

## Mario Bellatin: una escritura tridimensional

Laura Conde

Universidad Nacional de La Plata

### Resumen

El presente trabajo aborda un análisis sobre las reescrituras de la novela *Poeta ciego* (1998) y la obra teatral *Black-out* (1993), desde el aporte de la crítica genética y la teoría teatral. Reflexionaremos acerca de algunos procedimientos dramáticos y escénicos empleados en *Black Out*, con el fin de plantear la siguiente hipótesis: las huellas del acontecimiento teatral son los restos a partir de los cuales se construye la versión final de *Poeta Ciego*. En este contexto, configuraremos un entramado fundamentado por la teoría teatral de Tadeusz Kantor, que permitirá vislumbrar la escritura de Bellatin como una poética de lo mutilado.

### REESCRITURA – BELLATIN – KANTOR – HIPÓTESIS DE REPRESENTACIÓN

El presente trabajo se propone abordar un análisis sobre las reescrituras de la novela *Poeta ciego* (1998) de Mario Bellatin, y *Black-out (Los cadáveres valen menos que el estiércol)*, adaptación teatral de la misma realizada por Gustavo Frigerio (1993) a partir de los borradores de la novela, desde los aportes de la crítica genética y la teoría teatral.

En una primera instancia se dará cuenta de la etapa heurística: la organización del material audiovisual y documental recopilado para esta investigación. Se procederá a indagar sobre el vínculo de reescritura establecido entre las obras mencionadas. Postularemos luego posibles filiaciones entre la poética del autor (sin dar cuenta de su producción aunque aproximándonos a ella para configurar el mapa en el que se gestan las obras seleccionadas) y el Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor. Este será el nudo significativo de nuestro trabajo ya que establecerá el entramado fundamental para formular su hipótesis central: en *Black-Out...* (proyecto de novela y pieza teatral) y *Poeta ciego* la escritura de Bellatin irrumpe, por un lado, como una poética de “lo mutilado” –expresada por ciertos procedimientos o principios constructivos–, que halla resonancia en un acontecimiento histórico contemporáneo, las múltiples mutilaciones de “Sendero Luminoso”, y, por otro, como un archivo mutilado.

Para que *suceda* la versión teatral, algo de la novela necesariamente tuvo que morir –exceptuando algunos sobrevivientes, claro, como sucede con la figura del narrador que, como reflexionaremos posteriormente, se conecta con la concepción del Teatro de Kantor. Nos proponemos analizar cómo la palabra escrita prevalece a veces sobre la acción dramática de la puesta en escena y otras, en cambio, cobra mayor preponderancia la imagen, la actuación, el movimiento, el diseño sonoro, la circulación de objetos, los espacios, como dispositivos efectivos para contar la historia, mutilando parcial o totalmente el lenguaje verbal.

Las reescrituras que nos ocupan –ingresando en la dinámica propia de la noción de archivo– manifiestan sus huecos (Didi-Huberman 2012: 1), sus mutilaciones... Bellatin, hace de eso una estética, un modo de enunciación e intervención que se evidencia, por ejemplo, en la acción de superponer fragmentos del texto, que él como actor de *Black-Out...* leía en escena, a un ejemplar de *La línea de sombra* de Joseph Conrad. Como señala Graciela Goldchluk, su proyecto literario cuestiona la noción misma de archivo y lo persigue como “máquina de lectura” en el mismo gesto (Goldchluk 2008: 7).

Reflexionaremos luego acerca de algunos procedimientos dramáticos y escénicos empleados en *Black Out...* comedia dramática, esto es, intentaremos vislumbrar algunas características de su hipótesis de representación –las marcas dramáticas, voluntarias o involuntarias, que dan cuenta de aquello a lo que el texto tangencialmente remite: lo visual, lo sonoro, entre otros aspectos– y de la realización de la puesta en escena (Szuchmacher 2013). Así comprenderemos que ambas se erigen como *huellas* del acontecimiento teatral y que es precisamente con estos restos que se construye la versión final de la novela *Poeta Ciego*.

Consideramos fundamental partir de la premisa que entiende que el texto teatral es un componente del sistema total de la puesta en escena conformado por la arquitectura, las artes

visuales y las artes sonoras. Además es preciso señalar que las artes escénicas devienen historia apenas transcurren. El desafío hermenéutico que presenta el estudio del teatro radica precisamente en su carácter inaprensible e incapturable, pues el presente de la puesta en escena siempre se nos escapa generando una incesante tensión entre el presente y el pasado ausente. Mas, a pesar de la esencia efímera de las artes escénicas, existe una perdurabilidad de ellas (por esta razón podemos reflexionar sobre la herencia del sistema teatral griego, isabelino o del Siglo de oro español, por ejemplo) y es justamente su Historia la que permite recuperar esa estabilidad a partir de determinadas fuentes, ruinas y relatos de esas ruinas.

