

*Sobre la absorción del tiempo y del espacio contemporáneo en la forma compositiva de
Mario Bellatin*

**On the absorption of contemporary time and space in Mario Bellatin's compositional
form**

Cristóbal Espinosa Rada

Pontificia Universidad Católica de Chile

Chile

cristbal.espinosa@uc.cl

RESUMEN

La forma singular en que Bellatin tensiona los géneros es debido a su composición. Esta le da forma a un cronotopos en particular. Los sentidos y proyecciones de su propuesta estética serán analizados mediante una lectura detenida de la composición interna de esta obra. En conjunto al método bajtiniano, este artículo propone leer la obra *Lecciones para una liebre muerta* desde su trabajo del tiempo-espacio histórico de su presente.

Palabras clave: *Literatura latinoamericana, posvanguardia, Mijaíl Bajtín, narratología*

ABSTRACT

The unique way Bellatin tensions genres is due to its composition. This gives shape to a particular chronotope. The meanings and projections of his aesthetic proposal will be analyzed through a close reading of the work's internal composition. In conjunction with the Bakhtinian method, this article proposes reading the work *Lessons for a Dead Hare* through its historical time-space approach to its present.

Keywords: *Latin American literature, post-avant-garde, Mikhail Bakhtin, narratology.*

INTRODUCCIÓN

Por la complejidad de sus diversos mecanismos compositivos, lo ominoso de sus imágenes, las características estilísticas de su prosa y el material excesivo, grotesco, residual o anómalo de sus tramas, la obra de Bellatin ha generado, en quién ha logrado ingresar y entusiasmarse con ella, una serie diversa de hipótesis de lectura. Parte importante de este artículo se nutre de la necesidad de discutir y posicionarse respecto a lo que aún falta por decir de este universo crítico, para lo cual se han tomado resoluciones críticas como la de fijar en el lenguaje bellatiniano un tiempo y un espacio en su relación con el “tiempo y el espacio de la historia”, cómo escribiría Mijaíl Bajtín a mediados de la década del treinta.

Aunque también éste artículo se alimenta de la larga discusión ya existente. De la que no solo me dispondré a referir, sino que a destacar los descubrimientos, potencialidades y también limitaciones de algunas partes de ésta discusión. Si bien se asume que el presupuesto antes mencionado de este artículo toma riesgos que otros artículos no compartirían, también se indica que, hasta el momento, son esos presupuestos los que han permitido leer la estructura de la forma compositiva de Bellatin con mayor detalle. Esto ha permitido, a su vez, una lectura que evita aventurar hipótesis por fuera de este alcance, pero que, en los límites del mismo, ha permitido vislumbrar parte de la naturaleza formal de un trabajo tan complejo como el del autor mexicano-peruano.

Comienzo por citar un artículo de Diana Palaversich titulado “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin” (2003), fundacional en el campo de la crítica bellatiniana. Palaversich afirma que las novelas del autor mexicano “son prácticamente imposibles de contar puesto que en ellas abundan las rupturas narrativas cuyo sentido es siempre desplazado (*always already deferred*). Lo que importa no es tanto lo que ocurre sino como se presenta y manipula la materia narrada que nunca lleva a un “desciframiento” final” (Palaversich 25). Aproximarse a Bellatin sin forzar resoluciones, si no, por el contrario, conteniendo las contradicciones al interior de estas obras como si fueran fuerzas vivas en disputa, es una de las mayores contribuciones de este artículo en función de aproximarse a este fenómeno. Del mismo modo la “abundancia de rupturas narrativas” y cómo estas alteran en la “capacidad de contar” la trama del libro es, precisamente, un objeto central al interior de la discusión de esta obra literario y será, a su vez, central a lo largo de este artículo. Sin embargo, la dirección que Palaversich le otorga al carácter autorreferencial, casi posmoderno, del ejercicio literario de Bellatin, donde postergaría “lo que ocurre” a favor del “como se presenta y manipula

la materia narrada”, me parece que evita incluir ciertas posiciones claves de la obra del autor mexicano.

Para Palaversich “[las lecturas sobre Bellatin] son posibles y viables, pero también son limitadas porque reducen la complejidad y las aporías del texto, aplicando la lógica y las pautas del realismo a una obra esencialmente antimimética y autorreferencial” (26). Este artículo pretende contener también esta complejidad y estas contradicciones internas, pero ensayar, también, la posibilidad de jerarquizar el contenido de estas en relación con una inclinación hacia las fuerzas en disputa al interior de los hilos narrativos presentes en estas obras, lo que podría motivar una lectura “algo más” mimética que la impulsada por Palaversich.

Este artículo nace también de la convicción de que, aún en lo complejo e inmenso que nos parecería el universo bellatiniano, esta obra se instala en la finitud propia de la realidad empírica y material, la que termina por intervenir en sus textos de manera mucho más decisiva de lo que podría imaginarse en un principio. Aun cuando daría la impresión de que en la obra de Mario Bellatin éste aparece representado de manera muy global y general, lo que termina por fijar y delimitar la producción y el cómo su obra se inscribe en su presente sigue siendo un contexto socio histórico fijo.

SOBRE EL UNIVERSO CRÍTICO BELLATINIANO

Además de Palaversich, en la crítica especializada ha habido diversas aproximaciones a la obra de Bellatin. Varias de ellas se enfocan en un elemento de la obra narrativa, algunas, incluso, apuntan en aquel la totalidad o la síntesis de su trabajo, arriesgando su hipótesis en una incapacidad de contextualizar este como parte de una propuesta más grande dentro de la cual se enmarcaría. Como quisiera defender más adelante, mi intención es aportar a esta discusión un análisis de la forma compositiva para apuntar precisamente en dónde se ubicarían estos elementos singulares en el contexto del universo bellatiniano, para lo cual una jerarquización “más acá” de lo mimético me parece la estrategia más efectiva.

