

IMÁGENES DE ARCHIVO EN MARIO BELLATIN: DEL CLOSET AL COMING OUT

Leonel Cherri

Universidad Nacional de Tres de Febrero
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET
Argentina
lcherri@untref.edu.ar
ORCID: 0000-0003-2261-5228

Fecha de recepción: 23/02/2019 / Fecha de aceptación: 01/10/2019

Resumen: Este trabajo pretende interrogar las formas de aparición del archivo en la obra de Mario Bellatin, enfocándonos especialmente en su obra temprana. Entendemos al archivo como una noción que permite analizar un campo operacional, pero también como una imagen o figuración que hace visible la construcción de sus comienzos de obra. El recorrido parte de *Las mujeres de Sal* (1986), el primer libro publicado de Bellatin que, a diferencia del resto de sus obras tempranas, es el único que no ha vuelto a reeditarse. Sin embargo, recientemente el escritor mexicano lo ha hecho participar de diversas maneras de su obra: como fragmento superviviente, como imaginario, como misterio o rumor. Esa resistencia o inaccesibilidad del texto proponemos leerla como una forma de blanquear el libro, es decir, confinarlo a un vacío material o visual. Indagaremos, por lo tanto, qué sentidos se confinan tras ese *closet* para, simultáneamente, entender cuáles de ellos, de otro modo, permiten readquirir la obra, hacerla salir de esa negatividad: su *coming out*.

Palabras clave: Mario Bellatin; Literatura Latinoamericana; Archivos; Posfilología.

Archive images on Mario Bellatin: from the closet to coming out

Abstract: This work aims to explore the ways in which *archive* appears in works by Mario Bellatin, with special attention given to his early pieces. We understand archive as a concept allowing us to analyze an operational field but also as an image or figuration, revealing the development of his work's early stages. The journey starts with *Las mujeres de Sal* (1986), Bellatin's first book to be published and which, unlike his early works, is the only one that has not been republished. However, the Mexican writer has recently toyed with archive in other ways: a surviving fragment, an imagined element, a mystery, a rumor. We propose that resistance or inaccessibility to the text is a way to disguise it, that is, to confine it to a material or visual vacuum. Consequently, our search is both to discover what meanings are enclosed in that "closet" and to understand which of them, likewise, allow us to reacquire the work, causing it to escape negativity –its "coming out".

Keywords: Mario Bellatin; Latin American Literature; Archives; Post-philology.



Resumo: Este trabalho propõe-se a interrogar as formas de aparição do arquivo na obra de Mario Bellatin, focalizando especialmente em seus primeiros trabalhos. Entenderemos o arquivo como uma noção que nos permite analisar um campo operacional e como uma imagem ou figuração que permite apreciar a construção dos começos da obra do autor. O percurso inicia em *Las mujeres de Sal* (1986), o primeiro livro publicado de Bellatin e que, a diferença dos seus primeiros trabalhos, é o único que não foi reeditado. No entanto, recentemente, o escritor mexicano fez dito texto participar da sua obra de várias maneiras: como um fragmento sobrevivente, como um imaginário, como um mistério ou um rumor. Propomos ler essa resistência ou inacessibilidade do texto como uma forma de desenfronhar o livro, isto é, confina-lo a um vazio material ou visual. Indagaremos, portanto, os sentidos confinados por trás do closet, para entender ao mesmo tempo os sentidos que permitem readquirir a obra, tira-la da negatividade pura: o seu *coming out*.

Palavras-chave: Mario Bellatin; Literatura latino-americana; Arquivos; Pós-filologia.

■ **P**ublicar, ha dicho Mario Bellatin (México, 1960), es una manera de deshacerse de la escritura para poder seguir escribiendo. ¿Qué significa, entonces, no volver a editar? Pues *Las mujeres de sal* es el único libro de su obra temprana que el escritor no ha vuelto a editar, ni individualmente ni junto a compilaciones y obras reunidas.

Este gesto parece exponer, tal como sugiere Juan Pablo Quartas (*Los comienzos*), que es *Efecto invernadero* (1992) el libro con el que su obra comienza y, con él, una poética del recomienzo en la que Bellatin modifica ese relato en particular en cada reedición para no permitir “que sus escrituras anteriores se conviertan en una *última palabra*” (27. *Cursivas en el original*).

La hipótesis de Quartas es razonable. ¿Pero si el recomienzo de la obra de Bellatin es *Efecto invernadero*, por qué el autor insiste en repetir el nombre de su primera novela, aunque no vuelva a editarla? ¿No estaría haciéndola participar, robándole la frase a Quartas, de los “elementos del cuarto” o, en términos blanchotianos, de su desobra?

En *Underwood portátil. Modelo 1915*, esa suerte de *ars poética* que cierra la primera *Obra reunida* de Bellatin en 2005, pueden encontrarse reiteradas referencias a esa “primera novela”. Al inicio del texto alude a ella, pero sin nombrarla, luego la nombra, pero modificando su título: *mujeres de sal*. Escribe Bellatin:

De alguna forma, ese nombre había sido concebido como una especie de tributo, y lo afirmo sin ironía, a determinado tipo de valentía que han demostrado ciertas mujeres a lo largo del tiempo. Lo primero que vino a mi mente fue la bíblica mujer de lot, convertida en estatua de sal cristalizada por mantenerse encadenada a su pasado. (502)¹

1 El nombre “Lot” aparece en minúscula en el original.

Ese mismo año, *Lecciones para una liebre muerta* (2005) cuenta con varias reescrituras de *Las mujeres de sal*. Por ejemplo, el fragmento del artista marcial oriental que fabrica zapatos con cuero de ratas es una reescritura de *Las mujeres de sal* (65-66) que volverá a aparecer en *Obra reunida II* (Fragmento 15, 106, 146)².

Al ser un autor que corrige en cada reedición, es notable que aquí Bellatin los intervenga tan poco. De *Las mujeres de sal* a *Lecciones* las diferencias son escasas: 1) Es el abuelo y no un narrador omnisciente el que le cuenta la historia al “niño Bellatin” que ahora nos la narra; 2) Los nombres de los personajes cambian, como así también ciertas relaciones –si asumimos que “macaca” es una transformación nominal de “Ana”, esta última en *Las mujeres de sal* no tiene una relación con el zapatero chino mientras que en la versión de *Lecciones* sí–; 3) Se profundiza una relación intertextual entre el zapatero chino y Bruce Lee.