El texto teatral es, como los archivos lo son para la crítica genética, un *resto* de lo que ese evento artístico-político (en el sentido clásico de “espacio de sociabilidad”) fue en la historia; un resto privilegiado en tanto que posee cierta autonomía respecto de la escena y contiene al mismo tiempo la hipótesis de representación, en palabras de Szuchmacher, la presunción de la materialidad del hecho teatral.

## I

### *Dossier*

**A)** Fotocopias conservadas y entregadas por Laura Benetti a la Dra. Graciela Goldchluk en 2007. Entropía edita *Condición de las flores* (2008), un volumen de manuscritos de Mario Bellatin, anotados por Goldchluk, dentro del cual se incluyen fragmentos de *Black-out (Los cadáveres valen menos que el estiércol)*, hasta el último de los textos escritos en la Underwood que se habían recuperado hasta entonces. La nota explica: "Estos originales son fotocopias (...) de un dactiloscrito con correcciones manuscritas que se ha perdido". Más adelante agrega que el título está tomado de una versión posterior, escrita en computadora, de la que se conserva una impresión en hoja continua. Consideraremos estos escritos como pretextos redaccionales de *Poeta Ciego*.

**B)** Fotocopias de originales mecanografiados con correcciones manuscritas. Entendemos que se trata de esa “versión posterior” en formulario continuo que mencionamos anteriormente. Serían también pretextos redaccionales que se conservan en el Área de Crítica Genética y Archivos de Escritura del CTCL de la FaHCE (UNLP).

**C)** Programa de mano de la comedia dramática *Black-out (Los cadáveres valen menos que el estiércol)*, dirección, adaptación y escenografía de Gustavo Frigerio, con Karin Elmore y Mario Bellatin, entre otros, estrenada en Lima en el año 1993. El mismo presenta fragmentos de los pretextos redaccionales que hemos mencionado.

**D)** Conrad, Joseph. *La línea se sombra*, editorial Bruguera, Barcelona, 1980. Libro al que Bellatin superpone (en la página 4 y de la 19 a la 39) 13 fragmentos de texto que leía en la puesta en escena de *Black-Out...* con correcciones manuscritas. Este material fue concedido por Bellatin a la Dra. Goldchluk en 2012, a partir de las inquietudes del presente estudio.

**E)** Grabación de *Black-Out...*, se trata de un registro en video de un fragmento de la puesta en escena. Este material fue obtenido por la Dra. Goldchluk luego de las comunicaciones que hemos mantenido con Karin Elmore y Mario Bellatin.

**F)** Edición de *Poeta Ciego*, publicada en 1998 por Tusquets, México. Nosotros trabajaremos con la edición de Mansalva, Buenos Aires, 2010.

### *Más allá del trazo...*

La nota al pie de *Condición de las Flores* correspondiente a *Black-Out...* comenta que en la solapa de la primera edición de *Canon Perpetuo* (Lima, Jaime Campodónico, octubre de 1993) se anuncia:

Además del presente libro, en 1993 termina de escribir *Black-Out (Los cadáveres valen menos que el estiércol)*, novela de la cual actualmente se prepara una adaptación teatral. Este texto, que recoge alguna de las historias desechadas del gran manuscrito del que Bellatin recorta *Efecto invernal*, sería el germen de *Poeta Ciego*, primera novela en la cual el escritor empieza a usar computadora (...) (91)

Al tratar de dar sentido al material documental reunido se presentaron ciertas dudas que el mismo Bellatin aclaró en las comunicaciones que hemos entablado. Comenta acerca de *Black-Out...*:

No fue concebida como obra de teatro, sino que precisamente Gustavo Frigerio llegó a mi vida cuando yo estaba trabajando *Poeta ciego*, y adaptó algo a partir de los borradores del libro. Yo también estaba en escena y, de alguna manera, trataba de dar fe a los momentos de extrema violencia que vivía Perú en esos momentos...

Esta fue la primera experiencia teatral que se hizo con un texto suyo a partir del trabajo con los “archivos” o “negativos” de *Black-Out...*: de este modo llama Bellatin a sus propios manuscritos. Y a pesar de que en la primera edición de *Canon...* se anuncie que en 1993 termina de escribir *Black-Out...*, como si fuese un trabajo acabado, él mismo los considera como pretextos redaccionales de *Poeta Ciego*. Jean Levaillant define al pre-texto como “el otro del texto” (Lois 2001: 18), a esto mismo se refiere el autor que nos ocupa cuando habla de esos borradores como una suerte de negativo. La obra teatral se constituye desde esa alteridad y acaba siendo el negativo de la escritura de la novela, una vez que fue vivida:

