

# El taco en la breca

El taco en la breca  
ISSN: 2362-4191  
eltacoenlabrea@gmail.com  
Universidad Nacional del Litoral  
Argentina

Panesi, Jorge  
**Las trampas de Mario Bellatin**  
El taco en la breca, vol. 9, núm. 15, 2023, Enero-Junio, pp. 46-53  
Universidad Nacional del Litoral  
Argentina

DOI: <https://doi.org/10.14409/tb.2022.15.e0061>

- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)



# Las trampas de Mario Bellatin

**JORGE PANESI** Universidad de Buenos Aires, Argentina / ORCID 0000-0001-5789-6432 / [jorgepanesi@me.com](mailto:jorgepanesi@me.com)

## Resumen

Este trabajo narra en primer lugar un episodio provocado por un procedimiento muy habitual en la obra de Mario Bellatin, la reescritura paródica. En este caso, el objeto de la parodia es la crítica literaria (o los críticos literarios), pero al mismo tiempo, y en primer plano, se homenajea al escritor japonés Yasunari Kawabata. La segunda parte está dedicada a relevar otros procedimientos narrativos típicos de Bellatin, en particular su predilección por todas las formas de rituales y ceremonias

**Palabras clave:** Mario Bellatin / procedimientos narrativos / reescritura paródica / rituales / ceremonias

## Mario Bellatin: ceremonias

### Abstract

This work first narrates an episode caused by a very common procedure in Mario Bellatin's work, the parodic rewriting. In this case, the object of the parody is Literary Criticism (or literary critics), but at the same time, and in the foreground, the Japanese writer Yasunari Kawabata is honored. The second part is dedicated to highlighting other typical Bellatin narrative procedures, in particular his predilection for all forms of rituals and ceremonies.

**Key words:** Mario Bellatin / narrative procedures / parodic rewriting / rituals / ceremonies

No sé realmente si Mario Bellatin tiene, usa, promueve o tiende trampas en su narrativa. «Las trampas de Mario Bellatin»: esta idea surge, sin duda, de cierta crítica literaria bastante perpleja, por no decir «desorientada», la que desde los periódicos y sus secciones culturales vio nacer una literatura fuera de todas las expectativas y previsiones habituales en las reseñas periodísticas. Pero no se crea que discrimino negativamente un tipo de crítica necesaria y volátil para excusar a la llamada crítica académica, aquella que, en la certeza de su pedantería, está dispuesta a convertirse en cadáver antes de reconocer cualquier perplejidad o desorientación. A pesar de mi título, no hay trampas en Bellatin. O si las hay, todas o casi todas están anunciadas subrayadas y develadas por él mismo, y no solamente en los muchos reportajes que ha concedido, sino en los textos narrativos donde esas trampas se arman y se desarrollan. Por consiguiente, una trampa explicada no es una trampa, sino lo que en nuestra jerga llamamos «un procedimiento».

Recibido: 14/8/2021. Aceptado: 20/9/2021

Para citar este artículo: Panesi, J. (2022). Las trampas de Mario Bellatin. *El taco en la brea*, (15) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0061 DOI: 10.14409/tb.2022.15.e0061



Se preguntarán entonces ¿por qué su disertación lleva ese título, si nos confiesa que es inadecuado?; ¿por qué insistir en algo que, según nos dice, es una perplejidad de la crítica temprana de Bellatin, desconcertada y recelosa de un engaño juguetón que el autor habría pergeñado para su propio divertimento en desmedro de la credulidad lectora? Seguramente el desconcierto tuvo que ver sobre todo con el contenido de esos textos primeros, sobre los que las perturbadas presentaciones destacaban (y cito entre decenas de todo el continente solamente una argentina): «cara singular de lo siniestro», con «marcas posmodernas», y «cierto toque bizarro» (Sánchez, 2005);<sup>1</sup> pero no menos desconcertaba lo que, también en nuestra jerga, llamamos «la imagen de escritor», que se comprometía con la Escuela Dinámica de Escritores en las que no se escribía, o con El Congreso de Dobles de París, donde los escritores mejicanos convocados brillaban por su ausencia, para descontento de estudiosos europeos que habían hecho el viaje con la intención de ver cara a cara a los objetos corpóreos estudiados en sus universidades (Bellatin, 2014a, p. 19).

