

EDICIONES  
ALTAZOR

**SALÓN DE ANOMALÍAS**

## **SALÓN DE ANOMALÍAS**

**Diez lecturas críticas acerca  
de la obra de Mario Bellatin**

**Alfonso Nava**

**Pablo Brescia**

**Mónica Ríos**

**Luis Hernán Castañeda**

**Liliana Colanzi**

**Fernando Iriarte**

**Lina Meruane**

**Cecilia Eudave**

**Federico Fridman**

**Salvador Luis Raggio Miranda**

**Coordinación y prólogo  
de Salvador Luis Raggio Miranda**

**SALÓN DE ANOMALÍAS**  
**DIEZ LECTURAS CRÍTICAS ACERCA DE LA OBRA DE MARIO BELLATIN**  
Coordinación y prólogo de Salvador Luis Raggio Miranda

Colección Académica, 1  
dirigida por José Donayre Hoefken

© Del prólogo: Salvador Luis Raggio Miranda  
© De los ensayos: sus autores  
© Ediciones Altazor, 2013

1ª edición: diciembre, 2013

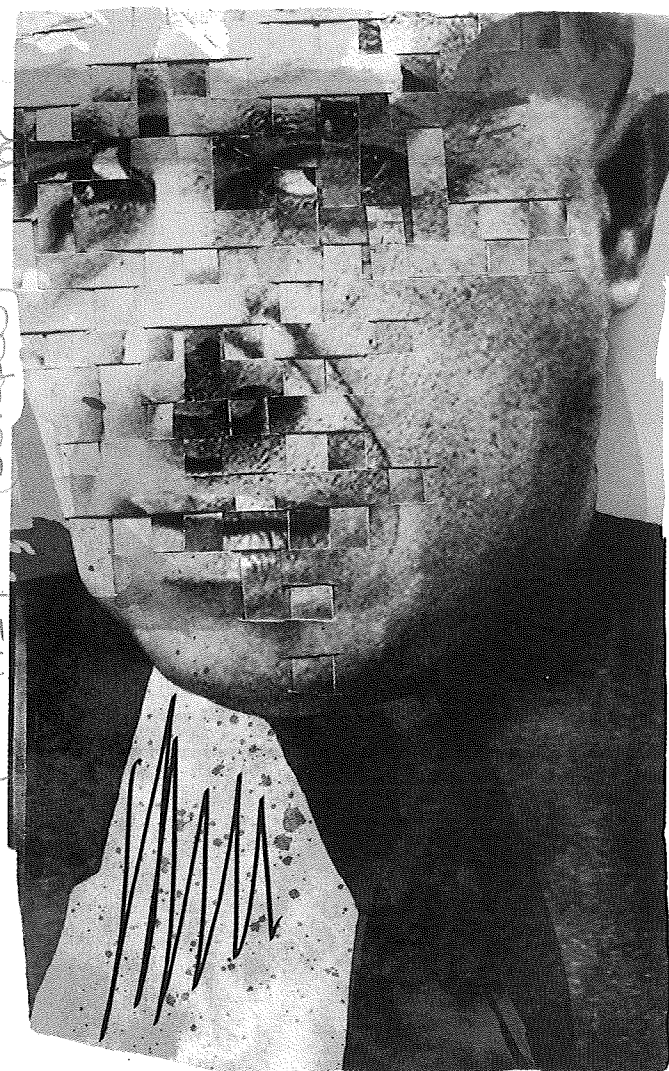
Diseño de colección: Gustavo R. Q.  
Portada y diagramación: Grafos & Maquinaciones  
Ilustración de portada: Alejandra Manzano ([www.aleka.es](http://www.aleka.es))

**EDICIONES ALTAZOR**  
Jirón Tasso 297, San Borja  
Lima, Perú  
Teléfono: (51-1) 593-8001  
[www.edicionesaltazor.com](http://www.edicionesaltazor.com)  
[www.edicionesaltazor.blogspot.com](http://www.edicionesaltazor.blogspot.com)  
[edicionesaltazor@yahoo.es](mailto:edicionesaltazor@yahoo.es)

Impresión: Gráfica Alporc SAC  
Jirón Castrovirreyna 878, Breña

ISBN: 978-612-4122-72-9  
Hecho el depósito legal  
en la Biblioteca Nacional del Perú:  
N° 2013-08763

IMPRESO EN LIMA, PERÚ  
DICIEMBRE DE 2013



M 860.4  
4.098  
TESTS  
51551  
T.3

(solapas)

sep 19/14

BLAA

**SALÓN DE ANOMALÍAS**

SUMARIO

HACIA UN CANON PERPETUO. ANATOMÍAS DIVERGENTES Y DERIVACIONES ESTÉTICAS DEL CORPUS BELLATINIANO (PRÓLOGO) <i>por Salvador Luis Raggio Miranda</i> .....	15
LA POÉTICA COMO ONTOLOGÍA. UN BREVE ACERCAMIENTO A DISECADO <i>por Alfonso Nava</i> .....	53
LOS ESPÍRITUS DE LA MATERIA Y LA MATERIA DE LOS ESPÍRITUS: LOS FANTASMAS DEL MASAJISTA <i>por Pablo Brescia</i> .....	63
EL RUIDO, MANIOBRA DE LO IMPERCEPTIBLE. SOBRE <i>PERROS HÉROES</i> <i>por Mónica Ríos</i> .....	79
EL FRACASO DEL MAL EN <i>DAMAS CHINAS</i> <i>por Luis Hernán Castañeda</i> .....	99
EN LOS MÁRGENES: VERSIONES DE LO NORMAL EN <i>FLORES</i> <i>por Liliana Colanzi</i> .....	119
A DONDE NOS LLEVE EL TEXTO: (M)ISHIMA/ (B)ELLATIN EN EL CENTRO DE SÍ MISMO <i>por Fernando Iriarte</i> .....	135
ENFERMO DE MEMORIA: UNA LECTURA DE <i>LA JORNADA DE LA MONA Y EL PACIENTE</i> <i>por Lina Meruane</i> .....	155

SHIKI NAGAOKA O TRASTOCANDO EL SIGNO: UNA HISTORIA  
DE DIFERENCIACIÓN  
*por Cecilia Eudave*.....173

DERIVAS DE POETA CIEGO  
*por Federico Fridman*.....193

DE LA BELLEZA A LA MUERTE. TIEMPO DE DESECHO Y  
TRAVESTISMO OMINOSO EN SALÓN DE BELLEZA  
*por Salvador Luis Raggio Miranda*.....211

ACERCA DE LOS ENSAYISTAS.....233

ACERCA DEL COMPILADOR.....237

*“Decir que una obra hace al artista significa que si el artista destaca como maestro en su arte es únicamente gracias a la obra. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro”.*

MARTIN HEIDEGGER

*“La anormalidad resulta, en gran medida, de un esfuerzo perceptivo: los detalles y las variaciones que se conjugan como “anomalía” surgen a partir de la conjunción entre lo visible del cuerpo y otro cuerpo, invisible, hecho de “teoría” y ciencia. Quizás más que la superposición o conjunción, mejor sería hablar de fusión: el anormal nace del cruce de su cuerpo y el ideal normativo”.*

GABRIEL GIORGI

*“En una aldea cercana a la Charca del Sueño vivía un campesino de nombre Zoroku, al que le habían salido en la cara pústulas con los siete colores del arco iris”.*

HINO HIDESHI

PRÓLOGO  
HACIA UN CANON PERPETUO. ANATOMÍAS DIVERGENTES Y  
DERIVACIONES ESTÉTICAS DEL CORPUS BELLATINIANO

*por Salvador Luis Raggio Miranda*

AL MOMENTO DE REDACTAR ESTAS PÁGINAS PRELIMINARES (fines del año 2011) Mario Bellatin ha iniciado el proyecto artístico de los cien mil libros. *Los cien mil libros de Bellatin*, cien breves textos encuadernados con cartulina marfileña en tirajes de mil ejemplares, son una nueva propuesta literario-performática que entreteje, como ya se ha hecho costumbre en la atípica carrera del autor de *Canon perpetuo* (1993), distintas manifestaciones de arte conceptual y métodos no tradicionales de edición y difusión literaria que no solo buscan suprimir los límites que usualmente gobiernan la ficción sino también ratificar lo que el propio Bellatin ha calificado en otras oportunidades como una “sistematización interna” en su obra (“Narrativa insólita, no de maldad”)<sup>1</sup>.

