

EL ESTALLIDO DEL REFERENTE.  
HISTORIA Y RELIGIÓN JUDÍAS EN  
*JACOBO EL MUTANTE*, DE MARIO BELLATÍN

Lizette Martínez Willet

Universidad Simón Bolívar

**RESUMEN**

En este artículo nos proponemos la revisión de las referencias históricas y religiosas que emplea Mario Bellatín en *Jacobo el mutante*, como una estrategia que diversifica el sentido y permite reflexionar sobre los propios modos de constitución del hecho literario. Este escritor se apropia de los saberes tradicionales, refrendados por la cultura y sus instituciones, para hacerlos funcionar de otra manera: no como contexto que justificaría las actuaciones de los personajes y el compromiso del escritor con cierta realidad o grupo social, sino como unos dispositivos que abren las significaciones al devenir, esto es, a la pluralidad. Así, nos centramos en el análisis de elementos del mundo judío que el autor interviene críticamente en su relato.

*Palabras clave:* *Jacobo el mutante*, Mario Bellatín, sentido, referentes, religión e historia judías.

ABSTRACT

THE OUTBREAK OF THE REFERENT. HISTORY AND JEWISH RELIGION IN *JACOBO EL MUTANTE*, BY MARIO BELLATÍN

The following paper proposes the revision of historical and religious references that Mario Bellatín uses in *Jacobo el mutante*. This strategy diversifies sense and allows a reflection about the constitution modes of the literary fact. This writer uses traditional knowledge, countersigned by culture and its institutions, to make them work in different ways: he adopts them no as a justification of characters' actions and of the writer's commitment to certain reality or social group, but as devices that open signification to the future, furthermore, to plurality. We focus on the analysis of Jew elements that the author critically inverts in the novel.

*Key words:* *Jacobo el mutante*, Mario Bellatín, sense, reference, religion, Jew history.

## RÉSUMÉ

### L'EXPLOSION DU RÉFÉRENT. HISTOIRE ET RELIGION JUIVES DANS *JACOBO EL MUTANTE*, DE MARIO BELLATÍN

Dans cet article nous proposons la révision des références historiques et religieuses qu'emploie Mario Bellatín dans *Jacobo el mutante* comme stratégie qui diversifie le sens et permet de réfléchir sur les propres façons de constituer le fait littéraire. Cet auteur s'approprie des savoirs traditionnels représentés par la culture et ses institutions afin de les faire fonctionner autrement : non pas comme le contexte qui justifierait les actions des personnages et l'engagement de l'auteur vis-à-vis d'une réalité ou d'un groupe social, mais comme des dispositifs qui ouvrent les significations à l'avenir c'est-à-dire à la pluralité. Nous nous concentrons sur l'analyse d'éléments du monde juif que l'auteur intervient de manière critique dans son récit.

*Mots-clé:* *Jacobo el mutante*, Mario Bellatín, sens, référence, religion, histoire juive

## RESUMO

### O ESTALIDO DO REFERENTE. HISTÓRIA E RELIGIÃO JUDIAS EM *JACOBO EL MUTANTE*, DE MARIO BELLATÍN

Neste artigo propomos-nos a revisão das referências históricas e religiosas que emprega Mario Bellatín em *Jacobo el mutante*, como uma estratégia que diversifica o sentido e permite reflexionar sobre os próprios modos de constituição do fato literário. Este escritor apropria-se dos saberes tradicionais, referendados pela cultura e suas instituições, para fazê-los funcionar de outra maneira: não como contexto que justificaria as atuações das personagens e o compromisso do escritor com certa realidade ou grupo social, sina como uns dispositivos que abrem as significações ao devir, isto é, à pluralidade. Assim, nos centramos na análise de elementos do mundo judeu que o autor intervém criticamente em seu relato.

*Palavras-chave:* *Jacobo el mutante*, Mario Bellatín, sentido, referentes religião e história judias.

## 1. I. INTRODUCCIÓN

En el panorama actual de la literatura latinoamericana, las escrituras que buscan evidenciar el carácter discursivo del sentido son cada vez más recurrentes. Se trata de poéticas que usan al texto literario como herramienta teórica para desmotar la hegemonía de ciertos significados, de sus instituciones y también para pensarse a sí mismos.

Frente a los imperativos de circulación y de consumo masivos impulsados por los mercados editoriales, la globalización, los medios de comunicación y las plataformas tecnológicas que han determinado nuestra era, algunos escritores se han empeñado en proponer otras ficciones que relativizan los límites del pensamiento dominante y que, gracias a esto, distribuyen en sus relatos territorialidades, categorías, sujetos y significaciones antes impensables.

En el caso específico de la narrativa, estos textos nunca adoptan la forma del conocimiento cerrado, porque están en continuo devenir a partir de un lenguaje que cercena las certezas y las funciones habituales de la referencialidad. Esta es una literatura *opava*, siguiendo a Garramuño (2009), pues aunque los libros presentan una anécdota y ciertos índices del mundo real, no logran desarrollar ese acontecimiento linealmente ni apuestan a su precisión (p. 2). Aquí, la "escritura de experiencias" reemplaza la noción de la obra como totalidad perdurable, capaz de mimetizar un estado de cosas preexistente. De algún modo, es una escritura que "se niega a la sutura de esos desvíos y que elige [...] por operaciones diversas [de la lengua], la figuración de esas fracturas" (p. 9).

La imprevisibilidad de una significación, la desarticulación de las convenciones culturales y de la tradición literaria y la conciencia sobre la artificialidad del discurso, que activa nuevas formas de leer y escribir, son aspectos centrales del proyecto estético-literario de Mario Bellatín (Ciudad de México, 1960)<sup>1</sup>. En sus libros o artefactos narrativos<sup>2</sup> prevalece el error, la fragmentación y la omi-

<sup>1</sup> A la lista de narradores latinoamericanos recientes que observan a la literatura como un ejercicio crítico más que de representación pueden agregarse: César Aira, Diamela Eltit, Rodrigo Fresán, Alejandro Zambra, Patricio Pron, Rodrigo Hasbún, Eduardo Lalo, Victoria de Stefano, Álvaro Enrigue y Sergio Chejfec.