Insisto con la palabra «trampa»<sup>2</sup> porque la narrativa de Bellatin está destinada a arruinar las creencias del lector, y como de religión se trata, según espero mostrar, el juego «Borges y yo», o como en este caso, «Bellatin y ¿Mi yo?» (con signos de interrogación en el «yo», según aparece en *Disecado*) (Bellatin, 2014a), es una herejía para las creencias del lector que se amparan en la instancia autoral, ese mecanismo de regulación, de verosimilitud y de regencia jerárquica. Lo que Bellatin pone en escena es que siempre un autor, cualquier autor, es doble o múltiple, y que siempre tiene un costado ficticio. «La verdad tiene estructura de ficción», dijo el psicoanalista: desde luego, porque es una estructura verbal.

Pero insisto con la palabra «trampa» por razones un tanto viles o vergonzantes, puesto que se trata también de mi yo (con o sin signos de interrogación), o para no ser tan egocéntrico, de los procedimientos escriturarios de la crítica.

Me explico. Estamos en el año 2008. Escribí entonces una ponencia para un homenaje a Bellatin en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA, (junto a Allan Pauls, y Daniel Link) con la presencia del homenajeado. Yo me creía seguro y satisfecho con mi lectura de Bellatin, salvo con un primer párrafo bastante pomposo, barroco, retóricamente altisonante y desmedido, que dejé en la versión final como hacen los católicos, con sentimiento de culpa pero dispuesto a pecar para que Dios, o Bellatin nos perdonase. Como resulta obvio, el párrafo introductorio de mi artículo era exactamente lo contrario de su despojado y nada metafórico estilo, algo así como un dispositivo anti-Bellatin. Este es el párrafo en cuestión:

¿Qué puede pasar con esa totalidad sospechosamente admitida que la convención crítica llama, con resignada etiqueta clasificadora, «literatura latinoamericana», si alguien decide erigir una cámara de vacío a su alrededor? ¿Qué pasaría si los hilos sentimentales que con flojera nos atan a los cambiantes reflejos de una identidad contingente, en vez de romperse se deshicieran en el vacío? ¿Qué habrá de pasarle, si repentinamente (pero lo súbito es tan sospechoso como las totalidades) alguien decide, como cumpliendo un mandato que no viene de ninguna parte, fabricarle a fuerza de elipsis un cinturón o un croquis o una fosa de vacío?<sup>3</sup>

Entonces, de la seguridad vanidosa y autosuficiente pasé a engrosar la caravana de críticos desorientados cuando leí en *La Nación* su trabajo sobre Yasunari Kawabata, «Kawabata: el abrazo del abismo» (Bellatin, 2008), que comenzaba precisamente con mi vergonzante párrafo inicial, pero

con sustituciones: donde debía leerse el nombre «Bellatin», aparecía en su lugar «Kawabata», y la «literatura latinoamericana» se transformaba en «literatura japonesa». No sé si la explicación de Bellatin que Daniel Link publicó en su blog con el irónico título «La Nación no gana para sustos», disiparon del todo mi intranquilidad, tampoco luego, cuando los colegas críticos, esos «demonios de la sutileza» según Henry James, siempre en guardia, explicaron el suceso (Cuartas, 2016). Le decía Bellatin a Link (abrevio):

para responderme una serie de preguntas hice ese texto juntando una serie de fragmentos que distintos críticos han hecho sobre mis libros (...) salió un artículo estupendo sobre kawabata... cosa que entre otras cosas, nos demuestra que sólo hay una palabra, que siempre se puede hablar sólo de lo mismo... el texto completo es sólo una *mélange* de panesi, lemus, glantz, schettini, pauls, goldchluck y ollá laprunne... creo que se trata de una reapropiación... así como los críticos se sintieron con el derecho de escribir sobre mis libros así yo recupero las palabras que mis libros generaron...<sup>4</sup>