Sin querer, muchas veces se trabaja teatralmente con textos que están sin publicar, experiencia que me permite afinar ciertos aspectos. Puesto que es como si los personajes, las situaciones, que están planteados en los relatos cobraran vida, en tercera dimensión. De esta manera puedo cotejarlos en su absurdidad o lógica interna y consigo seguir trabajando con ellos, hasta que adquieren forma de libro. (Larrain 2006: 6)

El texto teatral, como veremos más adelante, coincide con esos pre-textos titulados *Black-Out...* y no con **F**, la posterior versión editada. Así se enuncia en **C**, el programa de mano: “*Black-Out (Los cadáveres valen menos que el estiércol)* de la novela de Mario Bellatin”. Es preciso recordar que el autor mexicano estuvo en Perú hasta *Poeta ciego* y luego fue a México con un manuscrito de esa novela (Goldchluk 2000: 9). De nuevo en Perú, publica *Efecto invernadero*, *Canon perpetuo*, *Salón de belleza*, *Damas Chinas* y tenía *Poeta ciego* en borrador (id.: 11). Comenta que una inflexión en su escritura se dio justamente entre *Black-Out...* y parte de *Poeta ciego* –período en el que componía primero en una Underwood, luego con una rusa-, y el momento en el que empieza a escribir en computadora con *Poeta...*(id.: 8). Hace poco, en un encuentro que tuvimos en la ciudad de La Plata, agregó que la escritura previa a la computadora era de naturaleza más horizontal y poblada de detalles, y que, posteriormente, se volvió más productiva.

Este cambio en el procedimiento y ámbito de composición de la novela, la influencia de la puesta teatral de la misma en la escritura, la manera no lineal del tiempo y el espacio en que Bellatin publica sus obras y su búsqueda incesante que consiste en que “un nuevo libro desdiga las opiniones que produjeron los precedentes” (Neyra 2012: 208), vuelve al trabajo de reescritura, un terreno complejo y en constante movimiento.

Ante la pregunta de Larrain “¿cuál es tu relación con los archivos?”, Mario explica que su proceso de creación se escinde en dos etapas, una primera en la cual escribe cierto material sin una finalidad determinada, y otra que consiste darle a esa escritura una forma capaz de ser transmitida. “Recién con la publicación los textos se convierten en una suerte de archivo, puesto que sino estarían destinados a desaparecer.<sup>1</sup> Lo que no significa que los textos estén terminados” (Larrain 2006: 2). Se desafía a convertir en una propuesta literaria ese material de despojo, de resto, ese “prearchivo”. Kantor, en una entrevista sobre su espectáculo *Dead Class*,<sup>2</sup> explica que

---

<sup>1</sup> Así define Derrida lo que llama “Mal de archivo”: “el sufrimiento ante la imposibilidad de guardarlo todo (...) Es el deseo de archivo el que atraviesa esta experiencia de la destructibilidad radical del archivo” (Derrida 2013: 233-233)

<sup>2</sup> Llama la atención, en este sentido, que Bellatin también haya compuesto una obra con el mismo título: *La clase muerta*

los objetos cotidianos, raídos, cansados, inusables, están disponibles para el arte en todos sus valores; el teatro, al usarlos, les transmite su sabiduría volviendo eterno todo desperdicio (Kantor 2013). Esta refuncionalización del material preexistente, quizá desechado, la observamos en las reescrituras de las obras que nos ocupan.

Los documentos **C**, **D** y **E** del dossier (el programa del espectáculo, los fragmentos de texto en el libro de Conrad y el video), son aquellos de los que disponemos para conocer la adaptación de la novela al teatro. El video se nos presenta como un archivo mutilado, pues registra 26 minutos, un fragmento de la obra que duraba cerca de una hora y quince minutos. “Ni el archivo, ni la imagen, ni la imagen de archivo dejan ver o conocer un Absoluto. Sólo un jirón, un fragmento, un aspecto ínfimo e indivisible: una mónada” que “rompe la concepción histórica” (Didi-Huberman 2012: 2,7). Mas esa imagen “arde de memoria” y de “realidad” justamente por su ser incompleto u horadado. “Sí”, comenta Mario ante nuestra inquietud al respecto, “sólo quedan fragmentos, pero también la reconstrucción es interesante...”

Sostenemos que la posibilidad de adaptar *Black-Out...* al teatro se halla en la estructura misma de la novela y que la desprolijidad de un borrador le da vitalidad a la escritura más allá del trazo. Así como ocurre con *El proceso*, de Kafka, donde hallamos una espectacularidad estructural sostenida en el hecho de que el conjunto de su producción se presenta –como sostiene Blanchot– desordenada, enigmática, inconclusa, dispersa, y por ello, susceptible a mudarse de códigos (*El Proceso* ha sido adaptada al cine<sup>3</sup> y, con mayor frecuencia, al teatro), consideramos que con la obra de Bellatin sucede algo similar, de hecho, consideramos que su obra *sucede*.