<sup>2</sup> La definición de "artefacto" la tomamos de la revisión que realiza del término Isava (2009). Este teórico considera que un artefacto cultural *des-articula* las normas establecidas mediante la experimentación, primero, para demostrar que son arbitrarias, que son constructos; segundo, para hacer ver sus quiebres. Estos objetos se asientan en el cuestionamiento para reflexionar sobre los saberes y la cultura, y desde allí potenciar expresiva y políticamente el significado: no lo que dice, sino lo que hace una significación alternativa.

sión que impiden que el lenguaje sea portador de un sentido exacto, porque está abierto a la virtualidad, a una manera de ser y estar no estipulada. Este autor se interesa más por las “distintas posibilidades” que un texto puede producir, a través de la afectación de sus materiales y, muy especialmente, de su lenguaje (Bellatín, 2005, p. 514).

Proponer al significado como un flujo, como una pulsión que no puede controlarse, porque se dice y desdice silmutáneamente, no solo indica la importancia de lo estético sobre el mensaje o el contenido representado en Bellatín, sino que además implica la creación de otra clase de pensamientos que nos permitan manipular lo leído. La conformación de esos otros moldes es lo que Isava (2012) denomina “Protocolos alternativos de la experiencia”: un tipo de perspectiva no disciplinada por el poder o la costumbre que nos hace receptores de ese objeto irreconocible en la tradición (p. 10), esta vez, bajo sus propias condiciones de uso.

Así pues, en este artículo buscamos analizar la forma cómo el escritor mexicano emplea las referencias históricas y culturales no para continuar un legado o un conocimiento concreto, pues estos no se ajustan a los parámetros convenidos; todo lo contrario, su introducción pareciera diversificar el sentido, intensificarlo, porque esos saberes tradicionales se re-construyen desde una óptica inédita que solo puede mantenerlos en el propio discurso que los enuncia. Se trata de observar que estos referentes no pueden rastrearse en un archivo oficial o mayor, ellos no responden a un protocolo previo, a un contexto particular o a las instituciones que los sancionan. En la obra del autor, sus significados vienen dados por el manejo que él les da.

Para mostrar lo anterior, examinamos el sistema de referencias de *Jacobo el mutante*, del año 2002. Según el propio Bellatín, en este libro “el narrador asume el rol de un investigador literario, que cree rigurosamente en la existencia, en las ruinas de las bodegas de una editorial olvidada, de unos papeles absurdos atribuidos al escritor Joseph Roth” (2005, p. 518). Más allá de llamar la atención sobre las minúsculas que restan peso a la figura de ese autor, efectivamente, el relato se presenta como el análisis de unos fragmentos que integran el apócrifo *La frontera*, acuñado al periodista Joseph Roth<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Este autor, original de la antigua Galitzia del Imperio Austrohúngaro –hoy, una región de Ucrania–, destaca en la literatura escrita en alemán por sus temas sobre la “pérdida de la patria” y el exilio en el contexto de la Primera Guerra Mundial y el período de

El narrador que encarna a un crítico experto en este novelista, busca clarificar el sentido de lo que esos episodios dicen, fijar las intenciones que subyacen en los personajes y sus acciones en el marco de la historia, de la biografía del escritor y de la religión judía en la que parecieran desenvolverse. Además en su revisión, esta voz juzga la propuesta estética del falso libro con respecto a otros del siglo XX, incluso los del mismo Roth.

Estos pasajes refieren algunos momentos de la vida de Jacobo Pliniak y su hija Rosa, en los que este se transforma en ella después de hacer sus abluciones rituales. Aunque la trama se resiste a la síntesis por su no secuencialidad, nos detenemos en ciertos actos que junto a los comentarios del narrador-crítico crean la ilusión de argumento: Jacobo y su esposa Julia regentan la taberna La Frontera en una zona limítrofe del poblado de Korsiakov. Esta especie de protagonista, en el texto muy cercano a lo que se conoce como un rabino, también dicta clases de religión a los niños de su comunidad y ayuda a los judíos a huir de los pogromos rusos<sup>4</sup>. Su mutación en Rosa, hija de su mujer, ocurre en la costa oeste de los Estados Unidos, lugar al que se traslada por petición de Abraham, su "hermano espiritual", que ya antes había escapado a una de estas ejecuciones, "escondido detrás de un roquedal donde solían pastar sus ovejas" (p. 283). Como un *leit motiv*, esta última imagen se repite con variaciones mínimas en las partes que remiten directamente a la novela –"La frontera" y "Beatitudes"–, pero además en los textos que sirven de epígrafe y colofón al artefacto de Bellatín, "La espera" y "Sabbath".

Rosa Pliniak, Plinianson o Miss Rosalyn Plinianson, que ahora cuenta con más de ochenta años de edad y que a veces recuerda a "un tal Jacobo", del

---

entreguerras (Bilbao, 2009, p.9). Gran parte de su obra, realista, describe los efectos de estos hechos entre los grupos judíos orientales y alemanes de la época. Roth, también judío por herencia, tuvo una vida marcada por el destierro y la inestabilidad. La conflictividad política en la que se desarrolló, junto a sus labores como periodista, lo hicieron residir en distintas ciudades europeas como Viena, Berlín, Rusia y París, donde finalmente falleció.

<sup>4</sup> El término ruso *pogrom* implica una variante de linchamiento a un grupo étnico o religioso específico, con el agregado del saqueo y la confiscación de sus bienes por cuenta del colectivo o de las autoridades que también los promovieron. El uso de la palabra se relaciona con los actos de violencia contra los judíos a partir de 1880 y que en Rusia tuvo importantes manifestaciones durante el reinado de los zares (de 1881 a 1884), su Revolución (1917) y Guerra Civil (1918-1921). En el período comprendido entre 1880 y 1920, se estima que por lo menos dos millones de judíos emigraron a América por esta razón, en especial, los de las zonas fronterizas rusas, las actuales Polonia y Ucrania (Gil-White, 2011, p.129).

que se insinúa se ahogó y no que se transformó, sigue habitando esa región y encabeza el Comité de damas. Esta organización pretende acabar con la invasión de unas academias de baile que prolifera en la ciudad y que representa la decadencia de “toda una estirpe”. Para esto la anciana plantea la construcción de un *golem*, objeto del esoterismo judío, y la instalación de su propia escuela, acciones que con el apoyo del “reverendo” Joshua Mac Dougal aniquilarían la nueva plaga. Ya hacia el final de la narración en la que se acentúa su fragmentación y discontinuidad, sobresale la presencia de un pintor que dibujaría los mapas para ubicar la academia de Rosa Plinianson también “escondida detrás de un roquedal” (p.302).