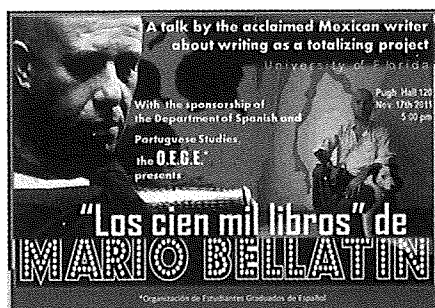
Siguiendo esta tendencia hacia la codificación de un todo conceptual a partir de la intervención, cada uno de los cien mil libros de Bellatin es a la vez una obra de arte independiente, numerada con un sello<sup>2</sup> y marcada personalmente con la huella digital de su gestor. El sello y la huella, dispositivos rutinarios de identificación burocrática, convergen en esta maniobra artística enfrentando las ideas de sistema e individualidad: textos impresos artesanalmente que comparten una misma lógica y un mismo imaginario, desarrollados en serie y anunciados a través de las redes sociales por el propio autor, pero que a través de la huella hacen de cada libro una pieza “original” y de la combinación de Mario Bellatin y sus textos un

<sup>1</sup>Graciela Goldchluk extiende esta idea al apuntar que la obra de Bellatin “sólo puede apreciarse en su hacerse continuo” (7). Mientras que Reinaldo Laddaga señala que esta tiende a presentarse como un archivo interconectado y a ofrecer una “arquitectura fluida” al receptor del texto (142).

<sup>2</sup>Lo que implica una cifra distinta para cada texto, pero al mismo tiempo un ordenamiento por medio de un proceso de fabricación artesanal.

arte construido a partir de la práctica de la mutación y la divergencia.<sup>3</sup>

De este modo, las obras albergadas bajo el proyecto de *Los cien mil libros* —aunque se repitan títulos que Bellatin ha publicado en editoriales hegemónicas y contra hegemónicas— nunca son idénticas a las originales ni tampoco idénticas entre sí, hay en ellas una conciencia dual de reiteración y variación, insistencia y permuta, que no puede ser separada y que nos habla explícitamente de un corpus que responde al afán de crear un Universo, una cohesión gestada a través de la intervención conceptual.



Afiche de la ponencia “Los cien mil libros de Mario Bellatin” en la Facultad de Español y Portugués de la Universidad de Florida (17 de noviembre de 2011). Difundido viralmente a través de Facebook por la escritora Giovanna Rivero. En la parte superior derecha se resalta la frase: “Una ponencia del aclamado escritor mexicano acerca de la escritura como proyecto totalizador” (la traducción es mía).

<sup>3</sup>Bellatin es conocido por esta suerte de poética oposicional no solo en su obra literaria y performática sino también en el ámbito de la Escuela Dinámica de Escritores, el taller multidisciplinario de escritura que fundó en la Ciudad de México en el año 2001 y que en *El arte de enseñar a escribir* describe no precisamente como un espacio para la creación de textos de ficción, desestabilizando la norma básica del taller literario, sino como uno para la simulación de la escritura a través de disciplinas ajenas a ella: “Como señalé al inicio de este texto, en esta escuela se prohíbe escribir. La escritura que se realice será únicamente la inducida para buscar cierta finalidad, una suerte de simulacro de la escritura verdadera, la que se llevará a cabo dentro del espacio paralelo, íntimo, secreto, que los ochenta cursos que ofrece la escuela ayudarán a crear” (12).

Al referirme de este modo al corpus bellatiniano, me parece importante aclarar, sin predisponer ningún juicio valorativo, el uso arbitrario que hago de los términos “Universo” y “universo”. En este prólogo entiendo el primero desde un punto de vista cosmológico, una totalidad que implica la conjunción de materia, leyes y constantes. Mientras que el segundo, en cambio, se acercaría más a la convención narrativa que habitualmente llamamos “universo de ficción” (personajes, historias, geografías paralelas o repetidas en el transcurso de varios relatos o novelas).

Me parece que conforme Mario Bellatin añade un nuevo título a su producción o interviene uno de los que ya ha publicado, como sucede con el proyecto de *Los cien mil libros*, su obra se inclina más hacia el entramado de un “Universo”, en vista de que su proyecto artístico, analizado ahora de forma regresiva, parece estar gobernado por leyes y constantes creadoras amparadas en un gran plan nomotético (de condiciones universales) y no precisamente en la mirada idiográfica que sintetiza sus partes individualmente. Esta particularidad de carácter cosmológico no solo depende de una preparación en historia de las religiones, filosofía y teosofía sino también de un anteproyecto elaborado a partir de una sistematización creadora que Bellatin continúa construyendo a través de los años y que con el transcurso del tiempo ha aprendido a articular en su discurso.

Sin olvidarnos que el autor al que dedicamos estas páginas es tan humano como todos nosotros, la hipótesis del entramado universal —aunque se introduzca de manera figurativa— lo acerca más al saber demiúrgico, o al menos a una intención artística que sigue esa pauta filosófica. Con esta afirmación, desde luego, no trato de implicar una superioridad omnipotente —que no se lea este planteamiento de modo romántico o recurriendo a un esencialismo estratégico— sino una manera particular



de emprender el trabajo artístico y de darle especificidad a una obra que destaca, tanto como la de autores como Jorge Luis Borges o Italo Calvino, por su tendencia innata hacia lo absoluto.

## II

A PESAR DE LOS MÁS DE VEINTICINCO AÑOS que han transcurrido desde su fecha de publicación, aún resulta difícil hallar estudios íntegramente dedicados a *Las mujeres de sal* (1986), primera novela corta de Mario Bellatin. Entre los pocos textos disponibles se encuentran el comentario fundacional firmado por Raúl Bueno, que sirve de contrapata a la única edición del libro, una breve reseña —la datación es 15 de diciembre de 2005—, publicada por Julio Ubillús en la bitácora personal “Aeroplano del ’76” y un párrafo perteneciente al ensayo académico “Ortodoxos y heterodoxos” (2011) de Elton Honores.

Es importante destacar, a pesar de la distancia temporal y de su corta extensión, que estos tres textos comparten algunas frases dedicadas sobre todo al sentido de extrañamiento y a la desestabilización de la estética realista en la obra de Bellatin. Para Bueno, en 1986, los personajes de *Las mujeres de sal* son “todos ellos disímiles y extraños” y para Ubillús es “imposible negar la atmósfera de extrañeza” que la *nouvelle* todavía revela en el primer quinquenio del siglo XXI. Honores, por su parte, habla específicamente de la forma en que *Las mujeres de sal* rompe con “la linealidad del programa del realismo” y de cómo “se construye sobre la base del puro artefacto ficcional” (13-14).

Cabe resaltar que el adjetivo “extraño”, junto con sinónimos como “raro”, “insólito” y “singular”, ha sido un vocablo muy repetido cuando la crítica ha intentado sintetizar los mundos que se representan en la obra

literaria-performática de Bellatin. Al mismo tiempo, Mario Bellatin, la figura pública y el artista, aparenta ser un escritor atípico porque pertenece a dos cánones literarios latinoamericanos (el mexicano y el peruano), porque sus retratos suelen basarse en composiciones que presentan claroscuros o ángulos aberrantes (ver fotografías de Arias y Aragón, Lehn, León o Mordzinski), porque utiliza una prótesis en la mano derecha que a veces puede asemejar un garfio, otra veces una garra futurista o incluso un miembro viril; y porque, en lo que sería otra de sus conocidas acciones performáticas, se convierte en el tema central de la película *Invernadero*,<sup>4</sup> provocando comentarios como el siguiente:

El mundo filmado es en esta ocasión el mundo Bellatin. O un recorte o visión de él [...] El mexicano Mario Bellatin tiene una hija argentina, vive de a ratos en Buenos Aires y le falta una mano [...] Su hija, su departamento porteño y su mano son algunos de los protagonistas de *Invernadero*. Otros son su escritura, la corrección de sus originales, su asistente, sus cuatro perros, su desmemoria literaria, sus viajes, sus viajes por el mundo de los sueños y sus viajes por la mística oriental. Pero más que nada su cualidad de dialoguista indolente, dispersivo y sorprendente. Todo eso, en 94 minutos. ¿94 minutos y cuántos planos? ¿Quince, veinte? En cualquier caso son contables. Lo que más importa, no suenan impostadamente fijos, ni aburridos, ni interminables. Todo lo contrario [...] esos quince o veinte planos de *Invernadero* son enormemente naturales [...] Ya se trate de Bellatin afeitándose (con la mano izquierda), de Bellatin y su hija sacándole fotos a uno de sus perros, de Bellatin contando cómo era cuando tenía una mano biónica, de Bellatin mirando por la ventana las antenas del Departamento de Policía, de Bellatin confiándole a la escritora y editora Graciela Goldchuk sus olvidos (de todo aquello que escribe, de todo aquello de lo que habla), de Bellatin charlando con su amiga y colega Margo Glantz

<sup>4</sup>Dirigida por Gonzalo Castro (2010).

sobre heterónimos, narcisismos, palabras raras del idioma, bueyes perdidos y la idea conjetural de “escribir sin escribir”. O de Bellatin convirtiendo su garfio de metal en un jardín público: de allí, tal vez, lo de invernadero. Si es documental, ficción o ninguna de ambas cosas, importa tanto como el metal del que está hecho ese garfio de pirata. (“El extraño caso del señor Bellatin”)