Pero mi agobio no concluyó aquí. Como sabemos, en el «sistema Bellatin» todo se reescribe y todo va a parar a una narración, y así fue, para mi oprobio y desesperanza. En la revista *Letras libres* apareció su texto paródico «El cardenal y el tapacaminos: un vacío poblado de nada», que comenzaba, ¡otra vez!, con mi párrafo de la vergüenza (Bellatin, 2013a). La literatura latinoamericana o japonesa se transformaban en Literatura de Aves Románticas (todo con mayúscula), y el narrador parecía reseñar un libro, *El Cardenal y el Tapacaminos*, con un estilo desopilante que a veces bordeaba el galimatías, el de los estudiosos, periodistas y «maestros escandinavos», los expertos en la Literatura de Aves Románticas, quienes eran sometidos a una feroz diatriba. Mi párrafo inicial ya no formaba parte de un armonioso artículo sobre un autor japonés, sino que iniciaba una especie de infierno verbal en el que podía reflejarse cierta crítica literaria, y por supuesto, la mía.

Mi drama (si me permiten la exageración masoquista) consiste en que suscribo cada apreciación que ha vertido Bellatin sobre la crítica literaria, comenzando por la existencia misma de este agonizante discurso:

No sé dónde está la crítica. Ignoro quiénes son. Yo veo periodistas de páginas culturales denostando o alabando mis libros —y un grupo de académicos que no hacen en realidad crítica literaria. Me gustaría (...) que me dijeren en concreto a quiénes se refieren cuando se habla de crítica. (Bellatin, 2014b, p. 26)

Y, aunque participo del coro ventrílocuo que habla con la voz de las teorías filosóficas y literarias, me divierte cuanto ha dicho de los críticos académicos:

Cuando regresé a México después de muchos años veía en las conferencias de mucha gente que estaban llenos de citas. Y yo decía: «¡Pobres, no tienen ni una idea propia!» Se la pasan diciendo: «Ah, como dijo Foucault, como dijo Derrida, como dijo Chuchito». (Bellatin en Morales, 2015)

Entonces, ¿hay aquí un diferendo, un malentendido? No lo creo. En la sustitución que Bellatin produjo entre el texto crítico y su texto sobre Kawabata, muestra o desnuda una operación

algo inconsistente de la crítica, por la cual ciertas generalidades pueden aplicarse no importa a qué autores y a qué obras. Lo que preocupa a Bellatin es que en estas generalidades se pierde la individualidad, el preciso punto que distingue una escritura, su particularidad. En el caso de la sustitución teórica de la crítica universitaria, se cambia esa particularidad por una generalidad sentenciosa no menos aniquiladora. Porque si hay algo que la narrativa de Bellatin hace es producir a cada paso esos puntos intransferibles, únicos, idiosincrásicos. Lo que se rechaza es la etiqueta o la fórmula que aprisiona, inmoviliza y diluye la característica individual. Donde la crítica ha visto todo tipo de anomalías, degeneraciones en personajes y situaciones —y que Bellatin en sus comentarios traduce como una forma de seducción al lector— se trata en realidad de la producción de lo inédito, del detalle característico, del instante irrecuperable. «Un texto debe estar fuera de cualquier categorización. Allí es precisamente donde reside su gracia» —dice en *Underwood portátil. Modelo 1915* (2005a, p. 516).