## 2. DEVENIRES DE LA TRADICIÓN

*Jacobo el mutante* despliega un repertorio de símbolos y nociones vinculado al judaísmo y al cristianismo, más allá del misterio y de la dimensión espiritual que su narrador atribuye a *La frontera*. Exactamente nos referimos a que pudiéramos leer en el libro de Bellatín cómo esa novela apócrifa funciona como un manifiesto sobre la decadencia judía ante el arribo del antisemitismo de los pogromos y del nazismo, e incluso como la “declaración” de la propia pérdida de fe que más tarde lleva al escritor austriaco a convertirse en católico.

Las inferencias confusas de este narrador-crítico que supuestamente conectan a la obra con el autor y su época —“Roth no retrata regímenes políticos efectuando limpiezas raciales -como suelen hacer algunos autores que tratan el tema-, sino que pone los hechos de forma tal, que la decisión parece ser asumida, con bastante naturalidad, por los habitantes de un hipotético poblado tomado por cientos de academias de baile” (Bellatín, 2005, p. 291)—; los roles asignados en la trama a Jacobo Pliniak (difusor de la Torá) y a Rosa Plinianson que “combate” la plaga, y la repetida mención del “abandono” de una creencia en la costa oeste de los Estados Unidos (que pareciera ser la judía pero a veces la cristiana), plantean cierta relación entre la escritura literaria y un contexto histórico-religioso: un compromiso que permite que *La frontera* “hable” sobre la realidad, y que además “sella” su inscripción en el ámbito de la literatura europea de comienzos del siglo XX que abordó los temas del exilio forzoso y de las acciones antijudías.

Sin embargo, la opacidad con la que se manipulan los elementos y situaciones de carácter religioso pone bajo sospecha en, primer término, la lectura

orientada por la historia y el nombre del autor, es decir, por el tipo de interpretación que busca establecer correspondencias entre el texto literario, el entorno y la biografía de su escritor. Estos referentes, lejos de validar esa manera de leer, permiten el surgimiento de nuevas significaciones que sacan al sentido de su ámbito restringido. Son dispositivos que también posibilitan la producción de significados porque, vacíos de su simbología y las convenciones con las que operan en la cultura y en la experiencia religiosa institucional, se muestran como formas abiertas, como siluetas y derivas de lo que intentan representar.

En este relato, el rabino es a la vez un no rabino y el reverendo, por un lado, convierte a los feligreses con cantos porque no está "capacitado para celebrar misa", mientras que, por el otro, ayuda a Miss Rosalyn con la fabricación de un *golem*, "figura arquetípica de la tradición judía [que sólo en el libro de Bellatín es] capaz de anular la invasión que estaba sufriendo la ciudad" (p. 294) [subrayado nuestro]. Igual sucede cuando se hace referencia a los trajes sagrados de "*Graciela la conversá*" y "*Sor Gertrudis la venerada*" que la anciana Rosa usa como cualquier otro vestido, aunque Joshua Mac Dougal se maraville ante ellos y bese sus pliegues. Se trata de la presencia de una *mikve* o baño ritual que, por su ejecución libre, funda un nuevo culto, y de un descanso sagrado que ocurre los sábados tradicionales pero también los jueves, día en que Jacobo dirige el "otro éxodo" en la zona limítrofe de Korsiakov.

También pensemos que la "Beatitud" que titula la tercera parte de *Jacobo el mutante* y que bien pudiera estar representada por esas aguas que atraviesan sus escenarios y que confirman la comunión del protagonista con Dios son a un mismo tiempo "pestilentes", pues profetizan el derrumbe de una doctrina que no puede distinguirse ni definirse en el libro. Esta es una "fe" que se caracteriza porque sus creyentes la olvidan, y solo la recuerdan a través de unos carteles y las prohibiciones del grupo de mujeres que preside Rosa.

Por eso observamos en este artefacto la presentación y la anulación simultáneas de la instancia religiosa, de un judaísmo y cristianismo que se tornan "difusos" porque, a pesar de que constituyen el argumento de la obra de Roth, su reescritura en el texto de Bellatín los vuelve improbables y opacos. Estos referentes se diluyen en su propia enunciación, como si exhibirlos implicara "arrojarlos" a un espacio de indeterminación y no al de la precisión que el sentido mayor les asigna, como plantea la asociación del reverendo como aquel que oficia las misas. De allí que la representación de estas tradiciones espirituales

esté sujeta a las constantes mutaciones y cambios que caracterizan al decir/hacer narrativo de este proyecto estético.

Los ejemplos que hemos citado patentizan un protocolo alternativo que no se aviene, como explica Isava, a los modos de uso y de consumo existentes, a las codificaciones de estos sistemas religiosos, y que genera unas pautas de visibilidad que desbordan los marcos de significación establecidos. En consecuencia, la lectura que rastrea el supuesto compromiso ideológico de Joseph Roth, e incluso de Mario Bellatín, contra la “judeofobia” y las políticas organizadas de exterminio, o como un *mea culpa* que llama a redimir ese legado espiritual, se deshace, no es eficaz porque no hay un fondo sólido, una raigambre religiosa y tradicional que la sostenga.

En *Jacobo el mutante* esta voluntad de interpretar a partir de unos saberes ya refrendados se interrumpe porque la escritura interviene y enrarece sus sentidos, estrategia que también identificamos en la representación del hecho histórico de los pogromos. Estos actos de violencia, generalmente contra los judíos y que produjeron una fuerte inmigración de Europa a América, en especial hacia los Estados Unidos en las primeras décadas del siglo pasado, en el texto de Bellatín estallan su significación normalizada, rearticulándose en un espacio excéntrico que no es el de la historia oficial y religiosa de esa comunidad, ni el de la literatura que pretendió retratar esas matanzas.