El enfoque de un texto como “*Gallinas de madera: animales, animales, animales*” (2018) de Javier Hernández Quezada presenta el argumento innegable de la presencia recurrente de animalidades en el trabajo narrativo de Bellatin. Como su principal aporte sobre este asunto, Hernández Quezada

entiende en esta presencia un hecho que va más allá de la mera presencia de los animales como “motivos” apuntando que esta “estampa fáunica” presente en *Gallinas de madera* (2013) se utiliza con el objetivo de “detonar los alcances hermenéuticos del relato y esgrimir, de forma abierta, la idea de que la animalidad es una instancia material y simbólica a considerar en el proceso del reconocimiento de la otredad” (Hernández Quezada168). Para el autor, la animalidad se vuelve parte de un encuentro convulso con la otredad, resonando con otro texto afín, “Mario Bellatin: lo anómalo y lo animalesco transfigurados en erotismo” (2018) de Karla Fernandes Cipreste, para la cual este encuentro con lo anómalo refiere no únicamente a la animalidad, sino que, a su vez, con una expresión del goce de la muerte que lo acercaría a un *ethos* prehispánico. Dice el segundo artículo que “lo anómalo es semilla del devenir” en tanto “la literatura de Bellatin, así como la cultura azteca, se abre para la anormalidad porque no le teme a la muerte ni se desespera por el absurdo de la existencia. Al contrario, se trata de unos *ethe* que encuentran en la sinrazón de la vida oportunidad de autodeterminación” (Fernandes Cipreste158).

Para Hernández Quezada, el problema de lo animalesco se corresponde con una función alternativa del “deber público” del escritor, “[e]n contra de esto, Bellatin recupera la clave de lo marginal (...) apostando por una adecuación permanente del ejercicio estético a los criterios unívocos del yo; hecho que implica que el uso literario del animal, en su caso, sea moldeado a un proyecto integrador, de carácter heterodoxo” (Hernández Quezada169). A nivel compositivo, sin embargo, esta hipótesis arriesga lecturas que toman las decisiones de Bellatin como “actos azarosos”, los cuales, “producto de la presencia animal, cobran lugar, a tal grado que el narrador afirma que el punto de arranque de los sucesos descritos es el momento en que el “daschund que llevaba una mujer en brazos abrió la mandíbula de manera exagerada¹” (14)” (Hernández Quezada 171).

En Fernandes Cipreste, la lectura de lo anómalo y la pulsión del goce en la muerte da lugar a un encuentro con un “estilo” o un “registro” propio de Bellatin, el que, en correspondencia con un estudio de Bataille sobre la cultura azteca, lleva a este pueblo a desarrollar una “capacidad de reírse

¹ El ensayo de Hernández Quezada se apoya en la obra *Gallinas de madera*, la que, aunque he estudiado, no he incorporado en este artículo. Desde mi perspectiva, si bien es inxapugnabile la importancia del daschund, también es central el hecho de que el narrador se encuentre sentado en la Alexanderplatz, en un Berlín asediado por el fin de la Guerra Fría, y con la conciencia alterada por el consumo de estupefacientes, hecho que, a mí parecer, agregaría elementos que permitirían una perspectiva más completa del análisis de esta obra.

de sí mismos, de producir humor negro y a la vez darle a todo eso una carga dramática”, capacidad que “es notable también en la escritura de Mario Bellatin²” (156).

Desde otra vereda, el artículo “Una mortaja de papel. La emergencia del archivo en la escritura de Mario Bellatin” (2018) de Graciela Goldchluk y Delfina Cabrera propone una perspectiva cercana al “giro archivístico”, donde ambas críticas proponen que el gesto central de este ejercicio excede el concepto de “obra” mediante “un mecanismo que se repite [que] va armando una desobra. Mario Bellatin, en tanto escritor, hace suya la economía del archivo: lejos de una acumulación ordenada por las leyes del mercado, es la pulsión del olvido sin huella junto con el deseo de apariencia contradictorio de registrarlo todo” (Goldchluk y Cabrera 180).

Luego de un detenido estudio sobre el inmenso archivo de Mario Bellatin, custodiado por la Universidad de la Plata, ambas críticas le otorgan una nueva perspectiva a uno de los argumentos centrales del texto de Palaversich. En su artículo del 2003, la crítica afirma que Mario Bellatin “escribió no varias sino una misma novela que se lleva publicando en varias entregas. Es por eso que se puede conjeturar que para entender la lógica propia y única de la narrativa de Bellatin, la atmósfera agobiante y depresiva que la caracteriza, sus personajes borrosos y escurridizos, es aconsejable leer todos sus trabajos y no solo uno” (Palaversich 27). Goldchluk y Cabrera ensayan la posibilidad de que “[e]n el caso de Mario Bellatin, sus prácticas de escritura requieren permanentemente de la publicación para “limpiar el escritorio”, sacar algo a un depósito exterior para seguir escribiendo. No es la ocurrencia del papel viejo, sino el olvido de lo escrito una vez publicado” (192).

Mucho más cercana a las intenciones de este trabajo, Isabel Quintana genera un vínculo sociopolítico con la producción de Mario Bellatin en su artículo “Escenografía del horror: Cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin” (2009). Desde un comienzo, Quintana expresa la tendencia de la literatura mexicana de reflexionar sobre la violencia política y de hacer de la historia algo constitutivo “en condición de posibilidad y en materia de la literatura” (487). Para Quintana, el complejo procesamiento literario de Bellatin refiere a un material concreto de la historia reciente de México. Por ejemplo, para el caso de *Perros héroes* (2001), el protagonista sería un “[h]abitante de uno de esos miles de vecindarios que se encuentran cercanos al aeropuerto de la ciudad, el hombre

² Considero que este es el punto más alto del estudio de Fernandes Cipreste, hubiera sido conveniente, eso sí, referir con más espacio a ejemplos que den prueba de ese “humor negro con carga dramática” y a esa “capacidad de reírse de uno mismo” que le daría una perspectiva muy original a los estudios sobre Bellatin.

inmóvil debe desarrollar el máximo potencial imaginativo, el máximo de sus fuerzas para no ser sometido por los demás³” (Quintana 493).

Aun cuando su estudio no se enfoca en las formas narrativas de Bellatin, Quintana encuentra otra forma posible en *Perros héroes* según la cual la inclinación obsesiva de Bellatin no se daría únicamente por una estructura de expansión, sino que, también, por la estructura de la repetición. Desde una perspectiva acorde al marco en el que encauza su estudio de la obra, Quintana indica:

Como si fuera imposible asesinar simbólicamente al padre y por lo tanto imposible entrar en el ámbito del pacto social. Como si no hubiera, en verdad, jamás acuerdo, solo la repetición de una acción que precede justamente al origen del Estado y que, al mismo tiempo, lo determina. Como si estos relatos se encontraran atascados en narrar una y otra vez esa instancia que, en verdad, parece abarcar toda la vida (497).