Por un lado, esta afirmación resulta innegable ante las experiencias literarias que promueve: proyectos como Escuela Dinámica y el Congreso de dobles o las performances y lecturas públicas en las que se ve una urgencia por estar más cerca del lector y establecer con él puntos de encuentro forjando espacios experimentales de socialización. Así, desplaza al libro –no prescinde de él–, situándolo al lado de otros formatos (Epplin 2012: 114-115). *Sucede* porque se constituye en una “experimentación que actúa sobre lo real” (Deleuze 1995: 18). Por otro lado, porque hay en algunos de sus textos cierta espectacularidad que notamos principalmente en el uso de los cuerpos. “Bellatin otorga una inusual atención al cuerpo humano, y en particular a los diversos modos en que éste puede devenir anclaje de la anomalía” (Amato 2012: 35). Entonces, resulta interesante establecer un diálogo entre esta región y la concepción de Kantor acerca del cuerpo en el espacio. Este director teatral se proponía crear un teatro que tuviera “un poder de acción primitiva, perturbadora” (Kantor 1984: 14) que pudiera “suceder” (id.: 17). Retomaremos esta relación en el análisis de la puesta en escena.

... “volviendo eterno todo desperdicio”

Luego de un trabajo comparativo entre los documentos reunidos, que no desarrollaremos aquí para no extendernos demasiado, pudimos formular ciertas conclusiones que expondremos a continuación. En primer lugar, notamos que **A** y **B** son dos etapas diferentes de redacción. **A** (de 33 páginas) comienza en: “El profesor se encontraba sentado en la mesa de un restaurante” (1). Y **B** (de 45 páginas): “Hace algún tiempo, vivía en el centro de la ciudad una mujer extranjera llamada Grete Manns” (1). Como ejemplo de reescritura tomaremos el fragmento que en **A** es el n° 14, en **B** el n° 6 y en **F**, *Poeta ciego*, el n° 13. Se observan pequeños agregados y modificaciones en la sintaxis que marcamos en la transcripción con letra cursiva:

- A)** “Al cumplirse el mes del fallecimiento del poeta ciego, los discípulos organizaron algunos homenajes en su memoria” (20);
- B)** “Al cumplirse el *primer* mes del fallecimiento, los discípulos organizaron algunos homenajes en memoria *del poeta ciego*” (20);
- F)** “*Un mes después de la muerte* del Poeta Ciego, los *Discípulos Principales* organizaron *nuevos* homenajes en su memoria” (34).

---

<sup>3</sup> *Le Procés*, con guión y dirección de Orson Welles.

A primera vista, notamos que **F** se corresponde más bien con **A** que con **B**, sin embargo, trataremos de demostrar lo contrario. **A** cierra con Grete y el profesor despidiéndose luego de una cita en la que hablan acerca del paradero desconocido de la esposa del poeta y recuerdan los destrozos que ésta hizo en la casa del profesor antes de darse a la fuga (33). Este episodio, que se cuenta detalladamente como en *Poeta Ciego* (los destrozos y asesinatos cometidos por la esposa), es el que cierra la primera parte de **B** (27). Continúa con una segunda parte, no incluida en **A**, y llegamos a un final en el cual seguimos a Grete caminando hacia la sede de la Nueva Organización (mucho más avanzada que **A** en el nivel de los acontecimientos). Esto nos conduce a pensar que **B** (titulada *Black-Out...*) es posterior a **A**, teniendo en cuenta además que el título de **A** es tomado de una versión recogida posteriormente, y que aquella se acerca entonces más a **F** que **A**. **F** continúa 16 fragmentos más que **B**, separados por espacios en blanco (ni números, ni distinción de partes).

El argumento y el tono de la novela se mantienen en todas las etapas redaccionales, sólo algunos episodios que no modifican radicalmente la historia se quitan o se suman en la última versión. En **B** notamos menos protagonismo de la esposa del poeta que en **F**, y una focalización –evidente desde el comienzo– en Grete y el profesor. Hay mayores detalles acerca de los espacios (por ejemplo cuando describe los baños turcos) y de los estados de los personajes que en **F**. Si *Poeta ciego* es más extensa se debe especialmente, por un lado, a que continúa la historia y, por otro, a la narración de los orígenes del Poeta y de la Organización. Su lenguaje es más depurado a nivel retórico y más sintético a nivel de contenido que las versiones anteriores. Si bien los acontecimientos son prácticamente los mismos, notamos diferencias no en el orden de estos sino de las instancias en que son narrados. En **B** se observa una mayor complejización temporo-espacial, volviéndola fragmentaria y *rizomática* en su condición de “otro” del texto. En **F**, en cambio, se hace ostensible una mayor correspondencia entre los hechos narrados y las instancias de narración (1° historia del Poeta y su esposa, de la Organización, 2° asesinato del Poeta, 3° lo que sucede con los discípulos, 4° focalización en Boris y Anna...), así como una mayor insistencia en alusiones metaliterarias y en la presencia del Libro.