La destrucción del *pogrom* es aludida en el pasaje que presenta a Abraham Pliniak. Pero la mención del asesinato de sus antiguos vecinos y la quema de su sinagoga, así como la desolación que estas emboscadas produjeron en el sur de Rusia y que acarrearón un numeroso saldo de muertos y saqueos<sup>5</sup>, en el relato son sustituidas por unas academias que no cesan de multiplicarse – Rosa las

<sup>5</sup> Según Gil-White, la prensa reseñó de esta manera el pogromo ocurrido en Kishinev (zona limítrofe rusa) en 1903: “Los disturbios antisemitas en Chisinau, Besarabia, son peores de lo que la censura permitirá publicar. Estaba sobradamente planeada una masacre generalizada contra los judíos el día siguiente a la Pascua rusa. [...] Los judíos fueron tomados por sorpresa y acabaron masacrados como corderos. El número de víctimas ascendió a 120 y el de los heridos a 500. Las escenas de horror de esta matanza están más allá de cualquier descripción. Los bebés fueron literalmente despedazados por la turba frenética y sedienta de sangre. La policía local no realizó ningún esfuerzo para impedir el reinado del terror. A la puesta del sol, las calles estaban repletas de cadáveres y heridos. Aquellos que pudieron escapar de la muerte huyeron de la ciudad, ahora prácticamente vacía de judíos” (2011, pp. 130-131) [subrayado nuestro].

mira en las azoteas—, y que remiten más a la realización de un espectáculo que aquella devastación:

*Eran largas las filas de automóviles que se formaban en las carreteras de entrada. Resultaba común ver a los turistas durmiendo en sus autos o, incluso, en la misma calle. La aparición de estas escuelas propició asimismo la inmigración de una gran cantidad de músicos. Hubo aficionados a instrumentos primitivos y ejecutantes de música clásica. Incluso apareció uno que inventaba sus propios instrumentos, muchos de los cuales se tocaban solos. Algunos de los ejecutantes llegaban con sus familias, que se instalaban en los campamentos acondicionados para tal fin (p. 290) [cursiva del libro].*

Estas líneas “extraídas” de una de las versiones que emplea el narrador en su investigación, no sólo no responden a las presuntas amenazas con las que trabaja el autoritarismo del comité de damas y el inacabado *golem* de Rosa, sino que además transgreden el significado sancionado y convenido de los pogromos, su sentido histórico, que en el estudio de *La frontera* se equipara a la masiva penetración del baile. Más aún, el devenir del pogromo en el propio texto, es decir, su transformación hacia otra significación después de la mutación de Plinió, desestabiliza la referencia inicial que protagoniza su hermano Abraham, y la del desplazamiento como vía de salvación (el cruce en Korsiakov y el traslado a Norteamérica).

Se trata de la incorporación de unos acontecimientos de importante anclaje histórico que no pueden reconocerse en el contexto delimitado por la cultura, aunque en principio pareciera que sí, porque el lenguaje y la inorganicidad de esta narrativa los hace avanzar a “otros” recorridos inéditos e imprevistos a través de la asociación con el baile, y por más que el narrador-crítico simule una interpretación que iguala a los pogromos rusos con las academias.

De esta manera, Bellatín retoma algunos de los sucesos que han marcado la diáspora de los judíos en el mundo, no para re-reproducirlos de la forma que la tradición histórica propone, sino para interferirlos creando una “suerte de archivo de lo real despedazado”, un archivo de nuevas experiencias (Garramuño, 2009, p.7).

Lo que hace Bellatín es afectar la sujeción del sentido del pogromo, abriéndolo a otros no determinados que impiden entenderlo como el flagelo de la sociedad que esboza. En el libro, su significación se vuelve una deriva de la acepción primera, lo que también de-construye la hipótesis de que Joseph Roth buscaba proteger una tradición como por instantes lo hace el protagonista con

sus compañeros de religión en el “hito fronterizo” o la misma Rosa cuando se convierte en Mesías más adelante. Es por esta razón que el peligro sobre la herencia espiritual y cultural judía, que el narrador anuncia insistentemente, constituye “otro vacío”, que no sólo arranca a *Jacobo el mutante* del lugar del conocimiento aceptado, sino que además por eso amplía sus posibilidades de lectura.

Nos encontramos entonces ante unas tradiciones que se socavan y que perduran únicamente en la materialidad del discurso que las nombra (porque sus referentes desarticulan los significados absolutos), y en una escritura que desenmascara un modo de entender refrendado que, en esta medida, pierde su hegemonía y poder de verdad. Esta es una narrativa que juega con sus capacidades de alteración, incluso a través de la continua ficcionalización del escritor en este ámbito del judaísmo:

Antes de morir Joseph Roth expresó una idea, más o menos similar, a la de Rosa Pliniason: de lo necesario de abandonar antiguas costumbres. Su interlocutora, la investigadora inglesa que lo acompañó en sus años finales, la transcribió en la libreta que llevaba siempre consigo –cuaderno de apuntes, sería más preciso denominar–. Rosa Pliniason no estaba dispuesta a permitir que su madre se quemara en el fuego eterno del infierno. Para enmendar aquel error, luego del funeral se deshizo de la *quipá* de su padre adoptivo y del ejemplar de la Torá, con que aquel hombre se había ganado buena parte de su vida. Pero, a diferencia de la anciana dama, Joseph Roth no contaba con muchos objetos religiosos de los cuales prescindir (2005, pp. 296-297).

Un fragmento como este muestra el quiebre de la convención del autor como propietario del sentido de su escritura y como una presencia externa que condiciona el acto interpretativo. Como lo evidencia el ejemplo, siempre son otros los que hablan por Joseph Roth, los juicios de esa mujer y del narrador, hasta hacerlo mutar en un personaje más de su novela, con los que también comparte una “religión fantasma”. Esta igualación no sólo problematiza las categorías de mismidad y singularidad de ese sujeto real, sino que además interfiere en su rol como mediador entre la realidad y la literatura. Roth es protagonista de su mismo relato y sus creencias se manipulan como otro recurso escenográfico de la puesta en donde se desechan la *quipá* y la Torá de Jacobo Pliniak.

Esta desjerarquización entre el escritor y sus personajes fractura el código naturalizado por la crítica literaria que restringe los significados de un libro a unos conocimientos previos para homogeneizarlos y regularlos. De esto se desprende el interés de Mario Bellatín por intervenir el *sitio* del autor, el espacio que

reduce al objeto artístico porque lo hace mimesis de su vida y de sus ideas; “un interés por saber hasta qué punto los textos pueden existir sin [su] presencia” (p. 519) o, como sucede en *Jacobo*, con la fingida figura del novelista austriaco:

Quando, en una serie de libros publicados, traté de omitir la presencia del creador de los textos no conseguí resultado alguno. A pesar de todos los esfuerzos, los textos siempre seguían siendo de su autor. Por eso intuyo que quizá ahora con la exacerbación de la presencia constante del escritor, se logre su abolición por medio de una saturación acumulativa (Bellatín, 2006, p.120).