Mario Bellatin, la figura pública así como el creador, aparenta siempre encontrarse al margen del resto de escritores iberoamericanos y ser definible solo desde la opacidad y la desestabilización de convenciones artísticas. En este sentido, su trabajo se acerca más a la definición de arte contemporáneo que Arthur C. Danto propone: “the definition of art would have to be built on the ruins of what had been thought to be the concept of art in previous discourses” (25).<sup>5</sup> Una contradicción que, al menos en el caso de Bellatin, ha resultado productiva y creativamente beneficiosa, ya sea protagonizando una película de técnica minimalista que dialoga con el anticonvencionalismo de *la nouvelle vague* u organizando aquel falso congreso de escritores mexicanos en Francia en el que participaron los dobles de José Agustín, Margo Glantz, Sergio Pitol y Salvador Elizondo.<sup>6</sup>

La “extrañeza” de Bellatin, como veremos líneas abajo, ya estaba presente de algún modo en *Las mujeres de sal*, editada por Lluvia Editores en Lima a través del método de bonos de prepublicación, un procedimiento de autofinanciación de libros por el cual varios jóvenes escritores peruanos surgidos en la década de 1980 pudieron

<sup>5</sup>“La definición de arte tendría que construirse a partir de las ruinas de lo que anteriores discursos entendieron era el concepto de arte” (la traducción es mía).

<sup>6</sup>Graciela Goldchluck ha hecho un recuento de este evento a partir de declaraciones de Bellatin en la ponencia “Lecciones de realismo para una liebre muerta” (2011). Bellatin, por su parte, se refiere a él en algunos pasajes de *Lo raro es ser un escritor raro* (2006).

respaldar parte del coste de edición de su primera obra vendiendo bonos a sus amigos, familiares o compañeros universitarios.<sup>7</sup>

En ese entorno en el que la literatura joven no tenía protección institucional sería, círculos como los que se formaron alrededor de Lluvia Editores asumieron la tarea de lanzar nuevas propuestas poéticas y narrativas, entre las que figuraron libros como *Hueso duro* (1986) de Cronwell Jara Jiménez, *Asuntos circunstanciales* (1984) de Rocío Silva Santisteban y la ya mencionada *Las mujeres de sal* de Bellatin.

A pesar de su condición de opera prima, esta novela corta, leída por contadas personas desde su fecha de publicación, contiene varios de los elementos estéticos y de los tópicos que Mario Bellatin desarrollará con mayor soltura a partir de la publicación de *Efecto invernadero* en 1992. Si bien presentes en estado embrionario, estos elementos subsumen buena parte del corpus bellatiniano posterior y ponen en evidencia algunos de los dispositivos narratológicos que el autor de *Salón de belleza* suspenderá de sus relatos y *nouvelles* en pos de un estilo mucho más conciso y atomizado.

<sup>7</sup>Esteban Quiroz, fundador de Lluvia Editores, relata la historia de los primeros años de la editorial en la entrevista titulada “El hacedor de Lluvias”, disponible en <http://www.paginasdelperu.com/Entrevista/1.htm>. A diferencia de la década de 2000, cuando las editoriales independientes peruanas empiezan a saturar las librerías de Lima, Arequipa o Trujillo y cuando el valor simbólico del escritor joven pasa a convertirse en un activo deseado, autores como Rocío Silva Santisteban o Mario Bellatin, relacionados con el círculo literario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, de donde proviene el núcleo fundador de Lluvia Editores, iniciaron sus carreras en un ambiente donde la literatura emergente estaba supeditada a la buena voluntad de un reducido grupo de amigos y a la falta de iniciativas gubernamentales y empresariales en torno al libro. Es por eso llamativo, o quizá se deba entender como un efecto natural ante la incertidumbre, que la primera *nouvelle* de Mario Bellatin haya surgido en un ambiente semejante, *ad portas* de la peor crisis económica de la república peruana desde fines del siglo XIX y en medio de la encarnizada guerra que Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru lanzaron contra el Estado.

*Las mujeres de sal* comparte con libros como *Damas chinas* (1995), *Poeta ciego* (1998) o *Flores* (2001) una complacencia por historias que muestran no precisamente una anormalidad ante sus oposiciones, como suele plantearla Michel Foucault (el monstruo humano desviándose de los sistemas de control y jurisdicción), sino la autonomía de lo anómalo e inusual, trazando una especie de estandarización de la identidad heterotópica. En vez de exponer la perversión y su correspondiente represión, los relatos de Bellatin parecen representar lo que él llama “mundos enrarecidos” a través de una “narrativa insólita, más que malvada” (“Narrativa insólita, no de maldad”), exponiendo la anomalía en estado puro y sin recargarla de juicios morales o normativos.<sup>8</sup>

Para Diana Palaversich, quien en opinión de muchos ha escrito el ensayo fundacional por excelencia sobre el corpus bellatiniano, uno de los elementos que ella llama “constantes narrativas” en la obra de Bellatin es justamente “la atmósfera agobiante y depresiva [...], sus personajes borrosos y escurridizos” (124).<sup>9</sup> *Las mujeres de sal* no se aleja de este modelo sino que lo inaugura con un repertorio de personajes-espectro, tanto en el sentido fantasmal como en el de la física: una dispersión de sombrías radiaciones que tienen en Dorila, la obesa propietaria de una peña criolla, Montiel, un pintor errático en medio de una búsqueda existencial, Chemo, un ex luchador con cojera y Santos, el hermético y sádico esposo de Dorila, a algunos de los arquetipos fundamentales de la narrativa de Bellatin. En ellos, por ejemplo, podemos anticipar figuras autoritarias como las de la Profesora Virginia y el Pedagogo Boris de *Poeta ciego* (1998), el fiel enfermero-entrenador

<sup>8</sup>Esta característica, de acuerdo con Palaversich, significaría una “normalización de lo singular o lo anómalo” (136).

<sup>9</sup>En una línea de pensamiento similar, Julio Ortega señala que en las obras de Bellatin hay una “subversión figurativa, [donde] se imponen las sombras del absurdo, la violencia y lo fantasmático” (12).

de *Perros héroes* (2003) o los personajes indescifrables y esquivos de *Canon perpetuo* (1993), sin olvidarnos, además, de la primera aparición del zapatero chino (aquel amante que Macaca recuerda en las páginas de *Lecciones para una liebre muerta*, libro publicado por Bellatin en el año 2005).

*Las mujeres de sal*, asimismo, inaugura la presencia del jardín como símbolo y espacio de una naturaleza sometida y seleccionada, lugar que se examina a profundidad años después en *El jardín de la señora Murakami* (2000). Esta *nouvelle* inscribe además lo que puede calificarse como el primer catálogo de flora del corpus bellatiniano —retomado más tarde en *Flores* (2001) y *Condición de las flores* (2008)— a través de la mención de “gladiolos rojos” (14), “un seto de geranios” (22), “un arbusto de granada” (22), “malvas” (23), “pequeñas siemprevivas” (39) y “desnudos rosales” (39), además de personajes íntimamente ligados al cuidado de parques y jardines, como son el hermano Francisco y Beatriz Salem.

Las alusiones a preceptos religiosos, en este caso del cristianismo en sus denominaciones católico-romana y protestante, así como los pasajes donde se mencionan ciertos encuentros con un saber esotérico y con la brujería son también parte de ese imaginario espiritual tan recurrente en la obra de Bellatin que *Las mujeres de sal* inaugura. Este texto, a su vez, resulta clave al exponer la inclinación temática que el autor tiene por el mundo artístico (la pintura, la escultura, las exposiciones colectivas y las galerías) y por lo que Palaversich describe como el “tópico de los cuerpos singulares” (137).

*Las mujeres de sal* no solo establece por primera vez el protocolo bellatiniano de la metáfora del cuerpo asimétrico —aquello que Judith Butler entiende como “lo ininteligible”, pero que en la narrativa de Bellatin se hace inteligible y central—, sino que articula tres grandes líneas temáticas basadas en la materia degradada como expresión, líneas que serán descubiertas recurrentemente en

posteriores trabajos: a) EL CUERPO INVÁLIDO (Santos, a causa de un accidente, permanece postrado como el hombre inmóvil de *Perros héroes*); b) EL CUERPO EXCESIVO, representado por el inmenso vientre que va atrapando a Dorila (un exceso corporal que también se presenta en la gran nariz de Nagaoka en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*) y c) EL CUERPO INCOMPLETO, destacado en la novela cuando el pintor Montiel visita una fábrica de extensiones artificiales:

En las paredes cuelgan láminas del cuerpo humano; vemos también fotos de mutilados antes y después de su rehabilitación. Los artesanos utilizan esas máquinas, esas herramientas, ese horno, para fabricar piernas, brazos, prótesis, corsés; asimismo para construir muletas, andadores, arneses. Contigua a esta existe otra sala, similar a la anterior, sólo que más pequeña. Este lugar, aparte de dos mesas de trabajo, cuenta con un par de barras paralelas y con un espejo de cuerpo entero que sirven ambos para los ejercicios de los pacientes. (*Las mujeres de sal* 41)

Así como el cuerpo incompleto se presenta en *Las mujeres de sal*, en los integrantes del equipo de voleibol “Los democráticos” de *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), quienes carecen de dedos en la mano derecha, y en el trabajo científico del doctor Olaf Zumfelde en *Flores* (2001), puede también reconocerse en esta primera novela el tópico literario de la muerte, por encima del de la vida, y aquella lógica de lo irremediable que parece funcionar implícitamente en todo el mundo ficcional de Bellatin a través de las alusiones a la enfermedad o el contagio. Incluso estudiando la portada del libro, con aquel rombo de marco dorado que encierra a un danzante vistiendo ropa oriental, *Las mujeres de sal* tiende a darnos señas, muchas más de las esperadas a primera vista, acerca del corpus bellatiniano que asomará ya casi completamente definido a partir del año 1992.