EL “TEXTO” COMO PROBLEMA

El notable estudio del crítico argentino Reinaldo Laddaga titulado *Espectáculos de realidad* (2007) observa la obra de Mario Bellatin como uno de los ejemplos centrales de una nueva condición de la literatura que funciona como motor y argumento principal de su libro. Escribe Laddaga que el contexto actual de los escritores está determinado por la insuficiencia del medio de la literatura en su relación con el exceso de estímulos e información de la realidad contemporánea, por lo que, al estar envueltos en esta realidad, parte del ejercicio de escritura se vuelve “un poco en contra de esta firma material, este vehículo, como si quisieran forzarlo, modificarlo, reducirlo a ser el medio a través del cual se transmite la conmoción de individuos situados en el tiempo y el espacio, conmoción que se prolonga y se despliega en construcciones veloces de lenguaje” (Laddaga 15).

Si bien el trabajo de Laddaga tiene la ventaja de que nos permite observar la producción literaria en su relación con la condición de ésta en su actualidad⁴, esta mediación encuentra ciertas

³ El trabajo de las formas narrativas, con sus particularidades más excesivas, no se presenta tan nítidamente en el trabajo de Quintana, como sí en los otros. De las pocas líneas que Quintana le dedica a este tema, destaco aquellas en las que indica que “[l]a literatura de Bellatin se desarrollará en los bordes de lo social, se nutre de materiales que son difíciles de procesar en una trama coherente. Sus personajes se encuentran más allá, o más acá, de toda norma” (489).

⁴ Laddaga tiene la capacidad de atender a esta nueva condición del escritor en su contexto contemporáneo sin insistir en un argumento sobre la “negación” de esa figura en la obra de Bellatin, argumento al que adscribirían autores como Palma y Rosado Morrero o Fernandes Cipreste.

dificultades al ir desde un nivel más general hacia otro más específico, provocando que la lectura más “teórica” de Laddaga encuentre dificultades al momento de analizar su caso. Al momento de abordar el problema de un trabajo literario como el de Bellatin, Laddaga se entusiasma particularmente con aquellos momentos en los que estos “libros ensayan responder a la cuestión de qué literatura debiera hoy escribirse”, comprendiendo en su contexto de escritura lo que para él se vería representado por “la imposible articulación del espacio de la narración y el espacio de la información” (21). La Escuela Dinámica de Escritores pasa a primer plano en su interpretación, priorizando el valor de aquellas escenas autorreflexivas o ensayísticas por sobre escenas que comprometen al propio curso de la narración desde la perspectiva de la trama.

En otra discusión se encuentra un artículo como el de Alejandro Palma Castro y Rogelio Rosado Morrero, quienes observan en el trabajo del autor peruano-mexicano aquel “grado cero de escritura” definido por Barthes en su libro *Mythologies* (1957). Resonando con el artículo de Quintana, este grado cero se expresaría en la obra de Bellatin a través de la naturaleza repetitiva de su escritura, dentro de la cual, concluyen los críticos, se encuentra la intención de “librarse del lenguaje literario” (139) para invertir el carácter mitológico de la singularidad de este “sujeto escritor”. De esta manera el artículo entiende al autor de *Salón de Belleza* como parte de un ejercicio en donde es la escritura, y no el texto u obra literaria, la que como “acto” es posicionada en el centro gravitacional de su propuesta. Para este texto las condiciones como la radicalidad de su circulación o la posibilidad-imposibilidad del libro en sí son antecedentes centrales del trabajo artístico de este autor.

El “texto” como tal pasa a segundo plano en ambos artículos. Para Palma y Rosado Morrero la relevancia de las citas seleccionadas no refiere a la influencia que éstas puedan tener al interior de la ficción misma, sino que en su capacidad de “establecer una cadena de significantes que la conducen hacia su misma escritura” (141). Esta decisión interpretativa fue la solución metodológica que ambos tomaron al dar cuenta de la naturaleza de la estructura narrativa de los relatos de Bellatin: “[e]l hilo narrativo entre una imagen inicial y esta situación se vuelve algo extraño como para poder darle sentido desde una perspectiva narratológica. Una serie de pasajes del mismo nos orientan hacia este acto de neutralidad literaria a manera de necia insistencia en la escritura⁵” (141).

⁵ Precisamente al final de este artículo insistiré en un método que intente “darle sentido desde una perspectiva narratológica” a este “hilo narrativo extraño”.

Aún ante esta larga serie de perspectivas críticas queda un terreno más que fértil para continuar leyendo a Bellatin. Si el presente artículo insiste en una posición mimética, es por el convencimiento de que en el grueso de la obra del autor mexicano existe aún una coherencia interna. Ludmer comienza su ensayo sobre *Cien años de soledad* indicando que aquel surge por una “serie de rechazos” sobre los cuales pretende “reivindicar el texto mismo y quizás su microscopía; la idea de que la ideología se relaciona mucho más con los programas narrativos y textuales, con las configuraciones de la sintaxis, las posturas diversas de los sujetos y las demandas de lo que se lee como literatura” (9).

Aunque este artículo se posiciona desde esa perspectiva, no evitaré admitir que esta inclinación hacia el texto fijo “y su microscopía” conlleva aún una serie de dificultades, particularmente al referir a una obra multidisciplinaria y que propone relatos mayoritariamente disgregados como en la obra de Bellatin. Quisiera atender a esa dificultad con la convicción de que si en general estamos de acuerdo de que los procedimientos narrativos de los que se vale Mario Bellatin obedecen a una intención artística y especialmente original (aunque no única) en la historia de la literatura latinoamericana, entonces, aun siendo esta afirmación una “sensación” o una “aproximación tentativa”, es importante incorporar a nuestro análisis literario estos procedimientos de la forma. Si vamos a referir en nuestro estudio una lectura al contenido simbólico de las obras, como algunos ejemplos indicados lo han hecho, es necesario identificar dónde y cómo se presentan los motivos que le darían sentido a esta, otorgando distintas jerarquías en distintos momentos a cada una y viendo cómo va variando este motivo en los distintos momentos que aparece en el curso de la obra. Si estos son particularmente ominosos, brutales o evocativos, estos adquirirán más fuerza cuando los interroguemos estructuralmente, y más aún cuando, en otro nivel, esta estructura presente en la obra sea doblemente interrogada de cara al contexto de la mediación literaria delimitada en su contexto sociohistórico y cultural.

