

**Reiterables y prescindibles en:
Efecto Invernadero/Y si la belleza corrompe la muerte de Mario Bellatin.
Instancias de un abordaje crítico-genético**

**María Guillermina Torres Reca
Universidad Nacional de La Plata**

Resumen

Este trabajo aborda dos textos de Mario Bellatin, *Efecto Invernadero* y su pre-texto *Y si la belleza corrompe la muerte*, a partir de dos declaraciones del autor, referidas al proceso creativo y de producción. El autor habla de su propia obra y su palabra no se esfuma, trabaja sobre sus textos todo el tiempo.

De este modo, la propuesta es hacer funcionar sus declaraciones en conjunto; porque sirven, porque fueron dichas y están ahí y, al mismo tiempo, complejizar por qué, en qué medida y cómo se relacionan con la comprensión crítico-genética de la obra.

Estos interrogantes quizás empiecen a despejar un camino que entienda al escritor, a su archivo y a lo que dice y desdice de él, como un propósito poético y artístico.

No se trata de una configuración de imagen de autor que entra en tensión con la obra, sino más bien de pensar qué sucede cuando un escritor nos impide deslindar la obra, los escritos; el escritor y lo dicho.

Palabras claves

crítica genética - “poética inclusiva” - instancias de escritura – reiterables – prescindibles.

El subtítulo de este trabajo podría ser la pregunta: “¿de qué modo Bellatin permite leer la génesis?”, ya que se propone recuperar las instancias de un abordaje crítico-genético de una de sus novelas. Se intenta mostrar la aparición de conflictos en torno de algunas cuestiones, procedimientos y momentos del análisis, cuyo origen se postula en la *poética* de este escritor.

Se trabaja con la novela *Efecto invernadero*, publicada en 1992 y uno de sus pre-textos editado y titulado: *Y si la belleza corrompe la muerte*. Este pre-texto redaccional consta de un dactiloscrito de 20 páginas y fue publicado en 2008 por la editorial Entropía junto con otros manuscritos del autor en el libro titulado *Condición de las flores. Apostillas*.

La búsqueda de una propuesta hermenéutica, permite un trabajo con ambos textos que plantea ciertas problemáticas en torno a la cuestión del *archivo*, en términos teórico-metodológicos, y en particular con este escritor/artista. Este trabajo lee a Bellatin como un escritor que construye una “poética inclusiva”. Es decir que, al hablar de su obra, porta una voz que, consciente de ser escuchada, se inserta dentro de la ficción y sus posibles lecturas. De este modo es que arma una *poética* que lo incluye todo: novelas editadas, entrevistas, performances, conferencias, manuscritos. En palabras de Derrida, Bellatin sabe que “el archivista asume su parte en el origen del contenido de lo archivado” (1998:22).

Para hacer escuchar esta voz de la se habla es representativa la siguiente cita extraída de una entrevista realizada por Mario Larrain en que Bellatin cuenta la siguiente anécdota en referencia a la forma en la que construyó *Flores*, novela del año 2000:

Leí una crítica de alguien que había investigado la técnica sumeria y que había descubierto los elementos que había utilizado de esa técnica para poder construir

Flores. Me dio gracia porque no descubrió que lo de la técnica sumeria era un invento. Sin embargo, lo importante es que a partir de un ensayo real de la técnica sumeria, descubrió que Flores estaba construida bajo esa técnica, lo que en realidad era obvio. Lo curioso es que no pudo dar un paso más y encontrarse con la ficción. (2006: 2-3)

Este escrito, al hablar de su obra, se sabe parte de la maquinaria productora de los efectos de sentido y de las posibilidades de lectura.