Pero la literatura no es exactamente un catálogo de características irrepetibles, sino el encuentro siempre único entre las particularidades y las generalidades, entre lo inaudito y lo repetible. Así como Bellatin produce esos detalles tremebundos, pero radicalmente específicos, está obligado a insertarlos en alguna forma de generalidad, debe producir, por así decirlo, su propia forma de generalidad. Por ejemplo, en *Efecto invernadero*, los nombres de los personajes son cuasi categorías universales, o categorías narrativas: «Amante», «Amiga», «Madre», «la Protegida» que contrastan con el nombre propio «Antonio» (Bellatin, 2005b). Algo semejante ocurre con *Damas chinas* («mi mujer», «mi hijo», «mi hija», «el niño», o con el personaje «Nuestra Mujer» en *Canon Perpetuo*, pero quizás sea la repetición la forma más original que ha inventado Bellatin para producir generalidad. La repetición o la reescritura de los textos, los episodios y los detalles narrados que vuelven. La repetición supone una cierta generalidad dentro las profusas variaciones y particularidades de lo narrado, porque lo que se repite vuelve para ser reconocido en el raudal de circunstancias nuevas en las que aparece. Lo que vuelve en el sistema Bellatin (así lo llama él: *sistema*) produce el reconocimiento, la sensación de que lo que se está leyendo es familiar y que se inserta en el mundo que la lectura actual recorre, pero también que pertenece a un espacio narrativo más amplio, el mundo Bellatin. Es una generalidad estrictamente literaria, es decir, un modo de manifestarse que no acude a ninguna ley exterior, que pertenece a la legalidad inmanente de una narración cuyos contornos son siempre más amplios, y en constante movimiento, un movimiento que se expande (valga lo contradictorio de este enunciado) hacia su propio y secreto ombligo, hacia el territorio que ya se había conquistado antes. El mecanismo de seducción del lector, para emplear sus palabras, consiste aquí en que la repetición teje con esa insistencia una ley, la ley de la espera: lo que vuelve, de alguna manera, era esperado y crea la sensación de intimidad o cercanía, de pertenencia con ese mundo de contornos imprecisos y movibles. Una cierta forma del regocijo.

Mundo cerrado sobre sí mismo, autosuficiente, autónomo, autorreferencial, como Bellatin mismo se encarga de caracterizarlo en sus entrevistas. ¿Es esto posible? Me adelanto a sentenciar una respuesta ambigua: es tan necesaria la cerrazón de ese mundo como su apertura a lo otro, a lo diferente, a las distintas legalidades no literarias. Y en el plano más o menos imaginario que siempre está presente entre el escritor y el producto de su escritura, entre el escritor y los sentidos de sus textos, las aclaraciones que mandó a Link sobre su «Kawabata: el abrazo del abismo» nos muestran la relación equívoca que respecto de la propiedad del sentido se produce siempre

entre el escritor y su crítico. Una competencia imaginaria sobre una propiedad no menos imaginaria, la propiedad o el derecho a la propiedad del sentido textual; por eso lúcidamente Bellatin explica: «se trata de una reapropiación... así como los críticos se sintieron con el derecho de escribir sobre mis libros así yo recupero las palabras que mis libros generaron...» (Bellatin, 2008).<sup>5</sup>

La propiedad imaginaria se cierra sobre sí misma, es tautológica y dice «yo lo escribí, me pertenece y cierro el círculo», pero un texto cerrado e inmóvil es imposible —equivaldría a su muerte—, por el contrario, está abierto, y esa apertura es la que permite la apropiación de la crítica, como si siempre estuviese condenada (es su drama) a ser una especie de ladrona oportunista que aspira vergonzosamente a decir mejor con sus palabras el sentido de cuanto el escritor ha dicho con las suyas.

En un plano distinto, el que verdaderamente nos interesa, la obra de Bellatin —o su provisoria totalidad— inscribe un doble movimiento: la relación consigo misma, de la cual la reescritura es una de las piezas fundamentales, y también lo que llamé «apertura», la relación necesaria con lo otro, la literatura en general, los otros textos, los otros escritores, las otras literaturas, las otras artes (la fotografía, el teatro, el dibujo, el cómic), hasta los distintos universos sociales y políticos (estos últimos no directamente representados, desde ya, pero actuantes de un modo que habría que especificar en cada uno de sus textos). La literatura es un discurso poroso: siempre fagocita lo que no es ella misma y vive de lo que no es ella misma. Por eso, el relato *Bola negra*, exacerbación de lo que se entiende por autorreferencialidad, esa suerte de autofagia narrada, podría leerse como una parodia, es decir, como un límite de las formas autorreferenciales que se fagocitan a sí mismas. Pero además de la apertura hacia el cómic que recibió este cuento, y de la que Bellatin realizó cinematográficamente, el texto se cierra (o cerrándose se abre) con la imagen de un obeso luchador de Sumo: es uno de los primos mellizos del protagonista, el entomólogo Endo Hiroshi, (la otra melliza «se consumió producto de la anorexia» —Bellatin, 2005c, p. 203). Dos regímenes alimentarios y dos perspectivas estéticas, porque los gordos luchadores tendrían —dice la narración— «la imposibilidad de abstraerse al desenfrenado deseo de representar, dentro de sí mismos, el universo entero» (p. 203).