Una lectura de esta obra, sin embargo, no tendría ningún sentido práctico si no anotáramos las diferencias estéticas que de algún modo mantienen a esta primera novela de Mario Bellatin apartada de la serie de libros que empezó a publicar seis años después. Sin ser numerosas, sí es necesario reconocer que su presencia y eventual supresión marcan un antes y un después en la narrativa del autor de *Salón de belleza*.

Las diferencias más relevantes, a mi entender, se hallan en la temporalidad narrativa, la pluralidad de voces, la presencia de dialogismos y en la incorporación de expresiones locales y topónimos reconocibles. *Las mujeres de sal* es la única *nouvelle* de Mario Bellatin que, en contraste con la frecuente narración monofónica de otros de sus trabajos, complejiza y articula una polifonía de sistemas lingüísticos e ideológicos. Mientras que su producción posterior se encuentra mayormente conformada por textos que designan una sola voz, apoyada en la primera o la tercera persona (los casos de *La escuela del dolor humano de Sechuán*, *Lecciones para una liebre muerta* y *La jornada de la mona y el paciente*, donde los fragmentos intercalan puntos de vista, difieren un tanto pero nunca alcanzan esta complejidad), en *Las mujeres de sal* no solo se yuxtaponen voces creando distintos enunciadores y terceros observados, sino que, como indica Raúl Bueno en el comentario de la contratapa, hay una “alternancia de secuencias históricas” y “bruscos cambios en la perspectiva temporal” que mezclan dentro de un mismo párrafo anticipaciones y retrospectivas, excediendo las técnicas de analepsis y prolepsis que Bellatin suele marcar en su obra posterior solo por medio del uso del montaje o la fragmentación.<sup>10</sup>

A la misma vez, los dialogismos, identificables de forma muy puntual en un puñado de páginas de *El gran*

<sup>10</sup>Dentro de las distintas perspectivas que Bellatin mezcla en *Las mujeres de sal* es singular el fragmento correspondiente a las páginas 87-89 y el lenguaje pleonástico alusivo al *Pedro Páramo* de Rulfo.

*vidrio* (2007) y formalmente omitidos del resto de la obra de Bellatin, enlazan de una manera más convencional diversos fragmentos de la novela, una experiencia que Bellatin ha negado continuamente a sus lectores a partir del ciclo que inició con *Efecto invernal*. Aunque no puede decirse que el dialogismo en *Las mujeres de sal* alcanza la plenitud o la jerarquía dentro de la economía del texto que sí goza en la obra de autores como Jane Austen, Antón Chéjov o Mario Vargas Llosa, el habla directa de los personajes en la *nouvelle* adhiere a *Las mujeres de sal* a una morfología novelística que para el lector habitual de Bellatin, acostumbrado a su sobriedad, parecería impensable e incluso apócrifa.

Esta primera novela corta, por otro lado, infringe aquella constante narrativa que Palaversich distingue al destacar la falta de referentes conocidos y localizaciones geográficas en los relatos del autor. “La consecuencia más obvia e inevitable de esta desterritorialización”, apunta, “es la desaparición de un contexto concreto latinoamericano que se ve reemplazado por una serie de universos exóticos, esencialmente ficticios, también depurados de referentes socio-culturales” (125). En *Las mujeres de sal*, sin embargo, esta marca casi permanente de la literatura de Mario Bellatin (en *Perros héroes* se alude a un mapa de América Latina y en *Los fantasmas del masajista* el narrador rememora los tratamientos clínicos que recibe en la ciudad de São Paulo) no es parte aún del código narrativo del autor. En ese sentido, la primera novela de Bellatin es tal vez la más clara en cuanto a los referentes socio-culturales, socio-lingüísticos y las ambientaciones geográficas, y fuera de las descripciones de jardines, salones de belleza, escuelas o clínicas de rehabilitación que aparecen bañadas de opacidad en algunos pasajes de su obra, *Las mujeres de sal* es ese texto de Bellatin que no antepone la ambigüedad ni la confusión que existen en supuestos espacios orientales como los de *El jardín de la señora Murakami* o *La escuela*

*del dolor humano de Secbuán*, de los cuales se tiene suposiciones pero no verdaderas certezas.

Si bien este código narrativo de Bellatin se rompe paulatinamente en *Flores* con referencias a Münster, Misuri (con designación castellana) y Sumeria, y el relato *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* menciona lugares como Ciudad de México, Europa, América, Japón, Tepoztlán y París, así como los nombres del “mexicano” Juan Rulfo y el “peruano” José María Arguedas, *Las mujeres de sal* es un texto discordante, a partir de sus topónimos y modismos, con el ciclo narrativo que transcurre entre los años 1992 y 1998 y que incluye las novelas *Efecto invernal*, *Canon perpetuo*, *Salón de belleza* y *Poeta ciego*.

Basándonos solo en una relación de topónimos:<sup>11</sup> Nauta (ciudad ubicada en la selva de la región Loreto), Pachacámac (distrito y oráculo prehispánico del Valle de Lurín), Juliaca (ciudad al sudeste del Perú), Lima (capital de la república), Rímac (distrito y río de la ciudad de Lima), Pimental (distrito y balneario de Chiclayo), Chiclayo (capital del departamento de Lambayeque), Chimbote (puerto de la costa noroccidental) y puntos de referencia de Lima Metropolitana como el Mercado Central, la Avenida Wilson, La Colmena y el Coliseo Amauta, antiguo recinto techado de la ciudad, *Las mujeres de sal* puede considerarse aquella novela explícitamente “peruana” de Bellatin<sup>12</sup>

<sup>11</sup>Cabe mencionar que el lector familiarizado con la costa peruana encontrará descripciones bastante cercanas de los desiertos y los pueblos de pescadores de la costa norte del Perú, así como de la ambientación sombría de la ciudad de Lima, costa central, que durante casi todo el año está cubierta por una gruesa capa nubosa. Esta nubosidad le da a Lima un cielo naturalmente gris que suele opacar y dominar las acciones de los personajes de ficción ambientados en ella. Como ejemplos podrían citarse no solo *Las mujeres de sal* sino también las ambientaciones en historias de Luis Loayza, Julio Ramón Ribeyro y Óscar Malca.

<sup>12</sup>Paolo de Lima, basándose en una entrevista que Mario Bellatin concedió el 1 de enero de 1995 al diario peruano *La República*, ha corroborado que *Salón de belleza* está inspirada en una noticia periodística sobre un peluquero que recogía enfermos de sida en

y el único de sus textos en el que se advierten de forma reiterativa americanismos y giros propios del Perú como “ver a las chunchas sin ropa” (13), “Dorila seca su vaso de pisco” (18), “chilcanitos” (46) y “cachascanista” (58).<sup>13</sup>

La suma de todas estas características generales y estilemas provoca una sensación que no es la acostumbrada después de leer un texto de Mario Bellatin. Aunque en *Las mujeres de sal*, como señala Bueno en la contratapa, hay una “angustia existencial” que “recorre e integra [el] conjunto”, esta angustia causa en realidad un acercamiento indagador (si lo comparamos con sus textos posteriores) y no precisamente un extrañamiento plenamente excluyente (al menos no como el que se presenta de forma dominante en otras de sus novelas).

Sin alcanzar el absurdismo irónico de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* o *Biografía ilustrada de Mishima*, *Las mujeres de sal* es quizás el libro más “expresivo” de Bellatin, pues a pesar de la presencia de lo anómalo, existe una cercanía emocional muy poco frecuentada en su narrativa posterior,<sup>14</sup> que puede resaltarse en el *eros* que encarnan Dorila y Beatriz Salem (deseadas y recargadas de sexualidad) y en el *philia* que por momentos une a personajes como Montiel, Ana y Ricardo.