Según el amigo mi lenguaje extra-libros, es decir, el que sirve para comunicarse con la prensa y el que se usa en las conferencias a las que suelo ser invitado, es absolutamente hueco y no comprobable.
(Bellatin, *Underwood portátil*)

Para realizar un abordaje crítico-genético de *Efecto Invernadero*, una novela centrada alrededor de la agonía y muerte del protagonista Antonio y su pequeño entorno de conflictivos afectos, resultan relevantes dos declaraciones dispersas en sucesivas entrevistas:

La primera refiere al modo en que esta novela fue concebida, en términos materiales. El escritor dice haber montado *Efecto Invernadero* a partir de una producción de más de mil quinientas páginas que fue descartando hasta llegar al número de cincuenta páginas que tiene la novela editada. El despojo de páginas, párrafos, palabras ocurre entonces a diferentes niveles: en las estructuras, en la sintaxis, con múltiples criterios o ninguno.

En el segundo enunciado, Bellatin refiere a su propia génesis como escritor y a su técnica. Asegura utilizar técnicas propias del cine para escribir. Por un lado, dice buscar excusas para escribir y seguir escribiendo, puesto que para él la escritura no es una técnica en sí misma, así como tampoco es un fin. Al mismo tiempo, dice estar siempre buscando la forma de seguir trabajando lo escrito o con lo escrito, de metamorfosearlo en una performance o en una puesta en escena teatral. Así, estas técnicas y herramientas cinematográficas, estudiadas por él en la universidad en Cuba, colaborarían en una segunda instancia de escritura, cuando las ficciones adquieran forma de libro.

Entonces, del mismo modo que la declaración acerca de la técnica sumeria, ambas declaraciones serán utilizadas ya que permiten pensar el *archivo*, la génesis en *Efecto invernadero*, y, al mismo tiempo, en tanto que muestran cómo, siendo verdaderas como parte de esa “poética inclusiva”, es la ficción misma la que hace al lector prescindir de ellas. Sirven para leer la literatura de Bellatin si, al leerla, no se necesita de ellas.

Citar antes de comenzar es dar el tono, dejando resonar algunas palabras cuyo sentido o forma deberían dominar la escena. Dicho de otro modo, el exergo, consiste en capitalizar dentro de una elipse/elipsis.
(Derrida, “Mal de Archivo”)

Texto y pre-texto comienzan con una cita: lo escrito en el cuaderno de primaria de Antonio, el protagonista. Se trata de la siniestra escritura de ese niño acerca de cómo enterrar correctamente el cadáver de los niños muertos. En estas citas entonces, el foco es la muerte.

Este primer párrafo-cita abre el postulado a una primera hipótesis en la que este funciona concentrando una estructura de la narración que se esparcirá en todo el relato, determinándolo.

Y si la belleza corrompe la muerte:

Revisando un cuaderno de ejercicios, cierto profesor de Antonio encontró varias indicaciones sobre la forma correcta de enterrar a un niño. Los apuntes hablaban de las flores adecuadas, de la necesidad de tener cerca los objetos queridos y de las oraciones que sirven para acompañar los velorios. El ataúd blanco estaría al cuidado de dos mujeres tristes. Bajo la tutela de una madre totalmente vestida de negro y resguardado además por la amiga del padre, quien se encontraría presente a pesar de que Antonio aseguraba que lo había querido envenenar. El profesor leyó la afirmación de que así como los niños tienen la obligación de obedecer y de cumplir con los deberes, así también están forzados a entregar a los padres sus cuerpos muertos. (Bellatin, 2008: 53)

Efecto Invernadero

Revisando un cuaderno de ejercicios, cierto profesor de Antonio encontró algunas indicaciones sobre la forma correcta de enterrar a un niño. Los apuntes hablaban de las flores adecuadas, de la necesidad de tener cerca los objetos amados, y de las oraciones apropiadas para acompañar los velorios. El profesor leyó además 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. (Bellatin, 2005: 57)

Con estas citas se inauguran dos modos de operar: mientras que en el pre-texto, la determinación funcionará como una repetición *ad nauseam*; en el otro, el texto édito, será una determinación organizada en forma de ciclo. En el primero, esa determinación afectará a todos los niveles de la estructura de la narración; en el segundo será una explicación, el disparador de la cadena de deducciones.