Aperturas: en Bellatin el diálogo con la crítica manifiesta este movimiento, pero más importante aún es el vínculo con una serie de escritores (Joseph Roth, Kawabata, Mishima, Pitol, Glantz, Fogwill, etc., etc.) que nunca constituyen episodios de reproducción, sino de inventiva transformación. Lo que muta es tanto el interlocutor convocado como la narración que lo convoca. Otra forma de apertura es la narración de debates estéticos como ocurre en *El jardín de la señora Murakami* que asoma el corpus Bellatin a una ficticia polémica entre tradición y modernidad, resuelta en esta novela mediante una paradoja (que rectifica cuanto yo he dicho sobre su «cámara de vacío»). Las transformaciones que el relato narra muestran un cruce o intercambio: el coleccionista Señor Murakami, devoto del arte tradicional, termina edificando una moderna casa occidental, y la estéticamente revolucionaria Izu, su esposa, se convierte en una mujer conservadora. En la medida en que Izu estudia arte, se ironiza también sobre la crítica universitaria, enredada en las disputas políticas por el poder, (pelean dos bandos: los «Conservadores Radicales» y los «Modernos a Ultranza»). Con las consecuencias del caso, y cómicamente, el relato muestra las prácticas y los discursos que usarían el arte o la literatura como un objeto que cae rendido o que se aliena ante lo político o lo económico. Una manera de entender la crítica literaria o artística aparentemente contraria al pensamiento de Bellatin.

Otra apertura: en el mismo esquema «tradición-modernidad» dentro del universo oriental, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, exhibe graciosamente que la relación con lo propio, con la propia literatura (sea en el plano personal o nacional) solo es posible si se establece una relación con lo otro. En este caso, el resultado es una autoexplicación del estilo «neutro» de Bellatin, cuyo ideal es la prosa de las traducciones:

Empezó a redactar (...) sus textos literarios en inglés o francés, para luego pasarlos a su lengua materna. De ese modo, consiguió que todo lo que saliera de su pluma pareciera una traducción. (...) En cada uno de sus textos fue extremadamente fiel a las líneas narrativas propias de su estirpe. Esta devoción sin límites a las prácticas ancestrales, aunque adaptadas a su sistema particular, lo convirtió en un autor poco común en una época en que la gran mayoría de los artistas parecían deslumbrados por las recién descubiertas formas de expresión extranjera. (Bellatin, 2005d, p. 216)

Me parece que hay en la narrativa de Bellatin una representación privilegiada de escenas y episodios que entran dentro de las formas sociales de la repetición. Me refiero a los ritos, las ceremonias, los rituales. Prácticamente, no hay en este universo narraciones que no contengan un ritual o una ceremonia, y quizás no sería exagerado decir que narrar es para él una especie de ceremonial. Si la representación de rituales florece en los cuentos que implican al mundo oriental, cuando decide adelgazar sus textos a límites extremos, donde lo que no se cuenta es más importante que lo narrado (un sello Bellatin), como sucede en *El perro de Fogwill*, el ritual de la exangüe gastronomía argentina que llamamos «asado» está en el centro del relato. Bellatin no solo reproduce ceremonias, las crea constantemente, las inventa con detalles desopilantes, porque hay una intrínseca relación en su universo entre ritual y narración. Bellatin narra ritos, ceremonias, sacrificios, costumbres irrisorias. Si el teatro es la perpetuación de rituales perdidos en el tiempo, las acotaciones escénicas que acompañan las escenas narrativas de *La escuela del dolor humano de Sechuán*, develan este carácter ceremonial de toda su narrativa.