Agrego, por último, que el hecho de fijar la obra de Bellatin como texto resulta particularmente desafiante cuando admitimos que nada que podamos encontrar en nuestros estudios niega la realidad en la que el autor ha hecho transitar su trabajo a través de distintas editoriales⁶. Esto es la realidad de las microscópicas pero reales diferencias entre cada edición de varias de sus obras. Por ejemplo, la de la primera edición de *Salón de Belleza*, que data de 1994 en la editorial Jaime

⁶ En una clase que realizara en la Pontificia Universidad Católica de Chile en Santiago de Chile el año 2024, el profesor Alejandro Palma Castro nos demostró, punto por punto, esta realidad presente en la obra de Bellatin. A él debo este párrafo, que no es más que un parafraseo de su clase.

Campadónico, dice en su segundo párrafo: “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” (12), mientras que la versión del libro de 2016 de la editorial Alfaguara dice, en el mismo párrafo: “Pero lo que sí no me parece ningún tipo de diversión es la cantidad cada vez mayor de personas que vienen a morir al salón de belleza. Ya no son solamente conocidos en cuyos cuerpos el mal está avanzando” (12). Para dar un solo ejemplo más, y ver la extensión de esta condición tan singular de su obra, la versión de Tusquets del año 2000 dice en el segundo párrafo: “Lo que no tiene nada de divertido”. Considero que al estar al tanto de este modo particular en el que este autor hace circular sus textos estamos obligados a tomar una posición metodológica al respecto.

La interpretación que propongo sobre el universo bellatiniano no niega esta realidad, sino que, en su intento de fijar esta obra en un género literario específico determinado por una relación con un espacio-tiempo en particular, hablará en general de la obra de Bellatin, abarcando en ésta varias obras que en ciertos momentos podrían verse identificadas por esta lectura. Para ejemplificar sobre el estudio que me propongo, haré referencia a la versión de uno de sus libros más célebres, *Lecciones para una liebre muerta*, cómo fuera presentada en la versión de 2014, al interior de la recopilación *Obra reunida 2* de la editorial Alfaguara como representativa no de la totalidad de la obra de Bellatin, pero sí de gran parte de esta⁷. Si hay más versiones de este u otro libro al que se hará referencia, será en torno a la especificidad concreta de cada una de ellas considerando no que el contenido de la versión de *Lecciones* de otro año y otra editorial anule lo fijo que hay en aquella que estudiaremos, sino que se suma a la enorme (aunque no infinita) biblioteca que compone la obra de Bellatin como una obra distinta.

VIGENCIA DEL CONCEPTO DE CRONOTOPO

Cómo método de lectura crítica me valdré del célebre y canónico ensayo de Mijaíl Bajtín “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela: Ensayos de poética histórica”, redactado entre

⁷ Sospecho que la lectura sobre *Lecciones para una liebre muerta* y su relación con la noción de cronotopo podría aplicarse también a obras como *Disecado*, *Gallinas de madera*, *Jornada de la mona y el paciente* e incluso *Salón de Belleza*, aun cuando considero que habría que entrar a ver la aplicación de este estudio caso por caso. Apunto también a que, sospecho, que esta lectura no aplicaría en libros como *Canon perpetuo* o *Perros Héroe*s.

1937 y 1938. Si despolvo este ensayo no es para insistir en la teoría sobre el origen del género novelesco sino para perseguir el método detrás del cual Bajtín pretende encontrar la naturaleza de éste. Rescato la intención científica detrás del método bajtiniano, adscribiendo a la importancia del cronotopo como “categoría de la forma y el contenido en la literatura” a través de la cual se pretende encontrar la especificidad de “[aque]l proceso de asimilación en la literatura del tiempo y del espacio histórico real y del hombre histórico real” (Bajtín 237).

A lo largo de este estudio he confirmado que aplicar estas nociones metodológicas a la producción de Bellatin resulta especialmente beneficioso para una lectura atenta y exhaustiva de sus sentidos internos. Aclaro, eso sí, que considero que serle verdadero al espíritu de su autor es aceptar a su vez lo retroactivo que sería aplicar este método “tal cual” a la obra de Bellatin; por el contrario, solo resultará beneficioso si se historiza y se sitúa a las formas de la narración espacio-temporal. Por lo mismo, es importante recalcar que el momento histórico en el que Bellatin comienza a escribir está determinado por la irradiación del capitalismo hacia su condición global de “perpetuo devenir” (Berman), lo que nos obliga a ampliar la perspectiva de Bajtín hacia horizontes que le son ajenos a su propia historia.

Mijaíl Bajtín trabaja la noción de cronotopo con el fin de caracterizar diferentes subgéneros de novelas antiguas, así como de proyectar la actualidad de este método en obras más cercanas en el tiempo. El cronotopo es aquello que permite definir el procedimiento a través del cual el tiempo y el espacio de la novela procesa el tiempo y el espacio de la historia. Para abarcar los distintos tipos de novela, o, más bien, las distintas relaciones que diversas novelas antiguas asimilan desde una perspectiva cronotópica específica, Bajtín aborda la problemática central mediante cuatro preguntas. Estas preguntas son, “¿Cuál es la esencia de ese tiempo en la novela griega?” (242), ¿Cómo es internamente?, o, lo que es más esclarecedor, ¿Qué fuerza los dirige? (247), ¿En qué espacio se realiza el tiempo de en la novela griega? (252) y, por último y a modo de síntesis de las preguntas anteriores, ¿Cuál puede ser la imagen del hombre en las condiciones del tiempo caracterizado por nosotros? (257).