A pesar de que la narrativa de Mario Bellatin es reconocida por aquella atracción que induce a través de la relativización de la otredad y de lo que Facundo

---

un barrio marginal de la capital peruana. Dicha confirmación y el hecho de calificar en este prólogo a *Las mujeres de sal* como “peruana” (entre comillas) no anula, sin embargo, la opinión del propio Bellatin acerca de la no nacionalidad de la escritura.

<sup>13</sup>Que se traducen, respectivamente, en: “ver a las *mujeres selváticas* sin ropa”; “Dorila *bebe todo el contenido* de su vaso de pisco”; cócteles tradicionales peruanos a base de pisco o guinda; y luchador de lucha libre.

<sup>14</sup>En palabras de Palaversich, la obra de Bellatin suele distinguirse por un “universo sombrío en el cual el amor, la pasión y la compasión son cualidades no existentes” y por una “notoria y sobresaliente carencia de emotividad” (134).

Ruiz denomina “excepciones que paradójicamente se convierten en regla” (206), podríamos decir que *Las mujeres de sal* es aquella *nouvelle* de su catálogo que se convierte directamente en excepción, atípica, ciertamente, dentro de este salón de anomalías.

### III

AUNQUE ESTAS PÁGINAS NO BASTARÁN para realizar un estudio minucioso de los discursos y las estructuras narrativas de *Efecto invernadero*, deseo al menos resaltar la significación de esta segunda novela y sus implicaciones en contraste con *Las mujeres de sal*. Existe en principio una distancia temporal de seis años entre la publicación de una y otra *nouvelle*, un lapso de innegable formación que de acuerdo con lo que conocemos de la biografía de Bellatin parece deberse a dos factores: el viaje que en 1986 realizó a La Habana, después de graduarse de la Universidad de Lima para estudiar en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, y la correspondiente profesionalización y depuración de su escritura en la isla.

En una entrevista de Francisco Melgar del año 2007, Bellatin responde de la siguiente manera a propósito de su estadía en Cuba:

En esos años empecé a experimentar con una novela que terminó convirtiéndose en *Efecto invernadero*. Era una novela que tomé como laboratorio, no tanto para escribirla como para descubrir mi propia escritura. Como era de esperar, la novela aumentó muchas páginas y acabó convirtiéndose en una novela gigantesca, porque el fin no era la novela en sí misma, sino la escritura. (“Mario Bellatin: la escritura no tiene nacionalidad”)

*Efecto invernadero*, como el propio Bellatin indica, fue en principio un ensayo para hallar una voz personal

y definir progresivamente una estética. Cuba no solo se convirtió en el lugar que albergó al aspirante a guionista, sino también en el espacio que sirvió de catalizador para que Bellatin, como cuenta en otro pasaje de la misma nota, decidiera dedicarse profesionalmente a escribir. Aunque Lima, aun al borde de la crisis que se asienta a partir de 1986, era una ciudad de economía de mercado y mucho más diversificada que sus pares cubanas, es cierto también que había desterrado décadas atrás épocas como las de la Sociedad de Amantes del País o las acaloradas tertulias del Movimiento Colónida. A mediados de la década de 1980, la capital del Perú era una ciudad a punto de ser sitiada por grupos terroristas, desilusionada y sin una vida cultural pujante. Y si bien podía acceder a las últimas producciones de Hollywood y a modernos centros comerciales, no era el lugar más idóneo para realizar una carrera en la escritura, mucho menos en el caso de Bellatin, un autor atípico y miembro de una familia que, según sus propias palabras, mantenía “una sensación de dejadez” por los temas culturales (Riger Tsurumi 223).

De acuerdo con el autor: “A pesar de que en Cuba vivía de manera primaria, como la gran mayoría de cubanos, encontré lo que Lima me negaba: un espacio social para alguien que quiere ser escritor” (“Mario Bellatin: la escritura no tiene nacionalidad”). En ese sentido, el viaje a Cuba en 1986 implica una etapa de maduración y de convicción artística que será corroborada con el eventual retorno a Lima en 1990 y con la publicación, dos años más tarde, de la versión condensada de aquella novela laboratorio que hoy conocemos como *Efecto invernadero*.

*Efecto invernadero* viene a demarcar entonces el ciclo que corresponde a la etapa de consolidación de un estilo, donde caben la mayoría de constantes narrativas que Palaversich propone en su ensayo inaugural: mundos absurdos y herméticos, lenguaje clínico, permutaciones y fragmentaciones, descontextualización geográfica, negación del

desciframiento final de la historia y, principalmente, aquellos primeros “nombres-funciones” que anulan la posibilidad de asir completamente a los personajes (la Amiga, el Amante, la Madre, la Protegida) en directa oposición al carnaval de emociones inquietantes y protagonistas palpables que habían surgido en *Las mujeres de sal*.

#### IV

LÍNEAS ARRIBA HE RESALTADO LA IMPORTANCIA del trabajo de Palaversich en lo que respecta a las primeras delineaciones académicas sobre el corpus bellatiniano; me refiero particularmente al ensayo “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin” (2003) y a uno de los capítulos del libro *De Macondo a McOndo. Senderos de la posmodernidad latinoamericana* (2005, que puede leerse como una versión ampliada del artículo ya mencionado). En ambos textos se alude repetidamente a una serie de constantes narrativas que “operan en un abismo sin sentido, el tipo de universo que seduce a la mitad del público y enajena a la otra mitad” (122).

Dicha sentencia, aunque Palaversich no la desarrolle desde la teoría de la vanguardia, no puede tomarse como un juicio inocente pues señala cierta correspondencia en la obra de Bellatin con lo que Ortega y Gasset denominó en su momento “arte nuevo” y que hoy definimos como vanguardismo. Si bien el término vanguardia es utilizado comúnmente en afinidad con una etapa estético-histórica concreta, sujeta a la proliferación de manifiestos artísticos y a la desarticulación del Arte como institución, nos parece necesario insertar de manera más tajante la teoría de la vanguardia en el estudio de la obra de Mario Bellatin y definir con mayor puntualidad las obvias concordancias que tiene su trabajo no con el vanguardismo más programático de los manifiestos sino con lo que Peter Bürger denomina “conciencia vanguardista” (58), un componente

ideológico que ha sido pasado por alto frecuentemente en los estudios críticos acerca del corpus bellatiniano.<sup>15</sup>

Bajo esta premisa, lo “raro”, la “experimentación”, lo “atípico” o lo “ex-céntrico” (Danto lo entiende como lo “intratable”)<sup>16</sup> encuentran un resquicio en las manifestaciones culturales contemporáneas —más allá de su punto de inflexión básico— en forma de propuestas ocasionales y desjerarquizadas como las que practica Bellatin, aquellas conciencias que se presentan en distintos tiempos y territorios de la posvanguardia en algunos directores de cine (Maya Deren, Jean-Luc Godard, David Lynch), ciertos escritores (Haroldo de Campos, Michel Butor, Diamela Eltit), músicos (John Zorn, Diamanda Galás, Mr. Bungle) y otros artistas interesados en desdibujar convenciones estéticas en pos de invalidar (parcial o totalmente) una clara interpretación y asimilación de la obra de arte.

Esa misma conciencia obstaculizadora e irrealista, hermanada al vanguardismo de escritores como Pablo Palacio o Felisberto Hernández, parece estar también presente en los textos y los gestos performáticos del ya “posmoderno” Mario Bellatin, no solo en la manera en que quiebra fórmulas narratológicas de linealidad o mediante el uso experimental de sucesivas puestas en abismo (*Damas chinas*), sino a través de una constante estética de desfamiliarización y descontextualización que rompe el contrato tradicional entre lector y texto (*Efecto invernadero*,

<sup>15</sup>Esta conciencia, ya no enteramente grupal sino individualizada en determinados artistas, vendría a ser típica de las neovanguardias, una noción que se presenta libre y esporádicamente desde la ruptura y el fracaso de los programas estético-políticos de la vanguardia histórica. En el macroperiodo de la posmodernidad, asimismo, como sucede con otros grandes discursos, las vanguardias pierden el valor simbólico del manifiesto grupal y pasan a formar parte del eclecticismo reinante y de un paradigma rizomático, creando corpúsculos neovanguardistas temporales.

<sup>16</sup>Para Danto, la vanguardia es “intratable” porque puede ser mal percibida si es abordada exclusivamente desde los preceptos de la belleza. El tener una ambición distinta de la belleza la haría una estética de naturaleza “incompresible” (49).

*Perros héroes*, *Disecado*, etcétera), para estimular, como diría Palaversich con frases similares a las vertidas por Ortega y Gasset, la “seducción” de la mitad del público y la “enajenación” de la otra mitad, dos tipos de recepción muy frecuentes cuando se trata de la obra de Mario Bellatin.