Esta operación excesiva de ficcionalización de Roth-creador, junto a la apertura significativa del pogromo y del exilio judío por este motivo, una de sus principales temáticas, modifica las coordenadas de recepción con las que ha sido leída su obra, mostrando con ello que el canon y la tradición literaria también son discursos que pueden reescribirse infinitamente. Bellatín saca al escritor del espacio del comentario y de las filiaciones que construye la recepción crítica, el “archivo en el que se deposita el origen, el arché, la verdad original” (Lücke, 1999, p.11), para revelar, desde su descolocación, esta otra posibilidad de interpretación, ajena a las institucionalizadas.

### 3. COMUNICACIONES TRANSVERSALES

Nadie conoce su orden, pues los trozos de la Torá no nos vienen dados en su secuencia auténtica. En caso contrario, cualquiera que leyese en ella podría crear un mundo, dar la vida a los muertos y realizar milagros.

*Libro del Midrás*

Gershom Sholem, *La cábala y su simbolismo*

La escritura como profecía, ha dicho la Sheika en más de una ocasión. No en vano en la religión islámica el milagro es un libro y nosotros somos sólo una letra de ese libro.

Mario Bellatín, *El gran vidrio*

En *Jacobo el mutante*, la intervención de las referencias religiosas e históricas vinculadas al judaísmo se potencia con la incursión sobre ciertas nociones de su mística interpretadas, entre otros, por el rabino Isaac Luria, quien establece “la expresión canónica de la visión del mundo de la Cábala” (Anderlini, 2011, p.4)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> De los numerosos tratados y escritos que integran el complejo cabalístico, la exégesis luriana (s. XVI) logra constituirse en su dogma, porque además de describir la cosmogonía para esta religión, explica sus procesos de redención y salvación espiritual. Su influencia

En el artefacto-*Jacobo*, las apelaciones a ese saber, al mesianismo y al *golem*, extensamente documentados en el esoterismo judío, proponen una transversalidad que no reproduce ni legitima relaciones directas con esas tradiciones, apenas esbozadas, sino que genera unos puntos intermedios que dejan ver el funcionamiento anómalo de la referencialidad y un modo alternativo de concebir el sentido.

A este respecto, también proponemos revisar cómo algunas prácticas del misticismo judío dialogan con la poética del autor mexicano y el tipo de construcción que su literatura pone en marcha. Así como lo histórico se descontextualiza, abriéndose a otras significaciones, y los símbolos judíos y cristianos se reconfiguran con una nueva fisonomía que los indetermina, de la misma forma, puede observarse esta comunicación lateral entre el libro de Bellatín y el mito cosmogónico del Exilio y la Redención luriano, la figura del Mesías y la confección golémica, todos elementos aludidos en el texto.

Según el sistema cabalístico de Luria, la filosofía de la “Creación y la Salvación” judía está constituida por tres conceptos elementales –la contracción (*tsimsum*), la ruptura (*shevirá*) y la reparación (*ticún*)– que, además de regir la vida y las leyes de los hombres, parten del lenguaje y del acto de la palabra, porque en la mística todas las obras de Dios proceden de su “nombre divino” y de las combinaciones de sus “letras fundamentales” (Sholem, 2001, p. 204). Desde esta perspectiva, algunos críticos como Harold Bloom han examinado los nexos entre la ciencia de la Cábala y la representación estética, su formulación discursiva, para cuestionar la estabilidad de una verdad de significado (Anderlini, 2011, p. 3).

En primer término, la “contracción” señala que el origen del universo radica en la ausencia total de Dios, su falta voluntaria para crear. Un exilio de *Sí* mismo, de su sentido trascendente, que justificaría la errancia histórica de los judíos en el mundo y en su versión secreta, oculta, que es punto nuclear del pensamiento místico. Para Foster, esa revocación del “exceso de Dios”, su carencia esencial, hace de la religiosidad judía la “experiencia irrecusable de una deriva” (1999, p. 31).

Paradójicamente esta limitación de la divinidad, su vacío, despliega una multiplicidad de “semas primordiales” –o *sefirot*–, que en el plano esotérico son

---

ha determinado concepciones tan tradicionales como la “diáspora” y el “Mesías”, por lo que para Sholem su presencia define “la historia judía post-lauriánica.” (2001, p.128).

las “almas” y cuyo “ambiente original” es el de la “dispersión del sentido”, como lo describe Anderlini al referirse al estudio de Mosés (1997) sobre la Cábala luriánica (2011, p. 4). En la segunda parte del mito, *shevirá*, la catástrofe, refiere que las emanaciones rompen unas especies de “vasos” que las contienen, debido a su potencia, fraccionándose y diseminándose de nuevo, ahora, en el plano material. Por eso, en este exilio invisible que tiene sus raíces en la ausencia de Dios, las almas “se esfuerzan por reunir los fragmentos dispersos para contribuir, cada cual a su medida, a la realización en el seno del mundo concreto del proyecto de la Creación”, que es el tercer estadio denominado *ticún* (p. 5).

Para Sholem, la idea del exilio en el devenir histórico judío ha sido legada por la Cábala, y a este le corresponde el otro exilio, el espiritual, en el que “toda actividad humana y en particular del hombre judío, no es más que trabajo en el proceso del ticún” (2001, p. 128). En esta redención, en la que todos son copartícipes y que es la restitución de las cosas del caos y la confusión, la venida del Mesías sólo confirmaría ese destino trascendental ya consumado en la vida mística. Precisamente por este motivo, su advenimiento es impredecible en el tiempo; no responde a circunstancias o a hechos tangibles, sino que nace de la “magia oculta de la acción humana” (p. 128).

Sin embargo, tanto para Mosés como Sholem, en la lectura de Anderlini, el mesianismo no puede desligarse de la “experiencia del fracaso” o la “frustración histórica” (2011, p. 5). Las aspiraciones de un cambio en la tierra gracias a esta intervención divina hace que aparezca en “la conciencia colectiva como la reparación de una pérdida, como promesa utópica destinada a compensar las desgracias actuales” (p. 5).<sup>7</sup>, esto, a pesar de que su condición de absoluto y su apuesta a un orden superior rechaza cualquier lugar en la realidad y en la historia.