Una consideración especial merece la forma de disponer los fragmentos. Algo que no tiene que ver con la “corrección” sino con el montaje y que presenta una experiencia de lectura completamente diferente: mientras que en *Las mujeres de sal* la historia transcurre en tan solo dos páginas, en *Lecciones* el relato aparece por primera vez en el fragmento 15 y completa su arco narrativo recién en el fragmento 146, extendiéndose hasta el final de libro, pero adicionando elementos no presentes en *Las mujeres de sal*.

Por otro lado, el título de la reciente *Gallinas de madera* (2013) se utiliza en *Las mujeres de sal* para describir una muestra artística compuesta por “absurdos objetos” que la novela describe como “foquitos intermitentes, gallinas de madera que ponían huevos, cables por los que pasaba electricidad, pequeños circuitos inservibles” (33).

Así las cosas, podríamos acordar con Cuartas en que el sistema de saber que identificamos con el nombre Bellatin hace del “recomienzo” uno de sus movimientos constitutivos, pero este volver la mirada hacia su “primera novela” implica que consideremos, incluso contrario a lo dicho por el autor en varias entrevistas, que no es o no sólo es *Efecto invernal* el inicio de esa des-obra o “sistema de escritura”, sino que *Las mujeres de sal* participa de una manera singular de ese comienzo, incluso, silenciosamente. Esto implica considerar que el libro separado se encuentra estratégicamente separado. Por lo tanto, la operación supone una distancia, pero también un acercamiento. Y ambos procedimientos, hay que decirlo, son calculados.

Es preciso explorar, entonces: ¿qué suspicacias o cautelas genera *Las mujeres de sal* en el sistema Bellatin como para no volver a editarla? ¿Por qué a partir del 2005 e, inclusive en la actualidad, esa primera novela comienza a ser no reeditada sino re-adquirida de diversas formas? Así las cosas, este problema nos exige pensar dos movimientos: en primer lugar, tramar las series de lo que en Bellatin se va clausurando o callando progresiva o abruptamente –sus *closets*– para, en

2 Por motivos de extensión sólo consigno las páginas y los fragmentos de las citas para que el lector pueda realizar el cotejo por su cuenta.

segundo lugar, analizar la forma en que configura posibilidades de escritura –sus *coming out*. Se trata de otra forma de pensar lo “no dicho” y lo “decible” en cada fragmento de discurso (Agamben *Lo que queda* 150).

Negatividad: volver la mirada

Las mujeres de sal es una novela que discurre jugando con los puntos de vista de sus personajes-narradores a partir de la proliferación de relatos, a veces, con narrador omnisciente y, otras veces, en una primera persona que se inserta por medio de distintos personajes y acaba por contrastar (o directamente contradecir) la narración omnisciente. El resultado: no sabemos nunca lo que pasó. No sólo no se sabe el entrelazado de las historias sino, en especial, lo sucedido con la llamada “experiencia Pachacámac”. Pese a ni siquiera saber en qué consiste es el gran enigma del texto que conecta a todos los personajes sin razones ni propósitos: un pintor, un galerista de arte, la regenta de un bar y dos jardineros, entre otros, comienzan a relacionarse en pos de la realización de esta “experiencia”.

En la contratapa del libro, Raúl Bueno pregunta a propósito de la experiencia Pachacámac: “¿Es éste, acaso, una suerte de neo-arte, entre vanguardista, concreto y *naïf*? ¿Es, tal vez, un ritual mágico, mítico o místico? (están las ruinas de Pachacámac como telón de fondo).”

Como sabemos, el nombre Pachacámac designa a un mito incaico, pero también a un templo ubicado en las afueras de Lima, hoy devenido sitio arqueológico³. Además de todo esto, Pachacámac es para José María Arguedas el nombre con el que comienza su última genealogía de la literatura peruana. “No soy un aculturado” se tituló el discurso que ofreció en 1968 al recibir como premio el Inca Garcilaso de la Vega:

No por gusto, como diría la gente llamada común, se formaron aquí Pachacámac y Pachacútec, Huamán Poma, Cieza y el Inca Garcilazo, Túpac Amaru y Vallejo, Mariátegui y Eguren [...] patos que hablan en lagos de altura donde todos los insectos de Europa se ahogarían [...] Imitar desde aquí a alguien resulta algo escandaloso (296).

Bien podríamos pensar que las ruinas del texto son, siguiendo la genealogía de Arguedas, las de Pachacámac, es decir, las de la literatura peruana. En ese sentido, lo que el texto estaría interrogando es su relación con esa tradición entendida como un espacio mítico y originario. Pero si esta marca señala a la literatura peruana y al escritor Arguedas, el epígrafe de *Las mujeres de sal* va en otra dirección. No sólo incorpora un elemento foráneo –uruguayo– al imaginario pe-

3 Pachacámac es un ídolo que conoce los eventos futuros. En 1589, José de Acosta describió con más precisiones el ritual adivinatorio. Para que los hechiceros reciban el oráculo del “demonio” debían entrar “*andando hacia atrás, dándole la espalda al ídolo e, inclinándose y bajando la cabeza*” (Acosta 254. El resaltado es mío). ¿Acaso esta temporalidad retroactiva y negativa no nos lleva a asociar la “experiencia Pachacámac” con los experimentos estéticos de Bellatin, también retroactivos y negativos?

ruano, sino que, además, instala otro envío que a primera vista parece alejarnos de la “experiencia Pachacámac”, de Perú e, incluso, de lo incaico: “*Aquello era un lío entre prostitutas y macrós, donde había que resolver si la mujer que deja a Juan para irse con Pedro puede llevarse o no las ropas que le regaló Juan. Y si Pedro puede aceptarla con las ropas*” (s/p. El resaltado es del original).

La cita, lo señala la novela, es de Juan Carlos Onetti, pero su origen no se aclara. Perteneció a *El pozo*, la primera novela de Onetti publicada en 1939. El conflicto antro-po-jurídico que sintetiza no es en absoluto algo menor. Nos referimos al entre-lugar ocupado por la mujer entre el ornamento (las ropas) y el patriarcado (Juan y Pedro). El epígrafe, a diferencia de la artística o mística “experiencia Pachacámac”, funciona como un eco más mundano —un lío de prostitutas y macrós— de la parábola bíblica (Génesis 19: 4): allí una ciudad declarada por Dios como abyecta se purifica con una lluvia de fuego y azufre, según la ley divina, unas vidas merecen ser salvadas —Lot y su familia, con la única condición de no volver la mirada sobre la destrucción— y otras no (los “perversos”, que antes de la figura médica del “homosexual” serán llamados sodomitas). Sin embargo, esas vidas salvadas —Lot y sus hijas— violan otras leyes (las del incesto) mientras experimentan, gozosos sin mirar atrás, su excepción.