Para el contexto de este estudio⁸, me centraré en las conclusiones para las cuales Bajtín propone que la fuerza del “de repente” y “precisamente” componen el imperativo de la novela más antigua,

⁸ Para aclarar un poco el método que se usó en relación a Bajtín, quisiera referir al texto en sí. Para no extenderme mucho en esta explicación, me limitaré a exponer solo el primero caso, al que Bajtín denomina como “novela de aventuras y de la prueba”. Como intentaré demostrar más adelante, me parece que este mecanismo de interpretación puede proyectarse más allá de la novela en la forma que tuviese en autores de especial relevancia para este u otros ensayos de Bajtín (como Rabelais o Dostoievski), inspirando lecturas de tiempos y espacios distantes al que el crítico

la que se encontraría determinada, por lo mismo, por la “coincidencia casual”. La novela griega se verá regida por el ritmo del “de repente” y “precisamente” que desnuda la naturaleza del “juego del destino” que “compone todo el contenido de la novela” (245), provocando que el “tiempo del suceso” sea representado como el “tiempo específico de la intervención de las fuerzas irracionales en la vida humana” (247). Esta fuerza, nos enseña Bajtín, depende, a su vez, de una noción concreta en su relación con el espacio, de lo que se desprende que “el tiempo de las aventuras de tipo griego necesita de una extensión espacial abstracta” en donde “la simultaneidad casual de los fenómenos (...) est[é]n estrechamente ligad[o]s al espacio medido, en primer lugar, por la lejanía y cercanía” (252), esta extensión espacial abstracta depende también de una extensión abstracta del tiempo, “por la reversibilidad de los momentos de la serie temporal y por la transmutabilidad del mismo en el espacio” (253), de ahí que Bajtín indicara que este universo de las aventuras también es abstracto.

Si la determinación de este cronotopo tiene estas características, concluye Bajtín, se trata también de un universo ajeno: “todo en él es indefinido, desconocido, ajeno, los héroes se encuentran en él por primera vez, no tienen ninguna relación importante con él: las periodicidades socio-políticas, cotidianas, etc., de este mundo les son ajenas, las desconocen: precisamente por eso no existen para ellos en ese universo más que coincidencias y no coincidencias casuales” (253 – 254).

VORÁGINE, EXTRACTIVISMO Y “TIEMPO CERO”

Aplicar un método similar o inspirado por el del cronotopo bajtiniano a la obra literaria de Mario Bellatin ha sido especialmente productivo para el desarrollo de este análisis. En torno a este tipo de lectura es que me ha convencido de que si hay algo por lo que una obra como *Lecciones* nos

ruso pensó en un origen y de formas compositivas (como las de Bellatin) que tensionan el género de la novela hasta casi difuminarlo.

Al contestar la primera pregunta, sobre la esencia del “tiempo de las aventuras” en la novela, Bajtín nos indica que un género como este se encuentra marcado por dos puntos de inflexión: el encuentro entre los amantes (y su inmediato enamoramiento) como punto de partida, y, como punto de cierre, el casto matrimonio que se da entre ambos al final de la novela. Ese es el modelo prototípico de las novelas de aventuras griegas, al interior mismo de este género encontramos escasas variaciones. Lo esencial de este procesamiento del tiempo es que este puede expandirse infinitamente entre estos dos puntos, pero que “entre ellos no debe haber en esencia nada” (242), haciendo que la naturaleza de esos puntos de inflexión permanezca invariable: “[e]sa ruptura, esa pausa, ese hiato que estructura toda la novela, no se incorpora a la serie biográfica temporal: se sitúa fuera del tiempo biográfico; el hiato no cambia nada en la vida de los héroes, no aporta nada a su vida. Se trata de un hiato extratemporal entre los dos momentos del tiempo biográfico” (242). En ese tiempo, insiste y especifica Bajtín, “no se modifica nada: el mundo permanece como era, tampoco cambia la vida de los héroes desde el punto de vista biográfico” (244).

interpela es por la forma en que ésta procesa el tiempo-espacio histórico en su literatura. Del mismo modo, resulta llamativo cómo la definición de un procesamiento tan distinto como el de la novela griega resuena tanto con la proyección cronotópica de obras como las de Mario Bellatin. Si su forma compositiva se encuentra alterada por el influjo de un nuevo cronotopo en la contemporaneidad, entonces esta excede la estructura o los procedimientos que hemos asociado convencionalmente a la de la novela debido a que nuestro presente histórico nos obliga a procesar una nueva forma de tiempo y de espacio.

Para Marshall Berman, en el Nueva York de la década de los ochenta, la modernidad se percibía como una experiencia vital provocada por una “serie de procesos sociales” que mantendrían a ésta en un estado de “perpetuo devenir”, cuya definición más acertada sería la forma de la “vorágine”. Esta vorágine sería la fuerza para la cual “todo lo sólido se desvanece en el aire”, cuya expresión contemporánea provocaría que el público moderno “se romp[a] en una multitud de fragmentos, que hablan idiomas privados inconmensurables; la idea de la modernidad, concebida en numerosas formas fragmentarias, pierde buena parte de su viveza, su resonancia y su profundidad” (3).

Berman afirma que esta experiencia “une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia” (1). Esta desunión se procesa también desde la forma en cómo la economía tiñe la experiencia vital al interior de los contextos de la periferia global. Escribe Ludmer que el espacio del presente está determinado por un neoliberalismo extractivista que “desreguló muchas fronteras y las abrió a inversiones extranjeras que usan nuestros recursos naturales. Muchos estados latinoamericanos renuncian a disponer del subsuelo, ceden el agua de los ríos y también ceden territorios para industrias sucias y bases norteamericanas” (147). Si ese es el espacio del cronotopo contemporáneo, el tiempo de ese espacio sería aquel “tiempo cero” de lo virtual, el que aniquila el tiempo, creando una “simultaneidad global, clave para los mercados financieros, que cambió la experiencia de la vida y la naturaleza del trabajo convirtiéndolo en trabajo inmaterial” (Ludmer 38).