«Imparable proliferación de relatos que se le ocurren a Mario», dijo Margo Glantz (2003): creo que no hay mejor definición de aquello que deslumbra apenas nos adentramos en cualquiera de sus textos. Y ahora agregaría a esta impresión indeleble, no solamente aquello que está en el interior de su obra, sino toda su actividad. Bellatin es un *homo faber*. Como sabemos, en el centro de su actividad está la noción de escritura. Decir «una noción» es falsear bastante lo que significa para él: un hacer y un hacer más allá de toda especulación. Escribir es una acción pura, que excede cualquier contenido, cualquier referente o representación. Por eso, cuando Bellatin reflexiona sobre la escritura, sobre su escritura, no le caben las nociones habituales con las que estamos habituados a tratar los críticos: la escritura según Barthes o Derrida; la suya es una concepción totalmente material, concreta, de lo que entendemos por escritura, incluso más básica, primaria, porque hay rotundamente una dimensión artesanal cuando Bellatin habla de escritura. Desde la escena originaria que elige para decirnos que escribe un solo libro desde los diez años, pasando por la máquina Underwood 1915, especie de segundo bautizo, y el necesario componente «familles je vous hais», hasta llegar al teclado del Ipad, no importa la tecnología de la escritura que utiliza, sino el rescate de ese momento artesanal. Artesanal es también, como nos cuenta, la venta por suscripción de su primer novela, y artesanal es, por fin, su proyecto de «los cien mil libros de Bellatin». Porque el momento de la inscripción sigue siendo, en la soledad de quien escribe,

un modo de producción artesanal, no importan los mecanismos exteriores a ese momento, los circuitos editoriales, la distribución y promoción del producto industrial. Bellatin, que ha querido destronar la figura del autor, subraya esta dimensión artesanal, entre todas las posiciones de autor que ocupa (que son varias y múltiples, casi me atrevería a decir que Bellatin se ha empeñado en ocupar todos los lugares reales e imaginarios que hoy en día atribuimos a la figura del «autor»):

Ya que cuando traté de omitir la presencia del creador de los textos no conseguí resultado alguno en ese sentido (...) quizá con la exacerbación de la presencia constante del escritor se logre su abolición por medio de una saturación acumulada.

En verdad, habría que hablar de la huella, la imagen o el recuerdo de la dimensión artesanal de la escritura, porque es imposible obliterar la reproducción mecánica: en *El perro de Fogwill* o en *Retrato de Mussolini con familia*, se remeda esta dimensión mediante las imágenes de pequeños trozos de papel escritos a máquina, con tachaduras y pegatina. La reminiscencia ficticia del momento único, irreplicable, en que alguien escribe y luego pega los pedazos de papel en un cuaderno.

Si, por un lado, subrayar la materialidad del proceso de escribir y de reservarse el poder de intervenir en todos los otros segmentos de la producción y distribución (tal como aparece el proyecto de los Cien mil libros de Bellatin) constituye algo así como una utopía artesanal, ¿qué decir de algunas manifestaciones suyas que unen u homologan escritura y experiencia mística?

1. Tal vez el fin que busco es demostrarme que, en primer lugar, lo que se dice literario no es sino el impulso que hace posible la existencia de tantas obras, por más que sean analizadas hacen imposible el desentrañamiento del soplo de genialidad que las sustenta. Quizá ese punto de vista pueda tomarse como cierta alusión a una experiencia de orden místico. (Bellatin, 2005a, p. 516)
2. Yo no veo diferencia entre una práctica mística y una artística. Son parte de lo mismo. (2014b, p. 26)

Si lo místico puede ser un momento de revelación del escritor respecto de su escritura, como sugiere a veces Bellatin, también es cierto que la experiencia mística es, por definición intransferible. Por lo que aparecen las indeterminaciones y las dudas, particularmente en sus textos explicativos que no se convierten en un manifiesto estético (sin dejar de funcionar como tal) para terminar convirtiéndose en parte de otro relato. Compiten como narraciones al mismo nivel de lo que parecen explicar. «He escuchado muchas veces —dice Bellatin en *El gran vidrio* (2007, p. 92)— que el Sagrado Corán pone en tela de juicio primeramente a quienes creen en él», y en *El libro uruguayo de los muertos*: «imagino que ese momento se abriría paso entonces el misterio mayor: la falta de misterio» (2013b, p. 72).