En ese sentido, ya el título *Las mujeres de sal* no puede sino hacernos recordar otro entre-lugar en que la mujer se encuentra entre la salvación de los unos y la destrucción de los otros. En semejante esquema, devenir mujer de sal es hacer la experiencia en que una vida se rehúsa a pagar el precio de su salvación, pues entre su vida y la muerte de los otros está por producirse una relación biopolítica inaceptable. Si retomamos las puntualizaciones de Michel Foucault, podríamos decir que en la biopolítica bíblica es Dios quien administra lo viviente —dejando vivir y haciendo morir— en relación con el castigo impuesto (*Historia*). Al igual que la figura del *homo sacer*, el castigo divino también expone un “dar muerte sin cometer delito” (Agamben 93-94, 96) que mientras define una posibilidad de salvación frente a aquello que condena, demarca un espacio de excepción y, por ende, no sólo expone a Dios como soberano —un soberano clásico—, sino toda una soberanía de lo viviente.

Por eso, el monolito de sal no sólo atestigua un ejercicio biopolítico, sino también rememora aquella vida singular que le opuso resistencia. Por ende, las mujeres de sal son monstruosas, no por su forma de vida, sino porque reclaman con un solo gesto, por sí y para sí, el lugar de la monstruosidad ascética⁴, y acaban por convertirse en un monumento que atestigua la destrucción, rememora la disidencia de la salvación y son, gestualmente, un emblema del eterno retorno: de modo similar a Orfeo (Blanchot 104), de modo diferente a Odiseo (Link

4 Hablamos de una práctica ascética en el sentido “de un ejercicio de sí sobre sí por el cual uno intenta elaborarse, transformarse y acceder a un determinado modo de ser [...] lo que implica que uno establece en relación consigo mismo una cierta relación de dominio, de señorío, que se llamaba *arché*, poder, mando” (Foucault “La ética”, 257-264). En ese sentido, la ascesis en tanto resistencia a una biopolítica expone, necesariamente, una soberanía de lo viviente alterna.

Fantasmas 15-18) y como *retombée* quizás del Ángel de la Historia benjaminiano. El “volver la mirada”, o también *backward feeling* (Love 5), traza una línea de temporalidad retroactiva y negativa, *queer* está claro, que se opone no sólo lógica sino vitalmente a la de Cristo: “Sígueme y deja que los muertos entierren a sus muertos” (Mateo 8: 22) y que, como lo señalamos, se alinea con un tiempo no mesiánico sino, quizás, incaico. Esto es: no la inmovilidad del ángel, sino el caminar de espaldas del profeta hacia la deidad que le revelará el futuro (ver nota 2).

El tópicus de “volver la mirada” siempre está relacionado con una fuerza o una ley que pone al ángel o al artista en una situación de inmovilidad o suspensión y, a la vez, de transgresión. Es decir, nos envía a pensar lo que Jacques Lacan llamó “Nombre del padre”⁵.

¿Pero qué o quién ocupará el lugar del “significante de la ley” en *Las mujeres de sal*? ¿Tendrá que ver con la tradición de la literatura peruana o latinoamericana, incluso del arte contemporáneo? Pues, en relación con esto último, algún sentido debería tener la elección de un pintor como personaje central antes que un escritor. Rec ordemos aquí que Foucault para hablar de la ruptura que introduce Hölderlin entre “obra y ausencia de obra”, en un texto titulado “*Le ‘non’ du père*”, parte de una serie de escenas plásticas que reconstruye cómo la épica del héroe, que nunca supuso gloria para el anónimo juglar, fue absorbida en el Renacimiento por la genialidad del artista que las pintaba, es decir, en su nombre propio (486-7). ¿Asimismo, cómo se relaciona todo esto con los dioses creadores tanto del cristianismo como de la mitología incaica? ¿Son, acaso, una forma de simbolizar el *genius* creador o el arte como creación? ¿Será que el autor se está preguntando cómo evitar que las ruinas –no sólo del progreso, sino más específicamente del “progreso literario” y, a la vez, de la tradición amerindia– se sigan apilando hasta el cielo? ¿En suma, lo que el autor se pregunta es cómo crear y, al mismo tiempo, salvar lo viviente de la destrucción?

Por otro lado, la transgresión es evidente: no hay transgresión alguna, sólo abandono y renuncia⁶. Lo que nos envía a otro célebre *dictum* blanchoteano: la transgresión como no más allá. Pues ése y no otro es el final de *Las mujeres de sal*.

5 Según Lacan: “lo que autoriza el texto de la ley, le basta con estar, por su parte, a nivel de significante. Es lo que yo llamo el Nombre del padre, el padre simbólico [...] Es el significante que apoya la ley, que promulga la ley. Es el Otro en el Otro” (150).

6 La modernidad estética se constituye como un movimiento orientado hacia el movimiento, es decir, como una “conciencia crítica” atravesada por las crisis y transgresiones sistemáticas de sus propias creaciones. Así el “discurso de la transgresión” es la vía regia por la cual la Modernidad encuentra su dinamismo, es decir, su retórica fundante: la institucionalización de la revolución permanente como modo de transformación legítimo de los campos de producción culturales. Así las cosas, la transgresión entendida por Pierre Bourdieu como “revolución parcial” es el movimiento canónico que impulsa la renovación del campo artístico a través de un ciclo y contra ciclo de establecimiento y ruptura de valores. En ese sentido, no transgredir y, al mismo tiempo, no reproducir la tradición supone un punto de fuga categórico y paradójico a la lógica clásica de la transgresión como renovación del campo artístico, y se asemeja a una “revolución total” entendida como desarticulación de la “axiomática del campo” (Bourdieu, 121).

Cuando el hermano Francisco asume la primera persona y comienza a desarrollar un relato que al modo de Manuel Puig o Juan Rulfo “escribe la oralidad”⁷, la novela se detiene, no puede seguir más en su progresión narrativa y comienza a repetirse, a volverse hacia atrás, terminando justo donde empezó. Y, así, la estatua se convierte en el emblema de una novela que no fue o que renuncia a ser o a seguir siendo. Después de *Las mujeres de sal*, como si su canto se disolviera en la nada, Bellatin no volvió a publicar por seis años y, como ya señalamos, la novela no ha vuelto a editarse hasta la fecha.

