en Fernando Burgos (ed.), *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Madrid: Castalia: 619-630.
- GENETTE, Gérard, 1989 [1972]. *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Madrid, Lumen.
- , 1989a [1982]. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Traducción de Carlos Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- , 2001 [1987]. *Umbrales*, Traducción de Susana Lage, México, Siglo XXI.
- INGARDEN, Roman, 1989, “Concreción y reconstrucción”, en *Estética de la recepción*, Rainer Warning, (ed.), Madrid, Visor: 35-45.
- ISER, Wolfgang, 1989, “El papel del lector en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding”, en *Estética de la recepción*, Rainer Warning, (ed.), Madrid, Visor: 277-296.
- , 1989a, “La estructura apelativa de los textos”, en *Estética de la recepción*, Rainer Warning, (ed.), Madrid, Visor: 133-148.
- , 1989b, “El proceso de lectura”, en *Estética de la recepción*, Rainer Warning, (ed.). Madrid: Visor, pp. 149-164.
- JAUSS, Hans Robert, 1987 [1975], “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *Estética de la recepción*, José Antonio Mayoral (comp.), Madrid, Arco: 59-86.
- , 2002 [1972], *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós.
- JITRIK, Noé, 1998 [1996], “Canónica, regulatoria y transgresiva”, en Susana Cella (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada: 19-41.
- PIMENTEL, Luz Aurora, 1998. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Siglo XXI.
- ROBIN, Régine, 1993 [1989]. “Extensión e incertidumbre de la noción de literatura”, en Marc Angenot *et al.*, *Teoría literaria*, Traducción de Isabel Vericat Núñez, México, Siglo Veintiuno: 51-56.

- SHKLOVSKI, Víktor, 2002 [1917]. “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Traducción de Ana María Nethol, México, Siglo XXI: 55-70.
- TODOROV, Tzvetan, 1997 [1968]. “Las categorías del relato literario”, en Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán: 161-197.
- ZAVALA, Lauro, 2009. “20 aproximaciones al ensayo como género literario”, en Marta Piña, Dante Delgado y Lauro Zavala, *Artificio de la metamorfosis. Ensayos sobre el ensayo*, México, Editorial Praxis: 85-139.

Complementaria

- ALBERCA, Manuel, 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Prólogo de Justo Navarro, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BORGES, Jorge Luis, 2005. “Nathaniel Hawthorne”, en *Obras Completas*, Vol. 2, Buenos Aires, Emecé Editores: 51-67.
- CABALLÉ, Ana, 2005. “Biografía y autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros”, en J.C. Davis e Isabel Burdiel (eds.), *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, Valencia, España, Universitat de València: 49-61.
- CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis E., 2004. “Epílogo. Montacerdos: ¿ficción de la miseria o miseria de la ficción” in *Montacerdos*. Santiago: Metales Pesados Ediciones, 2004. 71-84.
- LARA, María Pía, 2009. *Narrar el mal. Una teoría posmetafísica del juicio reflexionante*, Barcelona, Gedisa.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, 1976 [1969]. “El realismo como concepto crítico literario”, en *Estudios de poética*, Madrid, Taurus: 121-142.
- MAUROIS, André, 1937. *Aspectos de la biografía*, Traducción de Alberto Sánchez, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla.
- MORO, César, 1980. *Obra poética*, Tomo I, Prefacio de André Coyné, Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, Perú, Instituto Nacional de Cultura.
- ONETTI, Juan Carlos, 1980 [1939]. *El pozo*, Barcelona, Seix Barral.
- RUIZ AYALA, Iván, 1998. *César Moro y La tortuga ecuestre. (Dos lecturas)*. Prólogo de André Coyné, Lima, Perú: Fondo Editorial Banco Central de Reserva Del Perú.
- SÁBATO, Ernesto, 1973. *Hombres y engranajes*. Madrid, Alianza.
- SCHWOB, Marcel, 1999 [1896]. “El arte de la biografía”, en AA.VV., *El arte de la biografía*, Barcelona, Océano / México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: 399-409.
- SONTAG, Susan, 2008 [2003]. *Ante el dolor de los demás*, México, Alfaguara.
- URIBE ALARCÓN, María Victoria, 2004. *Antropología de la inhumanidad: un ensayo interpretativo sobre el Terror en Colombia*, Bogotá, Grupo Editorial Norma.
- TATARKIEWICKZ, Wladislav, 2001. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid, Tecnos.
- VILLANUEVA, Darío, 2004. *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva.