Esta noción desigual de la percepción espacio temporal en América Latina se da por la distancia entre un proyecto civilizatorio “incompleto” (por su carácter invisible, irrealizable e infinito) y el acceso radical al mercado y el circuito virtual global. Autores, (obsesivamente referenciados por Bellatin), cómo Arguedas o Rulfo ya notaban cómo las comunidades prehispánicas hacían convivir sus costumbres ancestrales con un mercado que insistía en desterritorializar y desarraigar sus costumbres en pos del proceso de avance del capitalismo. La experiencia de la modernidad se vive,

por tanto, no solo en perspectiva con la modernidad europea, sino que también se vive de manera heterogénea al interior de pequeñas comunidades cuya mera existencia implican un límite para la expansión territorial del capital.

FORMA COMPOSITIVA EN LECCIONES PARA UNA LIEBRE MUERTA

Para intentar graficar cómo es que este contexto socio histórico adquiere forma cronotópica en la obra de Bellatin, leeré críticamente una de las obras más discutidas por los especialistas: *Lecciones para una liebre muerta*, la que fuera publicada en un principio en 2005. Como ya indiqué, para este artículo me valdré de la versión publicada en 2016 por Alfaguara en la recopilación *Obra reunida 2*. El grueso de esta obra reúne varias historias distintas, a través de doscientos cuarenta y tres fragmentos, algunas de las cuales ya han aparecido en otras obras del mismo autor, lo que ha provocado en una amplia gama de lectores la sensación de que “ya han leído lo que están leyendo, que ya han visto a estos mismos personajes haciendo las mismas cosas, que ya han encontrado antes los mismos nombres asociados a las mismas, pequeñas, truncadas historias” (Laddaga 11).

Estas historias contienen seis o siete especies de “tramas” con cierto nivel de independencia entre sí. Por razones operativas, denominaremos esas “tramas” como “hilos narrativos”, donde diversos fragmentos podrían enlazarse por compartir los mismos referentes, escenarios, personajes y cierta continuidad.

Una lectura común de *Lecciones* es aquella que identifica que eventual y paulatinamente estos hilos se van superponiendo entre ellos, provocando que figuras propias de alguna de las historias ingresen en ciertos momentos en otro plano dominado por otras figuras. Reinaldo Laddaga, por ejemplo, ha indicado que en esta estrategia hay tintes de una naturaleza casi brechtiana: “los hilos gradualmente se entremezclan, cómo si los blancos que separan los fragmentos, más que mantener a los componentes separados, fueran el espacio en el cual se despliega una dinámica de comprensión, de fusión gradual, que se profundiza al mismo tiempo que el mundo ficcional se agrieta y deja aparecer fragmentos graduales del mundo real” (136).

Quisiera tensionar esta lectura indicando mis dudas de que en este texto haya evidencia de que los fragmentos de esta obra realmente vayan “entremezclándose gradualmente”; no he logrado

identificar que este hecho sucede realmente, y si es que sucede en algún momento, no me parece que sea la operación central que estructura estos fragmentos⁹.

Para entender las verdaderas fuerzas internas de este relato y el cómo operan hay que partir por establecer que estos hilos narrativos no son ni homogéneos, ni lineales, ni ocupan, tampoco, un lugar fijo en la obra. El modelo en el que se basaría una estructura de este tipo sería aquel en que las seis o siete narraciones de la obra se fragmentarían y luego se ubicarían en desorden, de manera que la historia central iría justificándose y rellenando sus vacíos e incógnitas debido al desarrollo de estas historias paralelas. Mi lectura, muy por el contrario, pretende comprobar que estos fragmentos y los distintos hilos narrativos que entre ellos surge se componen de otra forma.

Lo primero que hay que indicar respecto al verdadero flujo de *Lecciones* es que no está construida por un número estático y constante de historias y que estos no aparecen todos al principio de la obra ni finalizan, como sería intuitivo, juntos al final. De manera bastante peculiar, en la obra sucede tanto que algunas de estas narraciones quedan a medio camino (“inconclusas”, diríamos si adscribiésemos a un modelo exclusivamente realista), desvaneciéndose sigilosamente hasta abandonar el relato, mientras otras aparecen por primera vez en momentos inesperados e irregulares de la obra.

Algunos fragmentos aparecen aislados e independientes, como si fueran un paréntesis del relato. Otros, la mayoría, dan pie al origen de nuevos hilos que pueden, o bien desvanecerse o lograr llegar al final del relato. Es el caso del “hijo” del narrador, quién aparece mencionado por primera vez en el fragmento 144 y cuya presencia se dotará de gran relevancia en los fragmentos subsiguientes de la historia. Algo similar ocurre con la presencia del poeta César Moro o la imagen, repetida en varias obras del universo bellatiniano, del filósofo travesti y la construcción de *Salón de Belleza*. Como ejemplo de lo contrario, la importancia del poeta ciego en el transcurso de los fragmentos o del viaje a Nueva York del narrador parece culminar y desintegrarse luego de la mención de la discoteca *the mother*, dejándole espacio a las referencias sobre el escritor mexicano Sergio Pitol: “Después de una noche en *the mother* y de un paseo por el muelle donde desemboca christopher street, quedan pocas ganas para ocuparse de los aspectos concretos de la vida. Pero tenía pensado utilizar ese día, después de dormir unas horas, en tratar de descubrir, de una vez por todas, cuales son realmente los artificios que usa el escritor sergio pitol” (36).

⁹ Sospecho que la disposición hacia esta lectura de *Lecciones* se da debido a que, de ser cierta, asemejaría esta obra con otras novelas ya conocidas en la tradición latinoamericana como *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti o *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa.

Otro punto importante de la naturaleza de *Lecciones* es que estos hilos se componen no únicamente a través la afirmación de un hecho pasado, sino que también en la negación de éste; es decir que, si en uno de los hilos narrativos se afirma la verdad, al interior de la narración, de un suceso, no es raro que en el fragmento siguiente el relato niegue, dude, o agregue a esa información otra que vuelva a la primera incoherente. El carácter fragmentario de la narración y el hecho de que se vayan intercalando facilita el hecho de que esta realidad haya pasado inadvertida para varios lectores.

DESGLOSE DEL HILO DE MACACA

Utilizaré como ejemplo para entender la estructura interna de *Lecciones* y su perspectiva cronotópica uno de los hilos narrativos que más insisten en sus motivos; cuya importancia tanto dentro del universo de Bellatin como fuera me parece digna de destacar. A esta narración la llamaremos “el hilo de Macaca”.