El libro blanco

En la Feria del Libro de 2014, Bellatin rememora la escena, y no el libro, con la que decide “iniciar” su obra. Según él, *Las mujeres de sal* era un texto del que era necesario deshacerse para poder seguir escribiendo. Para eso, Bellatin vendió ochocientos cupones que le permitieron no sólo financiar la edición sino también inventar un público, un rumor y un autor antes incluso de que el libro existiera. Dice: “habría sido gracioso entregar un libro en blanco”. Y agrega: “sin embargo creo que ahí hubiera terminado todo” (s/p).

La escena iniciática no se trata, como se podría pensar, de una ocurrencia del autor que, como sabemos, ha cultivado un modo impredecible de intervenir. Los famosos “bonos de pre-publicación” eran en ese entonces –tal como recuerda la poeta y periodista peruana Rocío Silva Santisteban, compañera de Bellatin en la Universidad de Lima y de San Marcos– “el recurso más utilizado” por los jóvenes escritores en ese entonces. Era un Perú convulsionado por la emergente lucha armada que, al mismo tiempo, no dejaba de preocuparse por los debates artísticos como, por ejemplo, “quitarle a la universidad esa ‘representación negativa’ en torno a las artes y las letras para que deje de ser ninguneada por actores de escenarios canónicos” (s/p).

Las palabras de Santisteban, comparadas con las de Bellatin y puestas en retrospectiva, cobran un nuevo sentido: en un momento sumamente politizado donde el arte “universitario” cargaba con una connotación negativa, entregar un libro en blanco hubiera sido considerado un pueril academicismo, un vanguardismo trasnochado. Podríamos decir que, en los inicios de su obra, Bellatin formula una pregunta crucial que participa, además, de una sensibilidad epocal no sólo para el contexto peruano, sino para el latinoamericano: cómo volver no ya a las vanguardias sino a su ambición experimental, al gesto vanguardista, al carácter radical de la experiencia estética. Este aspecto fue señalado por no pocos críticos, pero en relación con la obra tardía del escritor (Lemus, Donoso Macaya, Cortés Rocca y Premat).

7 Es decir: “ficcionalizar la oralidad mediante la escritura”, situándose en la dinámica del proceso, supone además del gesto *pop*, otro poscolonial “poner en relieve la tensión entre la tradición escrita de Occidente y las tradiciones orales amerindias y africanas” (Mignolo 540).

El procedimiento es similar al del *Cuadrado blanco sobre blanco* de Malévich, pero aún más radical: supone “una nada más esencial que la Nada misma, el vacío del intermedio, un intervalo que siempre se ahonda y al ahondarse se hincha, esto es, la nada como obra y movimiento” (Blanchot 33). Pues *Las mujeres de sal* no es un libro en blanco sino un libro blanqueado, es decir, una operación más similar al “blanco” del *Dibujo borrado de Kooning* por Robert Rauschenberg. Pero lo que “blanquea” el libro no es una operación de borrado sino, por un lado, un confinamiento visual (la no edición) y, por otro lado, el relato que su autor ha construido en torno a él. Sin embargo, lo verdaderamente interesante de este punto es que lo que ha simbolizado “el blanco” en la historia del arte⁸ aparece no sólo en el relato, y en la relación con el contexto como modo de producción, sino en la novela misma a través de otro color: el gris.

Montiel, el personaje inicial de la novela, es un pintor que, según Ricardo –dueño de una galería de arte– “ha llegado a un estado de rutina donde simplemente [...] el tiempo y la experiencia han despintado el mundo” (12). El problema de Montiel es, como el de las vanguardias y las neovanguardias, el agotamiento de la experiencia que supo señalar Walter Benjamin⁹. Sólo que no hay método crítico-paranoico, ni bajo-materialismo, ni psicoanálisis, ni politización estética que lo salve: “En este ámbito silencioso y carente de olores se debe ir con la cavilación propia de un monje que anhela sólo lo divino prescindiendo en su búsqueda del canto de los pájaros” (11).

No existe el suspenso; si el lector se pregunta qué clase de cuadros pinta este artista agobiado por una crisis de la experiencia, la respuesta la tendrá en la página siguiente:

eran grises sobre figuras geométricas donde, según me dijo, reposaba el cosmos. Quería darles publicidad y encontrar algún comprador. No me importó el respeto que le debo y le dije que era de gente extraviada el intentar promocionar algo así. Le negué toda ayuda. No iba a permitir, a pesar del sustento filosófico, sólido y coherente, con que presentó su trabajo, este absurdo suicidio (12).

Es decir, este estado emocional de “autodestrucción racional” que atraviesa Montiel se encuentra signado por un arte abstracto que no puede expresar su “radicalidad”, sino recurriendo al lenguaje. Lo interesante de esta tematización de la fragilidad de los paradigmas artísticos experimentales es la comparación, metafórica y estructural, con el paradigma místico. Decimos metafórica porque el artista fracasado es como un monje que busca lo divino prescindiendo del

8 Principalmente: la parodia de los paradigmas estéticos, la búsqueda de una obra no representativa sino que participe del mundo en tanto objeto y, finalmente, un arte que responda al agotamiento de la experiencia estética con una economía de las formas y, de modo más extremo, el abandono mismo de la disciplina.

9 Para un recorrido por la temática del agotamiento en relación con la noción de vacío y, entre otras series, el arte abstracto, ver el capítulo “Crimen y negatividad” de *Archifilologías latinoamericanas* de Raúl Antelo.

canto de la naturaleza; estructural, porque la novela continúa relatando no ya la situación de Montiel sino la experiencia de un fiel católico que, queriendo convertirse en cura, acaba siendo jardinero, el hermano Francisco.

Ante la búsqueda de una realización y una apreciación auténtica, el arte en *Las mujeres de sal* desfila agotado: el arte “clásico” se encuentra absorbido por el mercado, el arte abstracto y conceptual no puede pasar del absurdo, el abigarramiento de estilos –el barroquismo, podríamos decir– es confuso, y las instalaciones no pueden más que perseguir un puro clima de novedad. ¿Hay algún tipo de arte o experiencia artística que la novela recupere positivamente?

En uno de sus paseos por el parque, Montiel ve a Beatriz, “esa mujer” que “en complicidad con un jardinero, cuidaba de las plantas marchitas” (25). La revelación no sólo es inducida por la imagen sino también por los relatos que narra Beatriz “acerca de la fusión entre los hombres y la naturaleza”, “unión” que “se realiza en los parques, en los jardines zoológicos” (25). Lo que Beatriz teoriza para Montiel es toda una visión de lo viviente. La fusión entre los hombres y la naturaleza, pero también entre los hombres y algunos objetos produce una mixtura que despierta algo así como “un ánima”. Ese despertar supone una entrega y un sacrificio en relación con un “estado de sensibilidad que se da allí, tanto como se da en el arte la posibilidad de comunicación que muchas veces escapa a los cánones de la normalidad” (25). En ese sentido, se pregunta Montiel: “¿Cómo era posible entonces que este encuentro no me sacudiese y que no fuera una revelación de lo auténtico?” (26).