La literatura es la cuestión. La literatura es cuestión de creencias. No se trata de una creencia en la verdad o la realidad de lo que se narra o representa, sino de la existencia de la literatura misma, por eso Bellatin puede decir «lograr, de una vez por todas, que nadie crea un ápice de lo que está escrito» (2013b, p. 72).

No se trata de trampas, sino de la creencia que bien puede rozar la provisoriedad mística o el momento de revelación fugaz y momentáneo que nos hace leer y escribir, creer en la otra realidad, la de la literatura.



## Notas

1 Se trata, si se descuentan los obligados calificativos que cité, de una nota perspicaz, quizá la menos desconcertada de todas.

2 En una entrevista y a propósito de la escritura propia que tiene un carácter rígido usa la palabra «trampa»: «sin embargo debe ser considerada como si poseyera un carácter maleable.

Esta operación vendría a formar otra de las *trampas* [subrayo

yo] con las que debe contar un autor para engatusar a otro que no es nadie en realidad» (Bellatin, 2014c, p. 15).

3 El texto es de 2005, y puede leerse ahora en Panesi (2018).

4 Véase: <http://linkillo.blogspot.com.ar/2008/04/la-nacin-no-gana-para-sustos.html>

5 En «La Nación no gana para sustos».

## Referencias

- Bellatin, M.** (2005a). *Underwood portátil. Modelo 1915*. En *Obra reunida* (p. 516). Alfaguara.
- Bellatin, M.** (2005b). *Efecto invernadero*. En *Obra reunida*. Alfaguara.
- Bellatin, M.** (2005c). *Bola negra*. En *Obra reunida* (p. 203). Alfaguara.
- Bellatin, M.** (2005d). *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. En *Obra reunida* (p. 216). Alfaguara.
- Bellatin, M.** (2007). *El gran vidrio (Tres autobiografías)*. Anagrama.
- Bellatin, M.** (2008, 12 de abril). Kawabata: el abrazo del abismo. *La Nación*, ADN Cultura. <https://www.lanacion.com.ar/1002472-kawabata-el-abrazo-del-abismo>
- Bellatin, M.** (2013a). El Cardenal y el Tapacamino: un vacío poblado de nada. *Letras libres*, (171). <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/el-cardenal-y-el-tapacamino-un-vacio-poblado-nada>
- Bellatin, M.** (2013b). *El libro uruguayo de los muertos. Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*. Criatura Editorial.
- Bellatin, M.** (2014a). *Disecado*. Mansalva.
- Bellatin, M.** (2014b). Brasil. *Cantera (Revista Literaria)*, (1), 26.
- Bellatin, M.** (2014c). Mario Bellatin: una escritura propia antes que una buena historia. *Cartón piedra*, (138), 15. Entrevista por Vimos, V.
- Cuartas, J.P.** (2016). «Los sucesos de escritura»: encuadre y delineado en Mario Bellatin. *Traslaciones. (Revista Latinoamericana de Lectura y escritura)*, III(5), 123-127.
- Glantz, M.** (2003, 5 de junio). Los perros héroes de Bellatin. *La jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2003/06/05/05aa1cul.php?origen=opinion>
- Matilde Sánchez** (2005, 25 de agosto). Entrevista: Mario Bellatin. «Cómo adiestrar a la literatura». *Clarín*, revista Ñ. <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/08/27/u-1041203.htm>
- Morales, M.A.** (2015). Entrevista: Jacobo Reloaded: La escritura mutante de Mario Bellatin. *Yaconic*, (4). <http://www.yaonic.com/jacobo-reloaded-la-escritura-mutante-de-mario-bellatin/>
- Jorge Panesi (2018)**. Cámara de vacío: *La escuela del dolor humano de Sechuán* (Mario Bellatin). En *La seducción de los relatos*. Eterna Cadencia.