Lo cierto es que un análisis basado solo en el posmodernismo (y en el mal razonado “todo vale” que a veces se le imputa) no basta como única herramienta hermenéutica para acercarse al corpus bellatiniano. La experimentación que exhibe esta obra —particularmente gracias a aquella conciencia vanguardista, así Bellatin evite el término y la categoría— va más allá de la simple fragmentación como patrón estructural o del modelo estético de la escritura esquizofrénica del que habla Jameson en su conocido tratado (62). En la obra de Bellatin, por citar solo un ejemplo, el montaje, ya sea pictórico o cinematográfico, se propone como un artefacto escritural que incesantemente niega, volviendo a lo planteado por Bürger, las convenciones estéticas de un tipo cotidiano de recepción (77-81). En este caso estaríamos hablando de la recepción tradicional del programa estético del realismo, algo que ya señaló Honores anteriormente, y de cómo el corpus bellatiniano se aleja de manera consciente de un pacto tradicional entre autor y lector al buscar la experimentación formal y técnica.

En un estudio sobre el contexto vanguardista rioplatense, Julio Prieto categoriza esta particular preferencia como “ex-centricidad”, es decir:<sup>17</sup>

[la] opción deliberada de quedarse fuera —o en un ambiguo borde de la escena cultural, y de proyectar, en consecuencia, un tipo de discurso encaminado al objetivo aparentemente contradictorio de *retirarse*, de salir de escena o, cuando menos, de

<sup>17</sup>Cabe mencionar que el único otro volumen de ensayos dedicado hasta el momento a la obra de Mario Bellatin lleva por título *La variable Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica* (Universidad Veracruzana, 2012), compilado por Lourdes Dávila y Julio Ortega.



quedarse al fondo, en la penumbra de un segundo término —en un borroso margen. (12)

El margen al que hace referencia Prieto no es precisamente el que divide lo popular de lo impopular, sino el que existe entre las estéticas convencionales y las anómalas, poniendo énfasis en una opción artística deliberada en la que pesa más la desfamiliarización y el extrañamiento.

Como ha señalado Graciela Goldchluk, la obra de Bellatin siempre “se rehúsa a reafirmar al lector en sus creencias” (4), distanciándose así de una escritura al parecer anhelada por el público o, mejor dicho, de aquello que se hace típico dentro de un circuito literario, ya sea por la reiteración de modelos y epígonos o por la comercialización excesiva de ciertas fórmulas por parte de la industria editorial. En este sentido, la ex-centricidad de Bellatin, si la asociamos a la conceptualización de Prieto, se hace patente por medio de aquella conciencia vanguardista que parece dominar su trabajo literario y artístico, una inclinación por “quedarse fuera” de las convenciones y los modelos de la narrativa más realista y no precisamente por patrocinar sus protocolos de representación. De ahí, a nuestro entender, el frecuente sentimiento de extrañeza que inducen sus personajes y la inhabilidad para hallar coherencia explicativa y seguridad teleológica tanto en sus *performances* literarias como en sus relatos y *nouvelles*.

## V

PARTE DEL CARÁCTER ANÓMALO de la obra bellatiniana radica principalmente en la dificultad de asirla a partir de estatus genéricos. Si ampliáramos por un momento el tópico de los cuerpos singulares que propone Palaversich más allá del campo temático, tendríamos que hablar también del cuerpo textual incompleto y de una escritura atomizada

y antirreferencial que provoca cierto vacío al ser apelada, sobre todo cuando el lector se enfrenta a textos de final abierto y a revelaciones crípticas (“gestos elusivos”, en palabras de Lina Meruane).

La obra de Bellatin, bajo esos parámetros, desestabiliza continuamente la copia exacta de la realidad mediante el uso de ambigüedades y exageraciones.<sup>18</sup> Asimismo, a través de ciertas renunciaciones estructurales (falta de dialogismos o eliminación de capítulos, por ejemplo) y de sus interrelaciones con otras artes (no solo la *performance* sino también con mecanismos de montaje cinematográfico como el *jump cut*),<sup>19</sup> Bellatin logra producir textos que tienden a evitar la categorización y el claro desciframiento por parte de sus lectores, siendo esta la principal razón por la cual un acercamiento concluyente sobre el tipo de objeto textual que produce resulta con frecuencia poco fructífero.<sup>20</sup>

<sup>18</sup>Aunque estoy de acuerdo con Goldchluk en varias de sus propuestas, no comparto con ella el término “realismo minimalista” con el que desea describir el trabajo de Bellatin. Me parece que aún en los textos más “realistas” del autor (digamos, *Salón de belleza* o *Damas chinas*) existe siempre una intención de desanudar el realismo como estética primaria para dar paso a opciones escriturales de vanguardia, de otro modo no se explican el marcado sentimiento de extrañeza, en oposición a lo realmente legible, ni la falta de seguridad del lector ante la obra de Bellatin. La existencia de un “realismo minimalista”, además, dejaría de lado los puntos más absurdistas de la literatura bellatiniana (*Poeta ciego* o *Shiki Nagaoka*, por ejemplo, donde el realismo se exagera hasta lograr mundos ficcionales atípicos) y los elementos fantásticos de libros como *Biografía ilustrada de Mishima* o *Disecado*.

<sup>19</sup>Tipo de montaje que produce un salto visible y exagerado en la continuidad de la acción, típico del cine de vanguardia y de la estética del videoclip.

<sup>20</sup>Tal como dice el propio Bellatin en *Lo raro es ser un escritor raro*: “Lo más impresionante de determinados proyectos de escritura es que después de levantar fronteras para todo, de crear una serie de sistemas que permitan entender el mundo como una gran maquinaria, se advierte que no existe ningún límite. En ese punto se ven abiertas todas las posibilidades, y no queda otro recurso sino el de cobijarse bajo un orden trascendente” (109).

Por momentos, sobre todo cuando se trata de su obra temprana, los textos de Bellatin son catalogados como *nouvelles* o novelas cortas, etiquetas que parecen exactas solo hasta libros como *Flores* o *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*,<sup>21</sup> textos cismáticos en comparación con narraciones de corte más tradicional como *Salón de belleza* o incluso *El jardín de la señora Murakami*. En la etapa inmediatamente posterior, que cubre trabajos tales como *Perros héroes* o *Underwood portátil. Modelo 1915*, Bellatin abandona la linealidad ordenada por una suerte de digresión en prosa en la que la unidad básica ya no es el capítulo o el bloque, sino el fragmento o la viñeta, y en otros casos (me refiero específicamente a obras como *Jacobo el mutante* y *Los fantasmas del masajista*) parte de la narración es reemplazada por fotografías donde el *studium*,<sup>22</sup> la característica más obvia en toda imagen fotográfica de acuerdo con Roland Barthes (26-28), no es solo difícil de determinar sino aparentemente imposible de inferir partiendo solo de una relación narrativa. Aun cuando Bellatin escriba leyendas debajo de algunas de las fotos o las utilice como paratextos para complementar sus relatos, es bastante obvio para el lector que cualquiera de ellas podría haber sido tomada de una exposición independiente o incluso del álbum casero de un aficionado a la fotografía.<sup>23</sup>

Cuando se habla de estos trabajos atípicos de Bellatin se alude con frecuencia a una serie de relatos

<sup>21</sup>Este último título en particular vacía toda expectativa genérica al integrar un álbum de fotografías y tres breves textos complementarios acerca de la nariz.

<sup>22</sup>El sustrato que denota el significado y la interpretación universal de una fotografía: el aspecto cultural, histórico, político o sociológico de la imagen.

<sup>23</sup>Los primeros insertos fotográficos en la obra de Bellatin datan del año 2001 (*Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*), asistido por la fotógrafa Ximena Berecochea, y del año 2002 (*Jacobo el mutante*), con una nueva intervención de la misma artista. Bellatin, por otro lado, ha firmado las fotos del folleto de instalaciones que acompaña *Perros héroes* (2003) y de forma anónima ha complementado fotográficamente *Las dos Fridas* (2008) y *Los fantasmas del masajista* (2009).

yuxtapuestos o a lo que podríamos denominar “intercalaciones en prosa” (como en *La escuela del dolor humano de Sechuán* o *Perros héroes*); a su vez, libros como *Jacobo el mutante* y *Las dos Fridas* (2008) están constituidos por “acoplamientos híbridos” (composiciones de prosa y fotografía) que modifican y reconfiguran la función tradicional del texto literario. Son en principio estas obras —a las que tendríamos que sumar enumeraciones narrativas como *Mi piel, luminosa* (2007) y mutaciones textuales que mezclan relatos y listas aclaratorias como *Disecado* (2011), libro en el cual Bellatin propone finales abiertos que se complementan con un resumen de puntos notables de la narración—, las que dificultan premeditadamente el estudio taxonómico y hacen del corpus bellatiniano una pieza poco inasible, no tan sencilla de definir a partir de categorías genéricas habituales.