Lo primero que hay que comprender de éste es que este surge de una imagen repetitiva en la obra de Bellatin: la de su abuelo que, “frente a la jaula de los camellos”, le habla por primera vez en quechua. A través de esta escena el hilo va rellenando la información en torno a esta imagen, permitiéndonos descubrir el trauma que implica para el abuelo su lengua originaria. La voz que da lugar a la obra nos indica, por ejemplo, que su abuelo le rogó a Dios que le quitara la vida luego de que los compañeros de colegio le dieron una paliza por sus raíces indígenas.

Desde este punto de partida, el narrador va reconstruyendo en desorden la historia que en distintos momentos el abuelo relata sobre Macaca: nos relata que ella es una dibujante, que contrata dos jardineros o que, en un punto, su amante fue asesinado, cuya escena del crimen es un taller de zapatería. Los detalles de esta historia van variando y cambiando de emisor, volviéndose cada vez menos confiables: si en el fragmento 71 vemos que los jardineros de macaca le cuentan al abuelo del narrador que Bruce Lee fue condenado a muerte por la mafia china, varios fragmentos después, en el 134, el narrador esclarece que la presencia de Bruce Lee se justifica porque macaca “sentaba al hermano francisco en el sofá de su caseta para hablar del día del dragón, la película más exitosa de bruce lee” y que, en realidad, “macaca nunca la había visto” (70), contradiciéndose con lo dicho por el narrador en el fragmento 154, según lo cual un “poster de bruce lee” estaba pegado “desde siempre en la pared principal del remolque en el que vivía” (154) Macaca. Este mismo hecho tenía

un antecedente: el momento en que el abuelo le cuenta que “Macaca había pegado, en la pared interior de su sala, un viejo poster de cine donde se hacía publicidad a una película del actor chino bruce lee” (47). En esta misma escena, casi al principio de *Lecciones*, el narrador subraya el carácter inverosímil de la presencia de Bruce Lee en el relato del abuelo cuando indica que: “Se me hace sumamente curioso que mi abuelo se haya referido a bruce lee durante sus interminables discursos sobre macaca. La imagen de mi abuelo data de los primeros años sesenta. Cualquiera sabe que las películas con luchadores de Asia surgieron después” (47).

Al momento del asesinato de su amante, el mismo rostro de Bruce Lee aparece “encima de una pila de carteles de películas de luchas marciales que ofrecía un vendedor ambulante” (71), rostro que el amante de Macaca le había mostrado tan solo una vez. Más tarde la escena del crimen se va rellorando con la figura del amante (en el fragmento 142), y con el zapatero chino y su taller en el fragmento 146, que, curiosamente, “quedó como suspendido en la acción, inmóvil” (74), al modo de imitación de una película de artes marciales.

Bastante adelante, Macaca se establece en las regiones quechua, donde “una mujer del poblado le sugirió que abriera a escondidas la tumba del luchador de Asia. A pesar de habérselo pedido más de una vez, mi abuelo siempre me ocultó cómo hizo macaca para transportar el cadáver de su amante hasta aquel remoto pueblo” (79). De ese modo, este mismo procedimiento de no linealidad hace que ésta nueva característica del amante de Macaca (el haber sido “luchador de Asia”) sea sumada sin consideración de lo afirmado en el resto del hilo de Macaca, lo que produce fácilmente que, al no haber sido explicitado antes, el lector tienda a relacionar al amante de Macaca con Bruce Lee.

Las costumbres mortuorias que trata de explicarle el abuelo, cuya fuente de información es dada por Macaca, refieren “vagamente el argumento de una película de bruce lee, que solía contarle el luchador de Asia, donde el personaje central recorría la ciudad llevando consigo en un saco los restos de su amada” (79). Mucho antes, el narrador nos había llamado la atención al hecho de que “[l]a mención del cine de bruce lee me hace recordar el éxito que tuvieron sus películas, principalmente en la región quechua del país. Era impresionante la identificación que se establecía entre quienes utilizaban el proscrito idioma de mis antepasados y las películas habladas en chino” (49).

Observar la insistencia con la que la figura de Bruce Lee aparece en el relato y las formas que va tomando como contenido de distinta naturaleza, (ya sea repetitiva, negada o inverosímil), nos permite adentrarnos en la pregunta del tiempo en la obra de Bellatin.

Al observar el tiempo como categoría formal presente en *Lecciones*, debemos dar cuenta de que nos referimos al tiempo propio del flujo de una prosa en su condición de continuo. Este tiempo es ajeno y abstracto, aunque no por las mismas condiciones de la novela griega, sino porque esta narración es multifocal, se narra desde una serie de experiencias que nutren el relato de manera testimonial, creando una temporalidad que no obedece a la linealidad de la novela convencional. Este exceso es propio del tiempo en el universo bellatiniano, pero propio también de la multifocalidad del presente en el capitalismo tardío, cercano a este “tiempo cero” desde donde las referencias culturales surgen, se comparten, fluyen y desaparecen sin saber su fuente, su recorrido y su destino en la temporalidad virtual.

La fuerza interna tras la naturaleza de los fragmentos de *Lecciones*, que para Bajtún sería la de los dioses y del destino, de la coincidencia causal, es, en Bellatin, la fuerza de la sumatoria constante, propia del “usuario” y su vínculo en red. Que estos relatos se renieguen entre sí produce la posibilidad de dos versiones, igual de inciertas, desde la cual puede nacer otra versión sin que sea necesario comprender qué relato le sirvió como antecedente. Eso no quiere decir que no haya hilos narrativos diferenciables entre sí por su contenido, por su universo simbólico y por sus protagonistas y espacios, pero estos van multiplicándose de manera continua desde una perspectiva no confiable, multifocal, propia del simulacro según el cual el universo del relato bellatiniano tiende a la expansión. De esta manera, si hay cambios microscópicos que alteran, en una versión u otra, una obra como *Salón de Belleza*, entonces significa que el autor ha insistido en extender aún más el universo de posibilidades de estos relatos independientes.