Con este encuentro emerge una visión no sólo del arte sino de lo viviente que, además, no puede desligarse de lo místico. Un misticismo que es, sin embargo, material: lo que se percibe inmediatamente si comparamos el “estado de sensibilidad” que describe Bellatin con el “estado de gracia” que relató Clarice Lispector y que, dando un paso más, bien haríamos en oponer al “estado de excepción”¹⁰. Pues tal fenómeno se produce en espacios que controlan y administran lo viviente, pero que al mismo tiempo lo llevan fuera de sí, como en su relación con la vida animal y la inorgánica de las prótesis. Así, este “estado” puede darse en los parques, en los zoológicos y, como más adelante sugiere la novela, en las fábricas ortopédicas:

Vemos sentado, ante una de las mesas, a un obrero que trabaja en la construcción de una pierna. A su costado un hombre observa el trabajo. Mientras el obrero incrusta un corto fierro al yeso, el visitante traza algunos dibujos en una libreta. Este hombre, cada cierto tiempo, interrumpe al obrero en su trabajo para hacerle preguntas acerca de la articulación de aquel órgano humano. La mirada del visitante es muy intensa, y

10 El estado de gracia es un volver la mirada al mundo que supone otra soberanía de lo viviente en la medida que allí no sólo las personas sino también las cosas experimentan una vida en común. Según Lispector, “O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, numa fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente [...] Passa-se a sentir que tudo o que existe –pessoa ou coisa– respira e exala uma espécie de finíssimo resplendor de energia (23).

su boca se aprieta cada vez que dibuja alguna nueva línea en sus apuntes. La habilidad con que realiza los rasgos es asombrosa; con facilidad logra ejecutar perfectamente el diseño de aquel objeto en ejecución. Poco a poco la libreta se va poblando de dibujos y se advierte que en el extremo de cada viñeta, ese hombre hace apuntes en francés. Finalmente, el obrero se levanta y le dice al hombre que deberá marcharse, y que al día siguiente va a esperarlo temprano. El hombre se levanta, guarda su libreta [...] Mientras cuelgan sus overoles, los obreros comentan sobre aquel sujeto que esa tarde les confesó que vivía en Pachacámac y que era pintor (41).

Mujeres de sal, ur-novela

El recorrido así planteado nos dispone a leer el origen de ciertas formas, temas y procedimientos. Pero como Benjamin nos ha advertido, el origen [*ursprung*] no supone el encuentro con la fuente de una emanación sino con la posibilidad de salvación de aquello que ha sucumbido a un olvido y que en una constelación específica articulada por elementos y temporalidades heterogéneas permite apreciar el ahora de su reconocibilidad. En síntesis, al hablar de “origen” lo que buscamos es exponer “la huella de una historia viviente que puede ser leída desde la superficie de los objetos sobrevivientes” (Buck-Morss 73). Detengámonos, *in extenso*, en esta última cita de *Las mujeres de sal*. En ella nos gustaría señalar el origen de tres elementos que tienen un rol crucial en el sistema Bellatin.

a) Vacío nominal

En primer lugar, podemos ubicar una secuencia que articula por primera vez el vacío nominal como perturbación referencial: se dice del hombre que “vivía en Pachacámac” y que “era pintor” (41). La mención de atributos ya conocidos, aunque sugiere cierta singularidad, no podemos adscribirla con claridad a una entidad o a otra: las descripciones definidas podrían tener como referente a Montiel o no. En ese sentido, la comparación entre la primera edición de *Efecto invernadero* y su pre-texto, “Y si la belleza corrompe la muerte”, permite apreciar, como dice Graciela Goldchluk en *Condición de las flores*, el momento de un paso de la “alusión a la elisión” que, sin embargo, no termina de producirse sino recién en la re-escritura de *Efecto invernadero* (1992), en *Tres novelas* (1995), y acaba de tomar una forma concreta en *Poeta ciego* (1998). Así, por ejemplo, en *Lecciones para una liebre muerta* (2005) la operación alcanza un alto grado de radicalización. El texto menciona a un fotógrafo ciego, a un poeta ciego y, finalmente, a un narcotraficante ciego que, para nuestra tranquilidad o absoluta desconfianza, se nos aclara que no es ni el poeta ni el fotógrafo. En la misma línea se dirige la descripción excesiva que, sin embargo, nunca establece ni un nombre para el espacio en cuestión ni un tiempo en el que ubicar la acción o el relato. Esa forma descriptiva que desde *Las mujeres de sal* se mantendrá presente pero cada vez más reducida y

sinéctica expone cierta antropología experimental que se lee en *El gran vidrio* (2007): la escritura no es “pura imaginación” sino que compromete ineludiblemente lo viviente. De modo que los textos cargan con una vivencia de este mundo pero al ser escritos a partir de “la no-tierra y el no-tiempo” instauran la experiencia espacio-temporal de una existencia “más real que el real” (163). En síntesis, *Efecto invernadero* no es el origen formal del vacío nominal sino el comienzo de un momento de inteligibilidad respecto de una ur-forma ya presente, aunque germinal, en *Las mujeres de sal*. Por lo tanto, como han demostrado Cherri y Cuartas (“El nombre”), ese pasaje no se aprecia sin una consideración especial de *El cuaderno de teología*¹¹.

b) Los objetos-relatos

En segundo lugar, en el fragmento también nos encontramos con otros de los elementos estructurales que pueblan los textos de Bellatin: la libreta de anotaciones. Ejemplar al respecto es el “cuadernos de ejercicios” de Antonio mencionado al inicio de *Efecto invernadero*. De él no sabemos nada, sólo que allí residen “las indicaciones sobre la forma correcta de enterrar a un niño” y la afirmación de que “así como los niños tienen la obligación de obedecer y cumplir con los deberes, así también están forzados a entregar a los padres sus cuerpos muertos” (*Obra reunida* 57).