Nuestra hipótesis es que los pretextos redaccionales contienen ciertos procedimientos, como ya expresamos, que posibilitan su adaptación al teatro (la fragmentación y saltos temporales, las descripciones más exhaustivas sobre los espacios y estados de los cuerpos, por ejemplo). Cuando este texto es llevado a la escena inevitablemente toma una forma, una idea de “totalidad”. Postulamos, pues, que esa huella de la versión teatral se evidencia en la sensación de unidad que experimentamos ante la lectura de *Poeta Ciego*, en relación a sus pretextos. Podemos establecer así las dos etapas de escritura definidas por el mismo autor: 1) Borradores sin una finalidad determinada y 2) Texto con una forma transmisible.

Resta señalar en este apartado que los fragmentos incluidos en **C**, el programa, y en **D**, el libro que Bellatin leía en escena, coinciden con **B**. En **C** se incluyen 15 fragmentos que resumen el contenido y consiguen otorgarle un lugar privilegiado a la escritura dentro del acontecimiento teatral.

## **Territorio Bellatin**

A continuación señalaremos algunos aspectos de *Efecto invernadero* que consideramos que se vinculan con *Poeta Ciego*, teniendo en cuenta que esta última es una de las historias –insistimos en esta práctica– *desechadas* del gran manuscrito del que Bellatin recorta *Efecto invernadero*. En primer lugar observamos una similitud en la estructura poética: ambas novelas están compuestas en una sucesión de estratos narrativos separados por números o espacios en blanco, algunos encabalgados a nivel temático, otros sin continuidad episódica ni temporo-espacial. Bellatin explica que esa estructura fragmentaria se da porque escribe lo que surge en el momento, luego lo olvida; vuelve a la escritura y recrea ese espacio que se convierte en otro fragmento (Larrain 2006: 12), agregamos, en estratos de significación, *mesetas* o regiones continuas de intensidades que pueden leerse por cualquier sitio, y ponerse en relación con otros (Deleuze 1995: 26). En segunda instancia, ambas novelas forjan un narrador claramente

distanciado respecto del relato que lleva adelante, con un lenguaje sumamente depurado y despojado de apreciaciones subjetivas. La elisión y sustracción aparecen como algunos de los principios constructivos fundamentales de su poética, pues sus libros están “lo más cerca posible de una constatación objetiva de sus características” por encima del gusto, tratando de manera formal o estética de “crear una suerte de lógica interna” (Larrain 2006: 12).

La muerte abordada desde una mirada distanciada se constituye como *topoi* de ambas obras. *Efecto...* abre con las indicaciones sobre la forma correcta de enterrar a un niño, que encuentra el profesor Antonio en un cuaderno de ejercicios. El mismo tono lo hallamos en el fragmento 14 de *Poeta ciego* cuando la figura de otro pedagogo da una clase sobre los lunares tomando a Grete Manns como ejemplar, quien permanece en un estado liminar entre la vida y la muerte. En medio de la agonía, Antonio decide quiénes serán testigos de su muerte (episodio 1); así mismo el asesinato del poeta a manos de su esposa se configura como espectáculo ante los ojos de la enfermera. Se reitera tanto la presencia de los representantes de la medicina y la pedagogía en relación a la muerte despiadada como las relaciones sexuales desafortunadas que merecen el rechazo o el castigo. La madre recuerda en *Efecto...* el desagrado que le provocaban las relaciones íntimas con su marido adúltero. En el estrato 14 se cuenta que el Padre muere teniendo relaciones con su amante y, curiosamente, en *Poeta...* la mujer del mismo lo mata al encontrarlo manteniendo relaciones sexuales con la enfermera. El único acto vital que podría establecer la unión de esos cuerpos fragmentados, resulta imposible.

Decadencia corporal, muerte, discapacidades físicas y morales, cuerpo como artefacto para generar o sufrir dolor inferido por otro o como fruto del defectuoso diseño biológico... en este cuadro el amor no es capaz de sublimar y el deseo no puede más que identificarse con la morbosidad (Mora, 85). Podemos pensar en cómo el pedagogo Boris azota a los aspirantes de la Organización en un acto de amor o en la violencia del trato entre Boris y Grete, quienes mantienen un vínculo amoroso.

Por último, señalaremos la disolución y transformación que operan en las identidades múltiples y fluctuantes (Mora, 93). La constelación de figuras que rodean a Antonio no se entienden como personajes tradicionales sino más precisamente como entidades funcionales: la Amiga, el Amante, la Madre... Este mecanismo también tiene lugar en *Black-Out...* y *Poeta ciego*. Pensemos en “el Poeta” sin nombre, “la esposa” (*B-O*) que se transforma en “Virginia” (*PC*), Grete Manns (*B-O*), que es luego la extranjera Anna (*PC*).