De esta manera, la imprevisibilidad de la figura mesiánica, y por efecto del *ticún*, asociada al mejoramiento y a la transformación de lo real, ha generado en el judaísmo una concepción del tiempo determinada por la “espera permanente” o “vida en suspensión” (p. 6). Esta es una temporalidad que no tiene progresión, un intervalo abierto en el que la salvación pretendida y siempre inminente es a su vez postergada, porque su realización entra en contradicción con el carácter

---

<sup>7</sup> En el artículo de Anderlini, un ejemplo de esta relación se muestra en las “esperanzas” pseudo-mesiánicas fundadas por el movimiento político sionista después del exterminio de la Segunda Guerra, todas centradas en la recuperación de Palestina como la patria de los judíos (p. 5).

esencial y místico del Mesías. Se trata pues de una tensión entre el desarrollo histórico y la metafísica mesiánica que busca sobrellevarse con la interpretación de los libros sagrados, es decir, con su actualización edificante (p. 6).

Las precisiones que hasta aquí hemos hecho sirven para mostrar cómo el relato de Bellatín establece unas conexiones aberrantes con este bagaje místico, que desborda la posible relación entre la Cábala y la transformación de Jacobo Pliniak en su hija, como lo asoma el narrador en su análisis.

Al igual que con el sufismo islámico, referido en otros de los textos del autor como *El gran vidrio*<sup>8</sup>, Bellatín pareciera apropiarse de ciertos aspectos de las prácticas religiosas a las que alude para desarticular su organicidad. Así como se interesa por la “silueta” del derviche, cuya danza dibuja la “estela de un movimiento sin fin” (Bellatín, 2005, p. 515), proponiendo con ello una escritura escenográfica incapaz de fijar el sentido, de la misma forma, las imágenes de exilio, dispersión, falta y suspensión del mito cabalístico resuenan en la corporalidad y en las estrategias de confección de sus libros.

Como señala Martínez (2011), la relación con estos repertorios tradicionales es

excusa o metáfora para explicar el funcionamiento externo e interno de sus narraciones, o para conseguir que sus enseñanzas estén al servicio de la propuesta estética de sus creaciones y no al revés, que es en el fondo lo que también consigue al aludir a los textos sagrados o a las lenguas inventadas o reales como la sumeria (párr. 3).

Desde esta perspectiva, el *tsimtsim* o contracción que deja de lado el gesto omnipotente de Dios para relacionarlo con el déficit y la falla, con su ausencia

---

<sup>8</sup> La segunda de estas autobiografías, “La verdadera enfermedad de la Sheika”, describe un sueño del autor con ese personaje, guía espiritual de la comunidad sufi a la que supuestamente pertenece. En el relato, Bellatín vuelve sobre algunas constantes de su literatura como la mutación, la deformación de los cuerpos, la indefinición de las fronteras y la no-propiedad del escritor sobre sus obras (uno de los protagonistas, lo llama escritor “prostituto”), para vincularlas con ciertas creencias de la mística islámica, contenidas, según el narrador, en el “Sagrado Corán”. Para Martínez (2011), la declarada adhesión de Bellatín a esta doctrina en presentaciones públicas y entrevistas nace de una afición a la estética de sus ritos y ceremonias que además él mismo parece reconocer en esta parte de *El gran vidrio*: “En el velorio de Nuh, con el ataúd tapado con un manto verde que simula que no hay nada debajo, me maravillo al ver el despliegue total de los derviches [bailarines] giradores, rotando hasta el infinito” (Bellatín, 2007, p.91).

necesaria para crear la vida y los seres, remite al ensamblaje y a la experimentación de la lengua en el “escenario verbal” del *Jacobo* de Bellatín y de sus otros textos. Esa carencia constitutiva de la que nace el sentido(s) en el pasaje mítico puede mirarse como el propio vaciamiento del significado en estos libros, porque su lenguaje no se subordina a las convenciones o protocolos normativos. Esta pulsión, el defecto de su lengua literaria que habla desde y en contra de sí misma, posibilita la creación de otras significaciones que, como hemos advertido, desarticulan lo tradicional.

Se trata de ver en esta huida primera de Dios que impulsa la aparición de una diversidad de “semas” fragmentados y dispersos, el exilio del sentido constitutivo en Bellatín. Una pérdida que libera al discurso del logos hegemónico y que, al de-significarlo, deviene en pura potencialidad: la producción proliferante que quiebra cualquier contención en *Jacobo el mutante*, así como en la Cábala las almas-sentidos estallan los vasos en la *sbevirá*.

Es en esta medida que la falta del significado de Dios en la Creación y la idea del judaísmo como una deriva de ese origen, entran en contacto con la propuesta estética del escritor. Con la cancelación de una literatura referencial, porque sus modos de comprensión y de elaboración parten del vacío/error, la omisión/precariedad, y no de la correspondencia entre el texto y unos saberes anteriores.

En esta misma línea, el *tikkún* o reparación que describe el mito luriano luego de la “ruptura” —la época del caos como la que “enfrenta” Rosa Pliniánsón y su comité en América— también puede asociarse a las nuevas significaciones que surgen de la intervención de los referentes en la literatura de Bellatín. A este respecto, Sholem (2001) explica que la reparación o redención mística es inédita, pues “no reestablece, propiamente hablando, una idea originalmente planeada y nunca puesta en práctica [en la realidad palpable], sino que lo que hace es darle expresión por primera vez” (p. 128).

De allí que para Anderlini, la representación pueda entenderse como la “traducción estética del *tikkún* cabalístico”, es decir, como un “proceso de *enmienda*” en el que la recuperación de una verdad genera a la par otros probables significados que la interfieren y que, gracias a ello, también alcanzan *expresión por primera vez* (2011, p.3).

En efecto, esta reparación que no puede rescatar la originalidad del mundo creado y que por esa razón constituye una novedad señala el fracaso del sentido

restitutivo y totalizante de la literatura como lo demuestra esta narrativa. La artificialidad de las situaciones y los personajes puestos en escena y una lectura que no clausura la significación, plantean que la representación en sí misma no captura fielmente una realidad, sino que responde a cierta codificación de la lengua que al alterarse evidencia su insuficiencia. Lo que hace el autor es marcar esa enmienda, esa reparación necesariamente defectuosa, acentuando la brecha entre referente y referido que subyace en toda operación de mediación discursiva.

Precisamente este énfasis sobre la impotencia y derrota de la representación convierte a la escritura y a la interpretación en actos potenciadores del sentido(s) en la obra de Bellatín, porque como en el *ticún* no se trata del reestablecimiento de un estado anterior: lo que en ella se pone de relieve es la transgresión de los órdenes invisibilizados por la familiaridad, el uso y las instituciones para crear otros distintos. Desde esta óptica, la redención o la fijación del significado que ensaya el narrador-crítico en *Jacobo el mutante*, mediante unas referencias que cambian constantemente, permite una pluralidad significativa que, por su mismo carácter, se torna impredecible. En esto que la supuesta investigación de la novela de Roth resulte más bien la producción de otra deformada por los sentidos que esa voz atribuye y distribuye en su reparación.