Recientemente, sin embargo, parece que el propio Mario Bellatin nos ha dado una clave cuando el narrador de la primera parte de *Disecado* se refiere a los textos del personaje *¿Mi Yo?* (su alter ego en dicho libro) como “Sucesos de Escritura” (18), definiéndolos de esta manera: “¿Mi Yo? llamaba Sucesos de Escritura a todos aquellos actos que consistieron en escribir sin utilizar los métodos clásicos de escritura como, por ejemplo, las palabras” (18-19). Esta vaga definición, muy propia del discurso bellatiniano, no resulta tan ilógica si partimos de la heterogeneidad estética y si al mismo tiempo recordamos las palabras de Néstor García Canclini en *Culturas híbridas* al resaltar irónicamente que “hay que preocuparse menos por lo que se extingue que por lo que se transforma” (17).

La obra de Bellatin, ya sea literaria o performática, implica la apropiación tanto de culturas como de estéticas híbridas, es a la vez que multidisciplinaria, extraliteraria (e integrada, como diría Umberto Eco), y por lo tanto escapa de la descripción puntual vista desde el territorio de los géneros narrativos. Debido a ello, el corpus bellatiniano

suele acampar más allá de las convenciones tradicionalmente utilizadas para estudiar y definir el trabajo escrito, descomponiendo de algún modo dicha perspectiva en pos de un multiperspectivismo analítico que enlace, como sugiere Jesús Salas-Elorza en un ensayo sobre este mismo tema, mecanismos de estudio que compartan una base verbal y visual (88).

Desde este punto de vista, la extrañeza diseminada en el corpus bellatiniano no solo se halla en lo que Elio Vélez designa “apología del silencio” (“Apología del silencio: la prosa de Mario Bellatin”), respecto al tono de sus novelas, o en ese otro *pathos* al que nos hemos referido anteriormente —el *pathos* distanciado—, que produce una falta de emotividad o de cercanía emocional, sino también en la hibridez estética que entrelaza literatura, cine, fotografía, instalaciones artísticas y *performances*, aquel camino “lleno de transacciones” (García Canclini 25) a través del cual se redefinen no solo los espacios sino los sujetos heterogéneos del mundo contemporáneo (tanto nacional como transnacionalmente).

El propio Mario Bellatin, en aquel resumen de su poética que ha resultado ser *Lo raro es ser un escritor raro* (2006), se explica del siguiente modo:

Existe una búsqueda constante de escribir sin escribir, resaltando los vacíos, las omisiones, antes que las presencias. Quizá por eso el narrador de esos libros hace uso muchas veces de elementos propios de otros medios, tales como cámaras fotográficas o puestas en escena, para escribir sin necesidad de utilizar las palabras, para poder seguir construyendo, escribiendo de otro modo, sus estructuras narrativas. (109)

Me parece que el punto clave en esta elucidación bellatiniana es sin duda el acto de construir (fabricar un artefacto) y de entender el oficio de narrador como la práctica de “Sucesos de Escritura” compuestos por

elementos tradicionalmente ajenos al acto literario. Aunque todo narrador entiende (o asumimos que entiende) que la escritura es en el fondo un proceso de falsificación elaborada, para Bellatin más que para otros autores el texto narrativo se transforma en una entidad puramente artificial, que se hibridiza y se manipula en busca de un efecto “diferente”. De este modo, el autor de *Lecciones para una liebre muerta* propone estructuras y temáticas alternativas que escapan a las convenciones más utilizadas por los narradores de la región, donde el realismo social (aunque en la actualidad se plantee con una visión de mundo posmoderna y se componga de pastiches) no ha dejado de ser una de las formas de representación más habituales.

Cabe mencionar que aunque Bellatin no sea el escritor mexicano más atípico (en una tradición donde existen “raros” como Gilberto Owen, Salvador Novo, Juan José Arreola y Salvador Elizondo), quizá sí sea uno de los contados escritores ex-céntricos de la literatura peruana, donde el vanguardismo de César Vallejo (en contraste con su modernismo) y algunos pasajes de la obra de Martín Adán nunca han tenido una valoración multitudinaria que sobrepase las atenciones que sí han recibido la literatura de la colonia, el indigenismo o el neorrealismo urbano.

Como postura y conciencia estética, Mario Bellatin se halla bastante alejado de lo que en el Perú se entiende por narrativa contemporánea, una literatura en prosa que generalmente suele evadir el absurdismo y el irrealismo, así como las vertientes suprarreales y fantásticas, y que a cambio opta por una estética de corte costumbrista (ya sea urbana o rural) y por narraciones de denuncia enmarcadas en protocolos historicistas o sociológicos. No nos debe extrañar, fuera de las posturas innatas de Bellatin y del conocimiento profundo que tiene de la literatura peruana, que el imperio de las estéticas anteriormente mencionadas, durante y después de su etapa de

formación, haya provocado en él una sana ruptura hacia la heterodoxia, tal como Honores sugiere al describir a Bellatin como un autor “clave” en la desestabilización de los modelos ficcionales canónicos en la literatura peruana (13).

Más allá de lo que haya de determinista en el párrafo anterior, me interesa concluir esta parte volviendo a subrayar la importancia de la imagen fotográfica y cinematográfica, así como la simultaneidad que existe entre la lectura verbal y visual en la obra de Bellatin. Jesús Salas-Elorza es probablemente quien ha dedicado el mayor esfuerzo a estudiar los distintos niveles de lectura que se conjugan en libros como *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, *Jacobo el mutante* y *Perros héroes* al definir lo que él entiende por narrativa “paraverbovisual” (aquella que se encuentra al margen de lo verbal y lo visual). Para Salas-Elorza, la obra de Bellatin: nos permite cuestionar la definición de narrativa en cuanto a escritura y también la función del lector en cuanto al acto de leer. Esta narrativa en que se conjugan la escritura y lo visual la define como narrativa *paraverbovisual*. *Paraverbovisual* porque se construye en un espacio donde no se dan los límites exactos entre un modo de representación verbal y otro de representación visual. Es más bien una narrativa al margen de los dos modos de representación. (84)

Si bien el neologismo utilizado por Salas-Elorza podría incomodar a cierto grupo de lectores, a mi entender el modelo analítico que plantea es un aporte sumamente relevante para el estudio de cierta parte del corpus bellatiniano, no solo al acercarnos a libros que hibridizan prosa y fotografía, sino también cuando nos enfrentamos a textos que no han sido precisamente escritos con “métodos clásicos”, como le gusta decir al alter ego *¿Mi Yo?*, sino montados y organizados a partir de técnicas cinematográficas de discontinuidad (a la usanza de Eisenstein o Pudovkin) o procedimientos de ensamblaje más cercanos

a los que se hallan en las artes plásticas, como por ejemplo el mosaico, el *collage* o el *photocollage*.

Reinaldo Laddaga, al comparar las intercalaciones en prosa que integran *Flores* con ciertas técnicas pictóricas, apunta que dicho texto:

se compone como un mosaico, una suma de grandes números de piezas diminutas [...] La referencia al mosaico, me parece, es particularmente relevante. Porque es un poco como si la lógica de estos libros fuera la de una exposición: exposición donde se encuentra una serie de fragmentos raros que se exhiben en el libro a la manera como se exhiben piezas de arte en un museo o en una galería. (139)

Partiendo de la analogía de Laddaga, y si bien la obra de Bellatin puede ponerse en diálogo con la de Franz Kafka, Felisberto Hernández, Thomas Mann, Juan Carlos Onetti, Salvador Elizondo, Kawabata Yasunari o Dazai Osamu, es justo también emparentarla con la de cineastas como Luis Buñuel, Ozu Yasujirō, Mizoguchi Kenji, Pier Paolo Pasolini, Andrei Tarkovsky y Chris Marker, así como con la de artistas plásticos como Hannah Höch y Marcel Duchamp y con el trabajo fotográfico de “coleccionistas de rarezas”, entre las que destacan Lisette Model y Diane Arbus.

Es necesario, asimismo, que próximos estudios acerca de las anatomías divergentes y las vías ficcionales alternativas que propone Mario Bellatin abriguen herramientas y métodos analíticos como los que apunta Salas-Elorza. Seguir un camino semejante, enriquecido por la interpretación de textos visuales y pictóricos (como lo ha hecho Laddaga en *Espectáculos de realidad*), servirá sin duda para ahondar en nuestras investigaciones y comprender a través de rutas multidisciplinarias no solo los préstamos de los que Bellatin se nutre, sino también el verdadero alcance del proyecto híbrido que ha emprendido.

EMPECÉ ESTE PRÓLOGO REFIRIÉNDOME a *Los cien mil libros de Mario Bellatin* como una propuesta literario-performática que busca “suprimir los límites que usualmente gobiernan la ficción [y] ratificar lo que el propio Bellatin ha calificado en otras oportunidades como ‘una sistematización interna’ en todas sus obras”. Al discurrir en esos términos no pensaba solo en ese proyecto en particular, sino que me interesaba expandirlo y acercarme a determinados aspectos que resultan fundamentales en la obra de Bellatin y que entiendo están relacionados no solo con lo performático sino con ciertos procesos de escritura y reescritura, que aquí llamaré procesos de *intervención* y *reintervención*.