### Una grieta...

Al inicio del presente trabajo propusimos que la poética de “lo mutilado” en *Black-Out...* y *Poeta Ciego* halla resonancia en un acontecimiento contemporáneo, las múltiples mutilaciones de “Sendero Luminoso”<sup>4</sup>. El Partido Comunista del Perú fue considerado una organización terrorista por parte de las organizaciones nacionales e internacionales a causa de su extremada brutalidad. Bellatin se manifiesta en desacuerdo con la masacre, especialmente cuando recae sobre los más débiles. Con *Poeta ciego* no le interesaba hablar de política sino experimentar a partir de mecanismos y conductas sociales que establecieran un espacio tan terrible de violencia como el que se transitaba entonces en Perú: “(...) cómo hacer literariamente un texto que sin ser horroroso, me permitiera hablar de horrores” (Goldchluk, 7).

El autor llama la atención sobre los escritores sociales que se quedaron mudos ante tanta realidad cuando esta reivindicación se dio por sí misma. La génesis de la novela surge del deseo de “congelar”, “nombrar” o, más precisamente, de no nombrar este suceso, pues nombrarlo hubiera implicado ceñirse a una retórica previa que nunca le interesó; construye, en cambio, un

---

<sup>4</sup> Organización subversiva de tendencia ideológica marxista, leninista y maoísta originada en el Perú que se proponía reemplazar las instituciones peruanas, consideradas burguesas, por un régimen revolucionario campesino comunista a través del concepto maoísta de la Nueva Democracia. En 1980, desató el conflicto armado interno del cual participó como principal agente hasta la captura de su líder, Abimael Guzmán Reynoso en 1992.

“código personal” a partir de diversas técnicas formales y la constante conciencia del acto ficcional.

En este mismo sentido, afirma que no le interesan los libros ni lo que se cuenta en ellos ya que considera que las historias son el pretexto para escribir y seducir al lector: “yo quiero contar lo que no se está contando” (3). Cuando expresa que existe un tiempo y un espacio que no necesita transmitir al lector para que el texto funcione (4), justifica de algún modo la intervención que realiza con la novela que nos ocupa en el gesto de hablar de Sendero Luminoso sin mencionarlo directamente puesto que en ese contexto de violencia funcionaría casi como un presupuesto inevitable y, por su falta de referencia específica –se trata de la Organización de una secta esotérica que provoca un necio fanatismo–, podría volverse proyectiva hacia otros horrores humanos. El autor se distancia de aquellos que opinan que el deber del escritor es denunciar la realidad circundante porque eso significaría para él dejar de lado a la obra misma (Neyra, 2009). Sin embargo sus libros, reconoce, son esencialmente políticos, comprometidos con la realidad contemporánea. “Son libros que existen porque son” (213), porque –agregamos– intervienen en lo real de la ficción o en la ficción de lo real manifestando sólo con su existencia que lo real es ficticio y la ficción realidad en acto: “Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior” (Deleuze, 10).

Proponemos, en consonancia con lo antes expuesto, pensar este hecho histórico como una de las resonancias que constituye la atmósfera de la novela. Desde el marco teórico de *Rizoma*, postularemos que la obra teatral y la novela dibujan un mapa de la mutilación humana. No habría entonces una copia mimética de lo real sino una construcción mucho más compleja que deja grietas, “microfisuras” (26) por donde se filtra el mundo: una “evolución paralela del libro y el mundo” (16). Para comprenderlo, basta mencionar los “agenciamientos colectivos de enunciación” y “agenciamientos maquínicos” de poder (13) que en el contexto brutal de estas obras representan el control, adoctrinamiento y vaciamiento de los cuerpos y el pensamiento: la Religión, la Pedagogía y la Medicina.

Las realidades particulares del mundo son puestas fuera de juego o – en términos deleuzeanos– desterritorializadas y reterritorializadas en el universo ficcional: es “(...) la creación literaria que, cuando insiste en cada cosa y cada ser, se hace la ilusión de que los crea, porque ahora los *ve* y los *nombra* a partir del todo, a partir de la ausencia de todo, es decir de nada” (Blanchot, 34). La palabra, constituida por esta no-existencia en la que insiste Bellatin, deviene en imagen de una realidad objetivada. Esto se puede vislumbrar descarnadamente en el aquí y ahora de la puesta en escena de *Black-Out...*, pues, un mapa “es un asunto de *performance*” (18) y las artes escénicas construyen una perspectiva del mundo concediéndole materialidad a la irrealidad propia del lenguaje. No imitan ni re-presentan, *presentan* de un modo más evidente que la literatura.