El fragmento no forma parte de los veintinueve numerados del texto. Tiene, por consiguiente, un estatuto similar a un prolegómeno o *incipit*, es decir, se separa de alguna manera de “la obra”. Otra característica a resaltar es la distancia discursiva y material de su inserción: está presentado no sólo en discurso indirecto sino, además, mediatizado por otro (“cierto Profesor”). Esta característica es propia de la mayoría de los relatos que aparecen en los textos de Bellatin: todos ellos siempre giran en torno a una multiplicidad de relatos que les son previos (Ruiz 203). De los objetos-relatos nunca sabemos más que lo que otros nos hacen saber. El resto ausente, por tanto, se nos presenta en su inaccesibilidad. No es un objeto perdido ni encontrado sino simplemente un objeto-relato que experimenta, como una mujer de sal, una suerte de confinamiento sensible: su visibilidad se nos resiste, su letra es indescifrable, su acceso se encuentra imposibilitado, su voz es inaudible, su lengua nos es extrañísima, en suma, es *un closet*. Esas formas de vacío por las que atraviesan los relatos-objeto son variadísimas y producen, paradójicamente, una singular potencia expresiva que ha ido formando su estética.

En *Poeta ciego* (1998), por ejemplo, nos encontramos con el “Cuadernillo de las cosas difíciles de explicar” en el que se nos hablará de “La banda de los universales”. Es *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), en efecto, su

11 El *Cuaderno de teología* tiene aproximadamente 16 x 21 cm de tapas blandas y de color verde. Fue adquirido por Graciela Goldchluk en Perú en el año 2011 y está domiciliado en la Universidad de La Plata.

punto de máxima radicalización y, a la vez, de proliferación del procedimiento, pero de una manera abstracta, conceptual y multimedial. En el texto se consignan las obras críticas sobre la obra Shiki. La reconstrucción iconográfica de su vida, en especial, su foto de perfil rasgada por su hermana y su libro póstumo, un ideograma o jeroglífico impronunciable que sólo puede ser apreciado como imagen. Estos elementos lejos están de ser un “cuadernillo”. Pero son, sin embargo, una multiplicidad de relatos y objetos que se “encuentran”, todos ellos, inaccesibles.

Esta configuración estética supone un pensamiento cuya formulación última aparecerá en *Condición de las flores* y, luego, en *El libro uruguayo de los muertos*. Una búsqueda que se propone contemplar los textos como si fueran una imagen, es decir, una vía fotográfica de la escritura (Cherri “Bellatin, la imagen”).

En efecto, y como sostiene Cuartas, la obra de Bellatin comienza con un objeto-relato. Sin embargo, es un equívoco ubicar la *ursprung* de estos objetos-relatos en *Efecto invernadero*. Pues en *Las mujeres de sal* (1986) ya aparece, como vimos en la cita, el primer “cuadernillo” u objeto-relato: una “Libreta de anotaciones” que utilizó “cierto Pintor” de Pachacámac con motivo de su visita a una fábrica ortopédica. E, incluso yendo más lejos, en el *Cuaderno de teología* encontramos dos elementos cuya inscripción no podemos pasar por alto: las referencias a *Efecto invernadero* —leemos “HIJO ÚNICO DE MADRE VIUDA” (31) y un ensayo del incipit de *Efecto invernadero*— y a *Poeta ciego* —leemos “ética de los universales” (26) y “La banda de los universales/ el universal llega hasta la reja” (46). Es decir, en el *Cuaderno de teología* se encuentran presentes ya dos referencias de la obra por-venir que, además, aluden a los textos en que el objeto-relato tendrá un lugar destacado. Es preciso señalar también que las referencias que luego marcarán *Efecto invernadero* y *Poeta ciego* surgen junto a consideraciones hegelianas y fichas sobre la problemática de los universales de la Filosofía clásica (Platón y Aristóteles) y de la Teología medieval (Boecio y Juan Escoto Erígena).

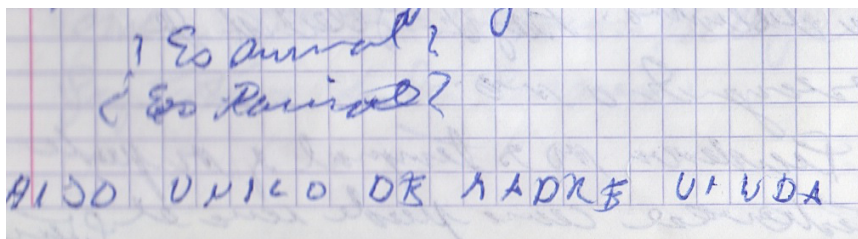


Figura 1. Cuaderno de teología. Digitalizado por Juan Pablo Cuartas y Leonel Cherri, p. 31.

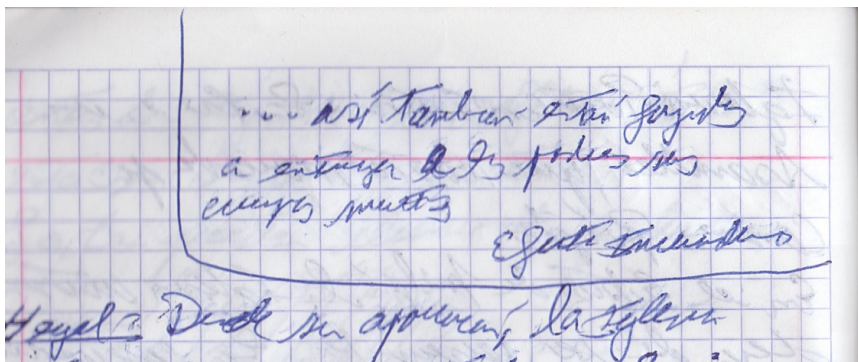


Figura 2. Cuaderno de teología, p. 35.

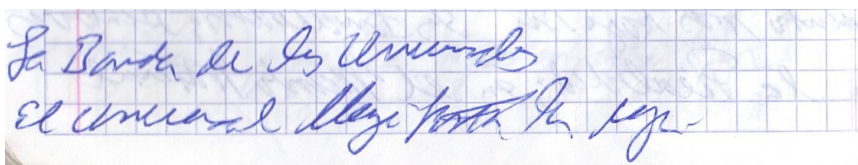


Figura 3. Cuaderno de teología, p. 46.

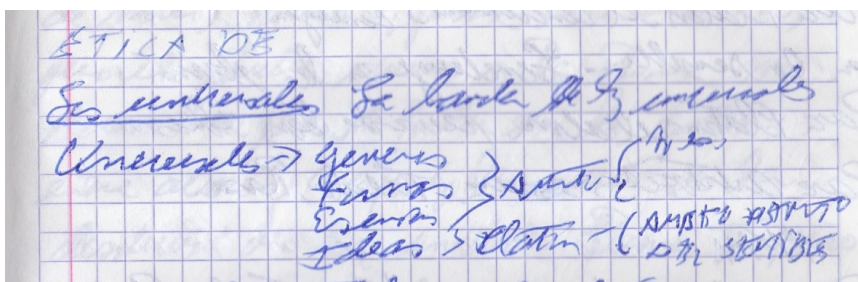


Figura 4. Cuaderno de teología, p. 26.