Mientras que en *Efecto Invernadero* la cita se acota a la ambientación, a la puesta en escena del velorio, la ornamentación de la escenografía, en *Y si la belleza corrompe la muerte* la escritura llega hasta los sujetos que estarán presente. La escritura trasciende la imaginación o el deseo plausibles de un niño para ser leída como anticipatoria a los hechos, es decir, como predicción.

La reiteración en el pre-texto édito tiene tres formas de aparición, todas con la muerte como vector. La muerte está como punto de convergencia en el tránsito que va de la realidad a la memoria. Propia o ajena, la muerte funciona en la realidad presente de los personajes – madres de hijos muertos o hijos por morir- como una memoria estridente, una evocación inevitable que hace sus conductas una corroboración o refutación de lo predicho por el cuaderno.

La primera, global, se expande hasta lo permitido por las dimensiones que consigue la cita del primer párrafo. Si se trata de una predicción, todo lo que suceda después será la expansión y dispersión de algo que existe como repetido, por estar reproduciendo, aunque sea en su diferencia. Así, los personajes actúan desde lo que el propio narrador nombra como las conductas condicionadas, son personajes tarados, que no pueden hacer nada fuera de lo previsible. Aquello que ocurre puede ser leído como corroboración o refutación de lo que dice el cuaderno que pasará.

Por otro lado, los personajes tienen intenciones explícitas de repetir/reproducir como acto de evocación: Antonio y los hedores de la cuerda en contacto con el brazo atado, el sabor del agua de arroz, la sonda y los dedos de la madre induciendo al vómito; Margot escenificando el

cuadro de Van Gogh que le gusta a la pianista, leyendo un libro sobre la búsqueda del tiempo perdido, tocando una estatua de mujer para recordar las conversaciones en París.

La evocación por la reproducción de una escena, de un olor, es la evocación para la transición; la memoria, la infancia de Antonio y el romance entre Margot y la pianista convergen en el punto de la muerte. Pero se trata de una muerte que excede la imaginación de los personajes y pasa a su realidad sensorial. Antonio estará evocando su propia muerte, que es antedicha como muerte de infancia en su cuaderno. A Margot al escenificar el cuadro y mirar por la ventana, la escena del asesinato la llevará a ver en los rostros de los muertos los rostros de Antonio y Aubert. La memoria y la muerte se confunden, y lo reproducido es la materialización que precisa, el médium para el trance.

“Cuando a través de la ventana vio aparecer a los dos muchachos que luego morirían por la acción de un verduguillo, Margot estaba viendo a la pianista contorsionándose por acción de la electricidad”. (Bellatin, 2008:77)

Se trata aquí de otras formas de corporificación de la muerte y del recuerdo, la única diferencia es el cuerpo en el que aparece.

Por último, aparece la repetición en la estructuración: casi todos los párrafos se centran en un escenario y en un momento de hecho: el cuarto y la agonía. El relato se estructura alrededor de lo que sucedió, de lo que sucedería, lo que podría haber sucedido, lo que tendría que haber sucedido; las diferentes perspectivas y las acciones simultáneas, en una construcción caleidoscópica que tiene siempre como eje la referencia al cuaderno.

Por un lado, existe un armazón en base a fórmulas, con una cadencia de ritual místico. Las escenas se focalizan en el tiempo y el lugar de la muerte. El preámbulo de la agonía aparece en el discurso con una fórmula que marca el tiempo: “los últimos cuatro días”.

“Antes de hablar con la escultura, Margot pasó cuatro días en la casa donde moría Antonio” (Bellatin, 2008:54) “Durante los cuatro días finales, casi no dejó que Margot atendiera el cuerpo agonizante” (58), “La casa se mantuvo aislada cuatro días. La insistencia por cumplir la promesa de preparar la ambientación tal como la diseñó Antonio...” (63), “Durante los últimos cuatro días finales había revivido momento a momento las conversaciones que sostuvo con la pianista” (74).