La lógica de este ciclo es el de la exhaustividad del material narrativo de la misma manera que un link de internet (un “meme” diríamos hoy, aunque no en el año en que se publicó *Lecciones*) pasa de mano en mano, siendo de todos y de nadie, auto parodiándose, agotándose, perdiendo su gracia y desapareciendo. Aunque lo ambivalente de esta curiosa figura cronotópica es que también parece referir a la temporalidad legendaria del relato oral, como si la multifocalidad no confiable acrecentara esta presencia. Por lo mismo es que el narrador no puede delimitar si la leyenda de Macaca, supuestamente cercana su abuelo, “sucedió en realidad o pertenecía, en la época en que mi abuelo me llevaba al zoológico, a una suerte de imaginario social” (31).

UNA OBRA ANTICUADA Y CONTEMPORÁNEA

El narrador de Bellatin se nos presenta como una figura tan curiosamente actual como irreverentemente añeja. El sentido que éste le otorga a la selección y la reescritura interna de los relatos imitan o proponen el estímulo necesario de un lector como el identificado por Laddaga, un lector sobre estimulado por la mercancía y con baja capacidad de retención, pero también resuenan con la intención de la construcción de una comunidad premoderna. Esta doble faceta del narrador de Bellatin podría ser definida desde la perspectiva de Laddaga según la cual estos relatos de la contemporaneidad hacen convivir la figura del espectáculo con el impulso de la realidad. En ese sentido, el segundo se vería alimentado por el “trauma” del horror del pasado indígena, sobrepasando el límite de lo consciente al tomar forma en los sueños del hijo del narrador: “[n]o estoy seguro si los sueños de mi hijo quieren decir que las cosas no están funcionando del todo bien. Es extraño no saber si entusiasmarme con la presencia de una imaginación tan particular o preocuparme por no entender qué significan exactamente esas manifestaciones” (Bellatin 75). La figura del espectáculo, que termina por justificar la presencia de ambos, se encuentra en la forma que adquiere el relato del abuelo, cuya inverosimilitud podría comprenderse en el ejercicio de éste por intentar “decir” el trauma, no desde un método directo, sino que a través de las únicas maneras posibles en las que parece poder decirse, es decir, banalizándose en el registro del espectáculo.

De esa manera, el abuelo entremezcla una historia del trauma quechua y de las costumbres de los pueblos andinos con la figura de Bruce Lee: “[m]i abuelo insistía en darme más detalles de las historias. Parecía ser importante para él no perder mi atención. Era probable que hubiese intuido que para mí no era para nada verosímil los episodios de la vida de Macaca en las regiones quechua” (95). Lo que establece que la incomunicabilidad del trauma excede la capacidad del relato, desnudando su mecanismo a la manera en que un abuelo camufla un recuerdo real con una historia “entretenida”. Quizás por eso es por lo que, al centro de la historia que el que comienza narrando frente a la jaula de los camellos, lo único que queda luego de la trasmutación del relato es, en el fragmento final de *Lecciones*, el vacío: “Todo está vacío. Se mantienen únicamente los viejos camellos. Son, como sabemos, animales viejos. Tristes. Aburridos quizá” (97).

CONCLUSIÓN

Las dos preguntas finales del cronotopo bajtiniano apuntan a un mismo hecho, a la noción de hombre que prefigura la posibilidad de ese tiempo espacio. De ese modo, la prosa de Bellatin suele determinar, primero que nada, la influencia que ejerce la presencia de un espacio concreto. Por lo mismo, el hecho de que *Lecciones* comience presentando a un narrador que, antes que nada, se encuentra envuelto en una masa en el Times Square buscando un atardecer que “tienen una exaltación particular que no se sabe si proviene de los cientos de personas que cruzan la esquina de Broadway y la calle 42, o de los monstruosos avisos de publicidad que hacen de la gente real seres insignificantes y de los personajes que aparecen en los carteles el símbolo de la exacerbación de lo humano” (28-29).

He insistido en que las claves de la obra de Bellatin están en el método según el cual es posible proporcionar una lectura más fija de sus textos, aun entendiendo la posibilidad (y la tendencia) de éste a expandirse de forma extenuante. Este trabajo nos ha dado claves para encauzar esta lectura hacia un sujeto histórico que experimenta, en su expansión referencial, en su perspectiva del “tiempo cero” y de un des-territorio, un lugar de “tránsito” como el Times Square, la forma dialéctica que toman dos fuerzas en relación de rechazo y de atracción mutua: por un lado, la gente real e “insignificante”, el impulso de “realidad” de Laddaga y la golpiza por hablar en quechua, por otro, los monstruosos avisos que exacerbaban lo humano, el “espectáculo” de Bruce Lee en pose marcial sobre una escena del crimen. Es en ese movimiento, en su capacidad de construir y diseminar lo construido, en donde la obra de Bellatin absorbe el tiempo vertiginoso del cronotopo de la experiencia contemporánea.

REFERENCIAS

- Bajtín, Mijaíl. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bellatin, Mario. “Escribir sin escribir” en *Obra reunida 2*. Madrid: Alfaguara, 2014.
- _____. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- _____. *Salón de Belleza* en *Obra reunida 1*. Madrid: Alfaguara 2013.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo XXI, 1988.
- Fernandes Cipreste, Karla. “Mario Bellatin: lo anómalo y lo animalesco transfigurados en erotismo” en *Bellatin en su proceso: los gestos de una escritura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo libros, 2018.
- Goldchluk, Graciela y Cabrera, Delfina. “Una mortaja de papel. La emergencia del archivo en la escritura de Mario Bellatin” en *Bellatin en su proceso: los gestos de una escritura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo libros, 2018.
- Hernández Quezada, Javier. “*Gallinas de madera: animales, animales, animales*” en *Bellatin en su proceso: los gestos de una escritura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo libros, 2018.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aire: Eterna Cadencia, 2011.
- _____. *Cien años de soledad: Una interpretación*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

Palaversich, Diana. “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin”. Chasqui: revista de literatura latinoamericana, 2003.

Palma Castro, Alejandro y Rosado Marrero, Rogelio. “Comparemos escrituras: Bellatin y la ausencia del sujeto” y “Bellatin en su proceso o la escritura del objeto” en *Bellatin en su proceso: los gestos de una escritura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo libros, 2018.

Quintana, Isabel. “Escenografía del horror: Cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin”. *Revista iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, 2009, pp. 487 – 504.