Es preciso, por tanto, comenzar a pensar la relación de estos elementos conceptuales con la obra del escritor. De modo más contundente, entender que los *corpus* y *archivos* que atraviesan desde el comienzo la obra de Bellatin están íntimamente relacionados con la temática del realismo filosófico y los universales, sus derivas teológicas y, por consiguiente, su extensión hasta el nominalismo filosófico y estético del siglo XX. Es ese el drama conceptual que impulsa su estética y es allí donde tenemos que armar distintas *series* de lectura. Una de ellas, que apenas pudimos desplegar por razones de espacio, es la que se abre al considerar el *Cuaderno de teología* como el *ur-objeto-relato*, seguir su primera aparición en *Las mujeres de sal* y, finalmente, las formas diversas en que es readquirido.

c) escribir sin escribir

En tercer lugar, y volviendo a la cita de *Las mujeres*, nos encontramos con un tema y un espacio que la escritura de Bellatin ha explorado con asiduidad: la ortopedia.

La ortopedia es un arte singularísimo que no puede ser apropiado completamente por la reproducción industrial. La prótesis, por más artificial y anónima que sea, debe relacionarse –encajar– con la particularidad absoluta de un cuerpo. De ahí que el interés del hombre que dibuja y toma notas en su libreta es: ¿cómo se articula el órgano humano con el aparato ortopédico? La cuestión de la prótesis también se relaciona con el carácter prostético de la escritura del autor: la cita como forma de insertar en el “propio” discurso un cuerpo que le es “extraño” –que incluso puede ser su obra misma ya editada participando de una reversión o nueva escritura–, pero también la escritura misma (y el arte todo) como la prótesis más esencial de lo humano.

Por otro lado, la prótesis y la ortopedia, en la medida que se relacionan con la vida del escritor, movilizan las reflexiones estéticas en lo que respecta al vínculo entre la escritura y la vida. *Poeta ciego* (1998), *Flores* (2000) y *La escuela del dolor humano* (2001) son los primeros textos en los que estos temas cobraron una notoriedad insoslayable que *Lecciones para una liebre muerta* (2005) terminó por llevar a un punto de extenuación.

Sin embargo, tanto la ortopedia como las prótesis están pensadas para disimular un vacío y, como es evidente, restituirle al cuerpo, y con él a la vida y a la escritura, una idea de normalidad. En ese sentido, la experiencia del taller o de la fábrica se conecta con la del jardín o el zoológico. Ese movimiento presenta a *Las mujeres de sal* como el origen de un pensamiento central en el sistema-de-saber de Bellatin que, aunque latente, recién a partir del 2007 lo encontramos formulado con la precisión que le es propia, en *Demerol sin fecha de caducidad* y “Duchamp post mórtem. Una cabeza picoteada por los pájaros”, luego en *Biografía ilustrada de Mishima* (2009) y en “Antiprólogo. Trilogía de lo infinito a través de un espejo curvo” (2013). El vacío es aquello que hay que rodear de una máxima artificialidad y, a su vez, convertirlo en un experimento comunitario. Lo que en su sistema-de-saber se llama, casualidad aparte, *jardín público*: “hacer del accidente, de la ausencia” un “hecho comunitario”, para que la “característica” deje de pertenecer al cuerpo, “para convertirse en una práctica que involucrase al resto”. Cuando “kahlo”, “mishima”, “duchamp”, “link” o “bellatin”¹² convierten sus prótesis ortopédicas en una obra plástica no están sino imaginando “una acción” que hace “del vacío” una suerte de “jardín público”: “un espacio anónimo donde todos y cada uno tenemos la responsabilidad de mantenerlo en perfectas condiciones”¹³.

12 En minúsculas en el original.

13 Las frases entre comillas corresponden a fragmentos de las obras citadas en este mismo párrafo.

Lo interesante del jardín público, este espacio anónimo, pero absolutamente subjetivo, es que al final de cada relato, los artistas confiesan no haber creado nada realmente sino “copiado, de manera deliberada, obras de otros autores”, no como ejercicio de transcripción sino “para hacerlas pasar como propias”¹⁴. En otras palabras, con esta constelación ¿acaso no apreciamos en *Las mujeres de sal* un origen alterno del “crear sin crear”, del “escribir sin escribir”?

Exergo

Según Bellatin, *Efecto invernal*, “novelita” de unas cincuenta páginas, surgió del recorte de un archivo de unas mil quinientas (“Mario Bellatin”, “Entrevista”, *Underwood portátil*). Independientemente de lo verdadero o de lo falso del relato, lo importante aquí es la imagen que construye en torno al reencuentro con su obra vía un determinado procedimiento. El des-hacer del archivo vía el montaje o la des-escritura es lo que expone una imagen de la literatura como lastre del cual es preciso librarse. No sólo el problema y sus consecuencias sino ¡la formulación misma! es una *retombée* blanchoteana:

la escritura literaria –los géneros, los signos, el uso del pretérito y de la tercera persona– no es una mera forma transparente, sino un mundo aparte en donde reinan los ídolos, dormitan los prejuicios y viven, invisibles, las potencias que lo alteran todo, entonces es una necesidad para cada uno intentar liberarse de este mundo y una tentación para todos arruinarlo, con el fin de reconstruirlo puro de todo uso anterior, o, mejor aún, de dejar el sitio vacío. Escribir sin “escritura”, llevar la literatura a ese punto de ausencia en el que desaparece, en que dejamos de temer esos escritos suyos que son mentiras, tal es ‘el grado cero de la escritura’, la neutralidad que todo escritor busca, deliberada o inconscientemente, y que conduce a algunos al silencio (232).

Esto nos lleva a pensar que, como las imágenes halladas en los ámbitos donde nació el arte occidental, las cavernas, la escritura de Bellatin no quiere crear algo nuevo sino violentar una superficie dada que es, paradójicamente, su escritura misma (participando no sólo de la “literatura” sino de la “literatura latinoamericana”)¹⁵.

Es decir, *Las mujeres de sal* en tanto libro estratégicamente separado compone un gesto ascético que configura la pre-historia de un comienzo: la renuncia a la reproducción, es decir, a la Literatura (como retórica, como conjunto de reglas, como discurso, en suma, como “Padre”) y, de un modo más radical, la renuncia a la propia obra y al propio nombre. Pues el autor de *Las mujeres de sal* tampoco es “Mario Bellatin” sino “Mario Bellatin Cavigiolo”.