### III

#### *Escritura tridimensional*

Coincidimos con Kantor en que el “El teatro no es un aparato de reproducir literatura” sino que “posee su propia realidad autónoma” (54). Por ello quien adapta una novela al teatro se enfrenta a la compleja empresa de construir un sistema dramático que de lugar a su representación escénica con un texto que es, por naturaleza, no dramático. Frigerio adapta y dirige *Black-Out...* sin perder de vista la obra un sólo momento. Así comenta en C (programa de la obra): “A una estructura textual que se quiere distanciar a propósito, se acompaña una reescritura escénica que busca manipularlo todo, según la propia lógica combinatoria”<sup>5</sup>.

La escenografía de la primer escena que se registra en el video consta de una pantalla de proyección (al fondo), una cama, una silla (a la izquierda), una marca curva hecha con tiza y, sobre la misma, una alfombra roja con un cubo (al centro), una puerta y una mesa pequeña (a la

---

<sup>5</sup> Frigerio muestra cierta predilección por este tipo de materiales. Sabemos que realizó una obra-video sobre el *Woyzeck* de Büchner, pieza del expresionismo alemán que expone la crueldad humana y al hombre-bestia como caso científico.

derecha). Esta escena despojada genera la misma atmósfera fría y desolada que se configura en la novela. El hecho de que cada objeto se utilice y tenga valor dramático o simbólico resulta fiel al pensamiento de Bellatin –que coincide notablemente con el de Kantor–, para quien todos los elementos de la obra de arte tienen que estar en un espacio de desesperación o necesidad mutua: “Siento que uno de los rasgos constitutivos del teatro es ese espacio extrañado o mundo imaginario completo, que se puede conseguir con dos o tres elementos” (Larrain 2006: 8).

Nos detendremos ahora en ciertos momentos de la puesta que consiguen espesor significativo en relación a lo que nos interesa analizar. La primera escena que se registra en el video encuentra a Grete leyendo en la silla y mirando la proyección que no se alcanza a visualizar con claridad por el plano de la cámara. Se levanta asustada y sale. Vuelve a entrar. Corre el cubo sobre la alfombra roja. Una serie de movimientos sin sentido aparente que nos recuerda al siguiente enunciado de Kantor: “El cuerpo del actor y su movimiento deben justificar cada superficie, cada forma, cada línea de la estructura del escenario” (Kantor 1984: 18). Luego golpean la puerta; ella se sienta en la cama y no atiende. Corre la silla al lado de la cama como si prepara la escena para la entrada de otro personaje, deja el bastón sobre la cama y avanza rengueando (esta acción contradice las expectativas del público, pues, si hay un bastón es para apoyarse en él). Abre y entra un hombre jorobado, de un desprolijo y largo cabello canoso, barbudo, desalineado. Extiende los brazos en cruz con un movimiento exagerado y abstracto, como postula Kantor, que se vuelve plurisignificativo.

Este uso del cuerpo como material expresivo lo retira de la cotidianeidad y lo acerca a la esfera “del desinterés de la poesía” (Kantor 1984: 84). Al alejarse de un registro naturalista e ilustrativo del texto, el cuerpo se abre al sentido de lo absurdo, lo insólito, a la asociación de lo dispar, lo surreal, al escándalo y a las “inversiones y perversiones de la situación” (id.: 30). Se supone que cuando llaman a la puerta y alguien entra, los golpes deben cesar, sin embargo, aquí continúan. Este mismo juego propone Bellatin a sus lectores al generar expectativas para luego contradecirlas o hacerlas girar en el vacío del sinsentido: “Teniendo la suficiente astucia o sagacidad para saber que nadie te quiere leer, debes meterte por los resquicios y lograr que te lean sin que se den cuenta” (Larrain 2006: 10)

Retomemos la escena. Grete se queda junto a la puerta. El hombre se sienta en la silla y habla mientras destapa una botella. El texto que emite –“Apenas llegamos, muchas manos (...)”– coincide con las páginas 40, 41, 42 y 43 de **B** y se refiere al episodio del Palacio de las mujeres desnudas (la espectacularidad de *Blac-Out...* **B** se puede ver en este episodio que cuenta la experiencia nocturna con alto grado de dramatismo). Se ilumina otra escena que se desarrolla simultáneamente en relación al relato de Boris. Una mujer rubia, de vestido y máscara, baila en una tarima. Este es un ejemplo claro en el cual la acción dramática resulta más apropiada para mostrar los acontecimientos de una manera más económica y efectiva que el discurso literario, en el que todo intento de simultaneidad acaba siendo un imposible convencionalizado.