El proyecto de *Los cien mil libros* es quizás el más estricto hasta el momento en cuanto a estas dos modalidades de representación. Por un lado, se trata de una serie de relatos que ya conocemos (o creemos conocer) debido a que responden a títulos que Bellatin ha publicado anteriormente en distintas editoriales (*Salón de belleza* o *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* servirán como ejemplos para quienes han visto o recibido algunos de estos cien mil libros). Así, lo que llamo *intervención*, el primer acto de interferencia en lo que sería la esencia simbólica del texto, aparece cuando libros ya publicados regresan a nuestro imaginario en un formato artesanal, tomando una apariencia alternativa que hace de lo literario una exploración preocupada por la maleabilidad del artefacto y el objeto tangible y no solo por el sentido del mundo temático o diagético.

La *reintervención*, por otro lado, se presenta cuando súbitamente nos percatamos de que estos textos tan familiares en realidad no corresponden a los anteriores, o al menos no en su totalidad, pues se trata de libros “re-intervenidos”, construidos con diversas variantes que no

solo repiten falsamente un título sino que reescriben y reconfiguran el texto no como una transgresión creadora sino como una producción destotalizada que aspira a su autonomía a través de la variación.<sup>24</sup>

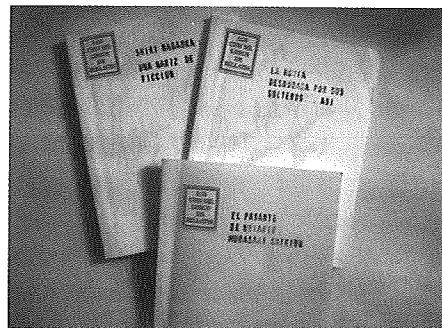


Foto tomada por la escritora Katya Aduai Sichei para acompañar el post “Los cien mil libros de Bellatin” (5 de octubre de 2011). Difundida en “Casa de estafalario”, blog de la autora.

Estas reintervenciones, aunque en la actualidad se den con más frecuencia que en la etapa temprana de la obra de Bellatin, no son exclusivas de su nuevo proyecto artístico sino que han estado presentes a lo largo de su carrera y podrían remontarse incluso hasta las distintas versiones de *Damas chinas* (novela reintervenida desde su aparición en 1995), denotando no solo un acto de parodia intertextual —que se acentúa en aquellos libros en los que Bellatin nos obliga a leer a “mario bellatin”: narrador, fantasma, personaje múltiple—,<sup>25</sup> sino también señalando una

<sup>24</sup>Goldchluk, al hacer una glosa acerca de las variantes del relato *Mi piel, luminosa*, que en la colección de los cien mil libros pasa a llamarse *La novia desnudada por sus solteros... así*, ha comentado que “resulta engorroso seguir los varios y pequeños cambios entre una versión y otra” (8).

<sup>25</sup>Laddaga apunta sobre el caso específico de *Lecciones para una liebre muerta*: “A todos los que estén familiarizados con la obra de Mario Bellatin debe pasarles lo que me pasó a mí pocos minutos después de comenzar *Lecciones para una liebre muerta*: que les parece que ya han leído lo que están leyendo, que ya han visto a estos mismo

crítica de la representación como relato unitario y cabal. En este sentido, la representación en la obra de Bellatin parece ser una totalidad negada y en movimiento (como sucede con “Nuestra escritora” cuando se transforma en un pasante de notario en *El pasante de notario Murasaki Shikibu*), constantemente reinterpretada a través de la práctica de estéticas e ideologías mutacionales;<sup>26</sup> es ahí, en mi opinión, cuando la conciencia vanguardista y el posmodernismo se conectan, y cuando ambos, en conjunto, se hacen esenciales para entender este corpus artístico.

En estas intervenciones y reintervenciones, en estos acoplamientos híbridos y en el acto mutacional no somos simples lectores de Mario Bellatin; nos convertimos, más bien, en copartícipes y cointerpretes, multiplicando puntos de vista y armando nuevos vínculos diversificados entre autor, objeto artístico y receptor. Tal como menciona Reinaldo Ladagga, el proyecto de Mario Bellatin se articula “[desde] la preocupación por construir activamente las condiciones bajo las cuales un texto se vincula con el campo en el que se encuentra” (16), en esa particularidad se podría resumir hoy en día su carácter paradigmático y también su anatomía divergente y atípica, en el apremio por *ser*, por *alterarse*, y en las mutaciones multidireccionales que buscan un canon perpetuo y singular más allá de los procedimientos cotidianos de creación literaria. Podríamos decir entonces que la obra

---

personajes haciendo las mismas cosas, que ya han encontrado antes los mismos nombres asociados a las mismas, pequeñas, truncadas historias” (11).

<sup>26</sup>Sobre los principios mutacionales he hablado con mayor detalle en mi tesis doctoral *El factor mutante. Transformaciones y mutaciones de lo monstruoso en textos iberoamericanos contemporáneos* (2013); por “mutacionales” me refiero a los principios estéticos e ideológicos estimulados por un afán de variación, dentro de un mundo contemporáneo donde la incertidumbre y la desjerarquización de las verdades fijadas se resuelven con la inmediatez de lo cambiante. Bellatin, desde mi punto de vista, es uno de los artistas que con mayor soltura se acerca a esta visión de mundo.

de Mario Bellatin —mediada por una inusual interpelación a la diferencia— se convierte en un salón de anomalías repleto de complejidades, un corpus que fortalece una identificación con todo aquello que abre un espacio entre sí mismo y los límites de la diversidad.

### Obras citadas

- Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Nueva York: Hill & Wang, 1981.
- Bellatin, Mario. *Las mujeres de sal*. Lima: Lluvia Editores, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Lo raro es ser un escritor raro”. *Pájaro transparente*. Buenos Aires: Mansalva, 2006.
- \_\_\_\_\_. *El arte de enseñar a escribir*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Disecado*. México DF: Sexto Piso, 2011.
- Bueno, Raúl. “Contratapa”. *Las mujeres de sal*. Lima: Lluvia Editores, 1986.
- Bernardes, Horacio. “El extraño caso del señor Bellatin”. *Página 12*. 10 de marzo de 2011. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-20998-2011-03-10.html>> (sin paginación).
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Danto, Arthur C. *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago: Open Court, 2003.
- De Lima, Paolo. “Peces enclaustrados, cuerpos putrefactos y espacios simbólicos marginales en una novela latinoamericana de fin de siglo. A los diez años de la publicación de *Salón de belleza* de Mario Bellatin”. *Ciberayllu*. 2004. <[http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PdL\\_Bellatin.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PdL_Bellatin.html)> (sin paginación).
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México DF: Girjalbo, 1989.

- Goldchluk, Graciela. "Lecciones de realismo para una liebre muerta. Sobre la obra de Mario Bellatín". Simposio internacional. Imágenes y realismos en América Latina, Leiden, Holanda, 29 de septiembre. Ponencia, 2011.
- Güemes, César. "Narrativa insólita, no de maldad". *La Jornada*. 27 de mayo de 1998. <<http://www.jornada.unam.mx/1998/05/27/perez.html>> (sin paginación).
- Honores, Elton. "Ortodoxos y heterodoxos: hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea". *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima: Cuerpo de la Metáfora Editores, 2011.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 2011.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Melgar, Francisco. "Mario Bellatín. La escritura no tiene nacionalidad". *El Comercio*. 28 de enero de 2007. <<http://elcomercio.pe/EdicionImpresa/Html/2001-01-28/ImEcLuces0659820.html>> (sin paginación).
- Ortega, Julio. "Noticia". *La variable Bellatín. Navegador de lectura de una obra excéntrica*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2012.
- Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo. Senderos de la posmodernidad latinoamericana*. México DF: Plaza & Valdés, 2005.
- Prieto, Julio. *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Ruiz, Facundo. "Vitrinas narrativas. Mario Bellatín y el relato fotográfico". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Vol. 34 (2008): 201-210.
- Salas-Elorza Jesús. "La trilogía narrativa de Mario Bellatín". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. 34. Vol. XIII (2007): 83-93.

- Tsurumi, Rebecca Riger. *The Closed Hand. Images of the Japanese in Modern Peruvian Literature*. West Lafayette: Purdue University Press, 2012.
- Ubillús, Julio. "Las mujeres de sal". *Aeroplano del '76*. 5 diciembre de 2005. <<http://aeroplanodel76.blogspot.com/2005/12/las-mujeres-de-sal.html>> (sin paginación).
- Vélez, Elio. "Apología del silencio: la prosa de Mario Bellatín". *Los Noveles*. 2002. <<http://www.losnoveles.net/lectura2.htm>> (sin paginación).