14 Todas estas citas aparecen en cada uno de los textos mencionados. Puede consultarse “Duchamp post-mórtem” ya que cuenta con versión digital accesible.

15 Esta idea es una reformulación de lo que Georges Bataille sostiene en relación con la pintura prehistórica de *Lascaux y el nacimiento del arte*.

Quizás por esto *Las mujeres de sal* no volvió a reeditarse y Bellatin se llamó al silencio hasta encontrar un grado cero y una im-propiedad que le permitiese una negatividad que obre: “escribir sin escribir”. Sólo después, esa “primera novela” será sistemáticamente redimida, es decir, readquirida a través de un proceso de archivación con etapas diferentes: momentos, sucesivos o simultáneos, pero heterogéneos de un proceso de archivos; que conserva, solamente, su imaginario bíblico-queer (los elementos estéticos que señalamos) y expone, conjuntamente, el inicio de una completa experiencia post-filológica: el *non sequitur*. Esto es no ya el agotamiento o el abandono, sino el amor por esas discontinuidades y suspensiones (Hamacher *Tesis* 32-34).

Podríamos decir, entonces, que el autor vuelve la mirada, pero no ya a *Las mujeres de sal* –novela de 1986, publicado en Perú– sino a *Las mujeres de sal* (*Obra reunida* 502) –al comienzo sí, pero filológicamente desarticulado, a la “novela” sí, pero vuelta archivo o borrador de una escritura por-venir y, a su vez, al archivo-borrador, pero vuelto una serie de imágenes (es decir, de formas de imaginación). Así, *mujeres de sal* –no tanto “la novela” sino el conjunto de imágenes y de procedimientos que tal nombre ahora designa– está allí para recordarnos que el vacío puede funcionar productivamente como corte y montaje sólo porque cuando fue preciso también funcionó como un *closet*.

La palabra *arkheion* designa también el ataúd, la celda de la prisión o la cisterna, el depósito, e incluso, el armario (Derrida *Mal de archivo* s/p). Subrayo esta relación entre archivo y armario: sólo en la constitución de un *closet*, sólo a través de tal forma de negatividad, podemos apreciar algo así como un *coming out*.

Referencias bibliográficas

- Acosta, José de. *Histoire naturelle et morale des Indes occidentales*. Paris, Payot y Bibliothèque Historique, 1979.
- Arguedas, José María. “Yo no soy un aculturado”. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires, Losada, 1971, pp. 296-298.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo Sacer III)*. Valencia, Pre-textos, 2000.
- _____. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-Textos, 1998.
- Bellatin, Mario. *Obra reunida II*. Buenos Aires, Anagrama, 2014.
- _____. “Diálogo de escritores latinoamericanos”. *Feria Internacional del Libro de Buenos Aires*. Buenos Aires, 2014.
- _____. *Condición de las flores*. Buenos Aires, Entropía, 2008.
- _____. “Duchamp post mórtem. Una cabeza picoteada por los pájaros”. *Otra parte* n.º 13, 2007-2008.

- . *El gran vidrio. Tres autobiografías*. México, Anagrama, 2007.
- . *Obra reunida*. México, Anagrama, 2005.
- . “Mario Bellatin, un escritor de ficción” entrevistado por Graciela Goldchluk. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Cátedra de Filología, 2000, <http://bit.ly/361DY7p>
- . *Las mujeres de sal*. Perú, Lluvia, 1986.
- . *Cuaderno de teología*, edición digitalizada por Leonel Cherri y Juan Pablo Cuartas, Buenos Aires, Área de Crítica Genética y Archivos de Escritores de la Universidad de La Plata, Colección Archivo Bellatin, 2017.
- Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Venezuela, Monte Ávila, 1992.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Editorial Montessor, 2002.
- Buck-Morss, Susan. *La dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid, Visor, 1995.
- Cherri, Leonel y Juan Pablo Cuartas. “El nombre del universo: primeros apuntes sobre el *Cuaderno de Teología* de Mario Bellatin”. *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*, n.º 33, 2017, pp. 73-89.
- Cherri, Leonel. “Mario Bellatin, la imagen como forma”. *El texto literario como reflexividad, crítica y teoría* compilado por Hugo Echagüe. Santa Fe, Editorial de la Universidad Nacional del Litoral, 2018, pp. 31-64.
- Cortés Rocca, Paola. “La insoportable levedad del yo. Iturbide y Bellatin en *El baño de Frida Kahlo*”. *Filología* n.º 44, 2013, pp. 5-22.
- Cuartas, Juan Pablo. *Los comienzos de Mario Bellatin: tiempo y consistencia en Efecto invernadero*. Tesis de licenciatura. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2014.
- Derrida, Jacques *et al.* “Archivo y borrador”. *Palabras de archivo* compilado por Graciela Goldchluk y Mónica Pené, Santa Fe, Editorial de la Universidad Nacional del Litoral, 2013, pp. 207-235.
- Foucault, Michel. “El ‘no’ del padre (1962)”. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. 14, n.º 50, 1994, pp. 483-495.
- . *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1968.
- . “La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad”. *Nombres*, año X, n.º 15, oct. 2000, pp. 257-280.
- . *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Hamacher, Werner. *95 tesis sobre la Filología*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2011.

- Huamán, Miguel Ángel. “Mujeres de Sal”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 13, n.º 25, 1987, pp. 253-255.
- Jesi, Furio. “Inattualità di Dionísio”. *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea* organizado por Andrea Cavalleti. Torino, Einaudi, 2001.
- Lacan, Jacques. *Seminario V. Las formaciones del Inconsciente: 1957-1958*. Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Link, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- Lispector, Clarice. “Estado de graça”. *Jornal do Brasil* 6 may. 1968.
- Love, Heather. *Feeling backward. Loss and the politics of queer history*. London, Harvard University Press, 2007.
- Mignolo, Walter. “Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del Tercer Mundo.” *Juan Rulfo. Toda la obra* coordinado por Claude Fell. Madrid, Archivos, 1996, pp. 531-548.
- Ruiz, Facundo. “Vitrinas narrativas. Mario Bellatin y el relato fotográfico”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 34, n.º 68, 2008, pp. 201-210.
- Santisteban, Rocío. “Testimonio”. *San Marcos en los 80s*. 11 de dic. de 2009, sanmarcos1980s.wordpress.com.