Del mismo modo, las relaciones y potencialidades del momento en que la madre entra donde yace el cuerpo muerto; la relación entre el deseo y la realidad, las relaciones causales son expresadas mediante variaciones nimias de los tiempos verbales o el personaje focalizado:

“Luego de recibir la llamada de teléfono, la madre llegaría a la casa para encargarse de la situación” (62), “La madre no halló al hijo con la temperatura adecuada: había demorado la llamada del teléfono” (71), “Cuando llegaba a la casa caminando detrás de la madre, Julia con la mirada había estado buscando a Margot” (72) y “La madre no iba a encontrar tibio al hijo, lo hallaría tomado ya por el rigor mortis” (75).

Ahora bien, por otra parte en *Efecto Invernadero* la trama consigue armar una historia de hilos coherentes que parecen montar la distancia, donde el pasado es visto como camino transcurrido, no está predicho ni se trata de la evocación de una memoria estridente. Hasta la relectura del cuaderno, la ficción se ha encargado de que la cita inicial pueda ser dejada de lado como se dejan atrás las páginas ya leídas. Solo al final de la ficción las conductas se revelarán determinadas por la muerte de la cita como punto de unión de un círculo, como una vuelta ineludible al ciclo, que es cuando en la narración, en el último párrafo el personaje de la Amiga efectivamente relee el cuaderno delante de la Madre:

Luego de leer cerró el cuaderno y se quedó mirando a la Madre, quien había conservado la cabeza baja. Durante toda la lectura había sostenido la misma posición. Aquel fue el modo como esa anciana volvió a escuchar las maneras adecuadas de enterrar a un niño. En ese momento, mirando a una mujer que seguramente estaba preparándose a morir pues consideraba antinatural estar viva después de la muerte del hijo, la Amiga recién se dio cuenta de que cuando el

médico le anunció que había quedad estéril creyó notar facciones de gozo en el rostro de Antonio (2005; 82).

Así, al retomar las dos citas iniciales se puede plantear una segunda hipótesis que lea a la técnica cinematográfica como una posible explicación respecto de esa instancia de escritura que da cuenta del paso de mil quinientas páginas a cincuenta páginas.

Después de los múltiples planos, tomas, de esa sucesión fotográfica que se puede leer en el pre-texto éditio; *Efecto Invernadero* cambia a un encuadre profundo que calla lo evidente, *silencia* esa voz reiterativa del pre-texto, dejando al lector sin más remedio que seguir leyendoⁱ hasta el final. El encuadre que sostiene la cámara desde un carril en movimiento, que saca las fotos, imágenes planas, desde distintos vértices, se pasa a un encuadre en profundidad que, quieto, puede contemplar tiempos y espacios diversos y alejados, escenografías y vínculos, siempre en la búsqueda de esa lógica encadenada. La sucesión como estrategia de pre-texto, como opción que devino otra, puede ser pensada en este marco como *poética* en tanto que se ve legitimada por la declaración previa con la que comienza este trabajo: la que refiere a la técnica cinematográfica.

Al igual que en la idea de archivo del mismo Bellatin, las páginas de *Y si la belleza corrompe la muerte* devienen toma luego de que se ha producido el montaje de *Efecto Invernadero*. Dos momentos de creación que el escritor se ha encargado de relatar: primero la escritura, como necesidad; luego la construcción, que significa quitar, armar, hacer que el lector pueda y quiera leer. Ahora bien, eso que se ha quitado, lo que Bellatin llama *silencio*, ha dejado su marca en cualquier lugar del texto, no en una dimensión específica del texto, sino en el momento mismo de *silencio*, cuando la ficción cobra fuerza autónoma y más allá del lenguaje, cuando el texto, después de todo, es el mismo, se identifica como igual en su lugar de otro.