De igual forma, la idea de mesianismo que en la tradición judía fluctúa entre la concreción de la salvación y la imposibilidad de su fijación temporal puede mirarse como el no-lugar del sentido de la poética bellatiniana. La categoría de “guía del Gran nombre de Dios como se les conoce en ciertas órdenes a los enviados divinos” (Bellatín, 2005, p. 294), que el narrador asigna a Rosa Pliniak en su estudio, sirve de punto de partida para vincular la concepción mística con la suspensión del significado que domina en estos libros y que en *Jacobo el mutante* excede la frustración histórica que devino en unas academias de baile.

Esta experiencia del tiempo, determinada por la postergación infinita del Mesías, apunta al diferimiento del sentido, a un aplazamiento que lo vuelve mutante porque interviene su lógica de progresión para seguir dispersándose. Es lo que en parte textualizan los fragmentos de “La espera” y el “Sabbath” cuyas denominaciones aluden a esta dimensión de retardo<sup>9</sup> y con sus figuras “en

---

<sup>9</sup> En estos textos se menciona que los referentes –unas figuras, la piel de los hombres mojada, un *golem*, una docena de huevos cocidos, unas ovejas pastando en un roquedal– quedan detenidos, paralizados en el tiempo, sin ninguna variación.

suspenseo" que se resisten a ser definidas, incluso, cuando se mencionan en el resto de la narración. Un ejemplo de lo anterior es la imagen de "Una docena de huevos cocidos" que se presenta en estas secciones y que luego se sugiere en la trama como el único alimento del reverendo Joshua Mac Dougal y en el episodio donde Rosa contrata al pintor, a quien le pide llevar "aparte de sus implementos de pintura, dos docenas de huevos blancos" (Bellatín, 2005, p. 296).

Esta irresolución del discurso, en el que un referente aparece desconectado de su organismo textual, genera una zona de suspensión que inhabilita la comprensión y que continuamente la desplaza como ocurre con la venida mesiánica en el judaísmo. Por eso la espera interminable, la presencia imposible del Mesías funciona como metáfora de la interrupción y el trance que diversifica el sentido en los montajes de Bellatín, y que para Laddaga (2000) caracteriza a este sector de la literatura latinoamericana interesado en construir "espectáculos de realidad" (p. 168).

Ahora bien, si estas nociones sobre la existencia según la Cábala sirven para desestabilizar la significación, la referencia al golem en Jacobo el mutante también contribuye a mostrar el funcionamiento inorgánico de los textos de Bellatín y las estrategias que usa para impugnar la naturalidad del lenguaje y de la escritura literaria. Este artefacto cultural no incorpora ciertas tradiciones para recrearlas y contextualizar unas acciones, sino que, por el contrario, las exhibe precariamente para desde allí reflexionar sobre su propia constitución.

Según Sholem, la práctica golémica alcanzó una importante expansión entre los místicos durante la Edad Media como parte de su rito de iniciación. Más tarde el golem se convertirá en un tema recurrente de la literatura hebrea del s. XVII en Alemania y Polonia, donde adquiere otras características como la de favorecer a los seres humanos en su vida doméstica y protegerlos de los ataques antisemitas<sup>10</sup>. Este último rasgo pareciera coincidir con lo que busca Rosa en

<sup>10</sup> De todas estas leyendas destaca la protagonizada por el rabino de Praga Judah Loew (s. XVII), que también se describe en el famoso relato *El golem* (1915) del escritor austriaco Gustav Meyrink. En la tradición popular, el rabino crea un muñeco de barro para mantener el templo de su gueto y defenderlo de asaltos antijudíos. Pasado un tiempo, la "creación" se sale de control y destruye las casas del poblado, por lo que Loew decide desactivarlo y confinarlo al desván de su sinagoga, de donde vuelve a la vida cada treinta y tres años. De acuerdo a Sholem, en especial la novela de Meyrink logra simbolizar "el camino de la salvación" y de la "purificación" personales mediante la confección golémica (2001, p. 174), que es la visión representada en otras manifestaciones artísticas –en el cine con *El golem* de 1921, y en el teatro hebreo, en el mismo año, con *El golem*.

La frontera de Roth: la fabricación de un cuerpo “dueño de una especie de vida propia capaz de salvar, no sólo a ese pueblo sojuzgado [de la costa oeste] sino a toda una tradición religiosa” (Bellatín, 2005, p. 295).

Un golem es una especie de Adán: una criatura hecha de arcilla mediante las artes mágicas, a semejanza del hombre pero sin alma. Por esa razón, en la creencia mística, se le consideraba un “objeto inacabado”, una “sustancia embrionaria” que solo daba cuenta del dominio de las “ciencias ocultas” por parte de los aspirantes (Sholem, 2001, pp. 175-176).

Con la intención de señalar otra intervención crítica de este autor en relación a un referente cultural, nos interesa describir dos de las propiedades del golem que claramente dialogan con su texto. La creación de esta figura “homi-noide” depende de la lengua, es decir, de la fusión de las palabras de la Torá con el nombre de Dios (p. 182). Incluso, para que pueda funcionar y obedecer a su rabino, este debe grabar en la frente o introducir un pergamino en su boca con el término hebreo *emet* que significa ‘verdad’, mientras que para destruirlo debe borrar aquella inscripción o colocar un nuevo papel con la palabra *met* que significa ‘muerte’, y así el golem vuelve a ser un muñeco inerte e inmutable (p. 174). Pero lo que más nos llama la atención es que este ser no puede hablar, la ausencia de un espíritu se lo impide, de allí que emita unos sonidos irreconocibles que delatan su artificialidad o condición de copia.

Estos planteamientos asoman la posibilidad de mirar a Jacobo el mutante como una clase de golem, más allá del que se propone Rosa con las “migajas de pan”, porque aunque parte del lenguaje, de la materialidad de sus palabras está vacío de un sentido fijo (de un alma esencial) que le permita enunciarse de acuerdo a la lógica de la narrativa que busca precisar. Pues esta figura que simula al hombre, que no comprende su lengua y que además, por ese motivo, opera como algo amorfo, nos hace pensar en los modos alternativos que activa este texto al hacer indiscernibles las convenciones culturales, porque exhibe un uso menor del lenguaje –como los “ruidos” de este *golem*– que paraliza su identificación con el régimen del sentido común.