Después y más allá de las edificaciones disímiles, lo que hay son dos formas de determinación controladas por la muerte y la predicción del cuaderno de Antonio-niño de forma escrita. Una se manifiesta a través de la repetición ad nauseam; la otra, a modo de un circuito, de una circunferencia, de ciclo, que se cierra sobre sí mismo. La muerte que desde el comienzo iba a suceder, cuando sucede efectivamente al final, devuelve la lectura al cuaderno. La Amiga lee el cuaderno delante de la Madre y la historia encuentra su explicación y retoma todo el hastío que había tenido el pre-texto. Solo que aquí se devuelve todo de una vez, cuando la Amiga puede volver sobre la mueca que explica todo el poder que Antonio había tenido en el acontecer de los hechos.

Un minuto después de terminada la lectura, el lector vuelve físicamente sobre el comienzo, abandona la deducción y retoma las páginas y se da cuenta de que Bellatin le ha jugado una broma. El texto lo había dicho desde el principio, no hacía falta volver sobre el cuaderno para saber que Antonio era desde el responsable maquiavélico o un niño dotado de poderes de adivinación. El epígrafe está allí: "ANTONIO es Dios". Esta cita es, al relato, tan predictiva como el comienzo del pre-texto, solo que, en la broma de Bellatin, la presencia del poeta real César Moro, del que se extrae este epígrafe, habilitó y desvió al lector hacia la búsqueda de homologaciones. La ficción contiene todo lo que el lector y el genetista fueron a buscar fuera de la literatura y, justamente, es ese "fuera" lo que en Bellatin es "poética inclusiva" y desde donde, el escritor los devuelve, de un golpe, a la ficción.

Se concluye entonces que, del mismo modo que la declaración acerca de la técnica sumeria, las declaraciones acerca de las mil quinientas páginas y la de la técnica cinematográfica permiten pensar el *archivo*. Con ellos se forja cierta lectura de la génesis de *Efecto Invernadero*, pero si y solo si son entendidas como parte de esa "poética inclusiva", como parte de ese movimiento en el que la ficción misma hace al lector prescindir de ellas. Sirven para leer la literatura de Bellatin sí, al leerla, no se necesita de ellas.

Bibliografía

- Bellatin, Mario (2005). *Obra reunida*, México D.F., Alfaguara.
- (2008) “Y si la belleza corrompe la muerte”, *Condición de las flores. Apostillas*, Buenos Aires, Entropía.

Artículos extraídos de internet:

Entrevistas:

- Azaretto, Julia (2009). “Entrevista con Mario Bellatin”, en: <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/entrevista-con-mario-bellatin-presentacion-68247.kjsp?STNAV=&RUBNAV=>
- Larrain, Osvaldo (2006). “Dossier Bellatin”, revista *Orbis Tertius*, año XI/ n°12, en : http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.421/pr.421.pdf
- P.Z. (2009). “Bellatin detrás del gran vidrio”, en: <http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=4774>
- Sánchez, Matilde (2005). “Cómo adiestrar la literatura”, *Clarín*. 27 agos., en: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/08/27/u-1041203.htm>
- Valle, Agustín J. (2009). “Importa más el deseo que el producto”, en: http://www.almamagazine.com/verItem.php?item=importa_mas_el_deseo_que_el_producto&volanta=mario_bellatin

Artículos

- Derrida, Jacques. “Mal de archivo. Una impresión freudiana” en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>
- Derrida, J., Contat, M. y otros (1995). “Archivo y borrador” (Mesa redonda del 17 de junio de 1995), en *Palabras de archivo*, UNL- UNLP, en prensa. (Traducción de Anabella Viollaz y Analía Gerbaudo) en: <http://filologiaunlp.wordpress.com/bibliografia/>

ⁱ Esta cita fue extraída de un texto de Graciela Goldchuk titulado “Animal sagrado de la tribu” publicado por la revista virtual Bazar Americano (www.bazaramericano.com) y que actualmente no se encuentra disponible.