Lo que buscamos mostrar es que, en la construcción golémica de Bellatín, los cuerpos de sus libros, y en especial el de su *Jacobo*, proponen otra manera de significar porque la carencia que los constituye, el enrarecimiento de la propia

---

*Poema dramático en ocho secciones* de H. Leivick–, incluso, en la mesiánica Rosa Plinianson de *Jacobo el mutante*.

lengua con la que funcionan, su "error", los sitúa fuera de la racionalidad aceptada y sus códigos restrictivos.

Unos versos del poema "El Golem" de Jorge Luis Borges nos sirven para reafirmar esta propuesta de Bellatín en la que el "defecto o el accidente" genera una nueva forma textual que desestabilizan las oposiciones y las categorías con las que el sentido y la literatura disciplinan su funcionamiento, y que tiene a la lengua como instancia de acción:

El simulacro alzó los soñolientos  
párpados y vio formas y colores  
que no entendió, perdidos en rumores  
y ensayó temerosos movimientos.  
[...]  
Tal vez hubo un error en la grafía  
o en la articulación del Sacro Nombre;  
a pesar de tan alta hechicería  
no aprendió a hablar el aprendiz de hombre,  
[...]  
El rabí lo miraba con ternura  
y con algún horror. ¿Cómo (se dijo)  
pude engendrar este penoso hijo  
y la inacción dejé, que es la cordura?  
¿Por qué di en agregar a la infinita  
serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana  
madeja que en lo eterno se devana,  
di otra causa, otro efecto y otra cuita?<sup>11</sup>

Es el lenguaje defectuoso, el que excede la grafía, la serie con nuevos símbolo[s], el que produce esta otra causa en el poema pero también en los artefactos de Mario Bellatín, precisamente porque fuera de la cordura, de la linealidad que traza el pensamiento racional, los significados adquieren otro efecto, es decir, nuevas formas de afectación. La incapacidad para hablar bajo las normas de la lengua del *golem* de Borges y del *golem Jacobo el mutante* crea el espacio de indeterminación, de ruidos ininteligibles, donde las atribuciones y las correspondencias de nuestro sistema lógico ("El rabí le explicaba el universo/ "Esto es mi pie; esto el tuyo; esto la sogá") se rehacen esta vez como una anomalía, como "otra cuita".

<sup>11</sup> Aunque escrito en el año 1958, el texto se publica por primera vez en *El otro, el mismo* (1964). Para efectos de este análisis, empleamos la versión incluida por Adrián Nazareno en "Notas sobre Borges y el golem" (1998, pp. 227-331).

#### 4. CIERRE

Los planteamientos que hasta aquí hemos elaborado sólo pretenden dar cuenta de que las tradiciones en la literatura de Bellatín no están para afianzar el compromiso de su escritura con cierto haber cultural —en este caso judío, pero en otros de sus textos con el islámico, el chino y el japonés, sólo por mencionar algunos ejemplos—, sino que se los apropia y los hace funcionar de manera que no puedan reconocerse en la convención. Es una comunicación transversal con lo místico que no sostiene sus referencias en esta narración, sino que potencia las asociaciones que desbordan, contagian y expanden el significado, como lo hemos evidenciado con nuestra lectura. Porque la intertextualidad en este libro no es la evocación de otros saberes para crear la garantía de verdad tan propia de la literatura o la propiedad de su autor: su presencia oblicua abre esos límites consolidados por el canon hacia una mutación proliferante que señala cómo la literatura puede ser un ejercicio de derivas que no se centra en la detención del sentido sino que apuesta a sus trayectos imprevistos.

#### REFERENCIAS

- Anderlini, S. (2011). Hacia la deconstrucción. Alegoría y mesianismo en el discurso: de Benjamín a Derrida. *Recial* 2, 1-10. [En línea]. Recuperado de <http://www.publicaciones.fyh.unc.edu.ar/recial/article/.../pdf9>.
- Bellatín, M. (2005). *Obra reunida*. México: Alfaguara.
- Bellatín, M. (2006). *Pájaro transparente*. Buenos Aires: Mansalva.
- Bellatín, M. (2007). *El gran vidrio*. Barcelona: Anagrama.
- Bilbao, G. (abril, 2009). Joseph Roth: el exilio destructivo. Ponencia presentada en el I Encuentro sobre memoria y víctimas del terrorismo. Universidad de Deusto. Recuperada de [http://www.exil-ciph.com/htdocs/ressources\\_dwlnld/cours/2011](http://www.exil-ciph.com/htdocs/ressources_dwlnld/cours/2011).
- Foster, R. (1999). *El exilio de la palabra*. Buenos Aires: Eudeba.
- Garramuño, F. (2009). Introducción. En *La experiencia opaca* (pp. 2-15). México: Fondo de Cultura Económica.
- Gill-White, F. (2011). De los pogromos zaristas a los británicos-árabes. En *El colapso de Occidente* (pp. 125-145). Recuperado de <http://www.hirhome.com/colapso/colapso.htm>, pp. 125-145.

- Isava, L. M. (2010). Breve introducción a los artefactos culturales. *Estudios* 17:34, 439-452. [En línea]. Recuperado de <http://132.248.9.34/hevila/EstudiosRevistadeinvestigacionesliterariasyculturales/2009/vol17/no34/8.pdf>
- Isava, L. M. (2012). Reflexiones en torno a la experiencia y sus complejos protocolos. (Versión preliminar) (pp. 1-26). [En línea]. Recuperado de <http://www.postgrado.usb.ve/archivos/304/Reflexiones.pdf> Universidad Simón Bolívar, Caracas.
- Laddaga, R. (2000). *Espectáculos de la realidad: ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las dos últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Lücke, H. (mayo, 1999). Mario Bellatín y Joseph Roth: una docena de huevos cocidos. Ponencia presentada en el XII Congreso de Literatura Hispano-Germana. Universidad de Salamanca. Recuperado de <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin>
- Martínez, A. "Sufismo, misticismo y artificio en la literatura de Mario Bellatín". *El coloquio de los perros. Revista de literatura* [monográfico digital, 2011], <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin>
- Mosés, S. (1997). *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamín, Sholem*. Cátedra: Madrid.
- Nazareno, A. (1998). Notas sobre Borges y el golem. *Variaciones Borges* 6 [En línea]. Recuperado de <http://www.borges.pitt.edu/sites/0611/.pdf>
- Sholem, G. (2001). *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI Editores.