Luego de este momento entra Grete, se sienta en la cama y el hombre sigue con su discurso sobre las manos que lo acosaban en la oscuridad. Al mismo tiempo, ella toma un libro y lo lee en alemán. Sigue una secuencia de movimientos disociados del contenido: él se apoya en el bastón, suben y bajan coreográficamente con el parlamento. Las palabras del profesor se hacen cada vez más incomprensibles hasta que se duerme sentado. Ella le cierra los ojos como a un muerto y lo conduce hasta la puerta del mismo modo que a un autómatas. En diversas puestas teatrales Kantor utiliza maniqués que constituían “un órgano complementario del actor”, los “dobles” de los personajes vivos, marcados por el sello de “La Muerte” (Kantor 1984: 245); pero lo que más nos interesa es cuando los mismos actores se desplazaban o permanecían inmóviles como maniqués, al igual que los actores de *Black-Out...* Este procedimiento va de la mano de la repetición de secuencias y sus variaciones: comienzan los golpes nuevamente, ella abre, él entra y se tira al piso. Ella grita “¿Dónde está?, dime, ¿dónde está?” (podemos pensar que se refiere a la esposa del poeta ciego). Un sonido en off de pájaros y tormenta hace de transición a la escena siguiente.

Luego del apagón el sonido continúa y se le suma una gaita. Iluminada sobre una tarima, la figura del narrador representada por Bellatin que porta un libro en una mano y un



micrófono en la otra.<sup>6</sup> La voz amplificada es empleada eficazmente como recurso para distanciar esa instancia de enunciación que se percibe en la novela. De nuevo aparece la presencia del libro en escena, la cual deja importantes huellas en el trabajo metaliterario que se observa luego en *Poeta Ciego*. Lee fragmentos de *Black-out...* en los que se cuenta el viaje en taxi de Grete (44 de **B**). Se la ve a ella caminar con el bastón y un pañuelo rojo en la mano. Nuevamente un elemento condensa sentidos dispersos en la novela: en **B** se cuenta que la enfermera le dejó un turbante púrpura al poeta que se ve por la ventanilla del ataúd (10), luego habla de un pañuelo rojo que ella recoge para ponerle a la esposa del poeta “a manera de turbante” (44); en **F**, la enfermera introduce la masa encefálica del poeta con un pañuelo púrpura (16). La anciana camina exhausta, siente frío, porque a medida que se acerca a la sede de la Nueva Organización ingresa en un devenir de muerte en vida. Al sonido anterior se suman otros metálicos, haciendo sistema con el texto del narrador que en ese momento habla de las fábricas (a veces esto funciona en contrapunto y otras establece correspondencias que no llegan a la tautología innecesaria). Baja la luz de la escena y se suma la grabación de ladridos de perro como transición a la escena siguiente.

Se ilumina nuevamente la cama ahora a contraluz (en otra posición) y la caja con la alfombra roja con una luz en posición cenital que permite recortar claramente la zona. La luz fría que baña la cama y provoca por delante de la misma cierta penumbra, sumada a la luz puntual de la caja sobre el rojo altamente preñado, genera un extrañamiento en la atmósfera de la escena propicio para la entrada del arcángel representado por un joven que se para sobre la caja y permanece inmóvil como una estatua. Grete se le acerca mientras el narrador lee el fragmento correspondiente a ese episodio. Un silencio estampa la imagen de la mujer y el arcángel, interrumpido luego por el sonido en off –filtrado y acelerado– de voces agudas que sugieren vagamente la presencia de niños.

Abandonamos aquí esa escena para detenernos en la próxima. Se ilumina al fondo una mesa grande con computadoras. Entran los niños y mientras golpean las máquinas, como si estuvieran trabajando sin hacerlo realmente, se oye un sonido metálico. Vuelven a aparecer proyecciones en la pantalla. Son fotografías de los rostros de las víctimas de la Organización con su nombre y fecha de muerte; rostros jóvenes, incluso, infantiles. Es en esta zona de densidad donde se establecen fuertes lazos con las víctimas de Sendero luminoso. Los sonidos aumentan de intensidad y vertiginosidad acoplados tanto a los movimientos que genera la luz al bajar y subir abruptamente como al ritmo cada vez más acelerado de la sucesión de imágenes proyectadas. Según Kantor, una hipertrofia de ciertas partes de la acción por medio de una desaceleración o aceleración del ritmo (19).

No hay casi diálogos en la obra. Es la figura del narrador la que repone información que difícilmente se pueda transmitir de una manera económica y clara por medio de la acción. Y, a la inversa, cuando la imagen resulta en escena más efectiva que el discurso verbal para contar algo, se mutila la palabra, por ejemplo, con la proyección de las víctimas. En *Poeta ciego* se mencionan “listas de nombres” en las pantallas de las computadoras que especifican la “nómina de antiguos integrantes de la Organización del poeta que ya habían sido eliminados (...) Al lado podía leerse la fecha y el tipo de muerte que habían infligido a las víctimas” (91). Coincide con el fragmento 12 que Bellatin leía en escena. En este punto de intensidad comprendemos la decisión de incluir las proyecciones en la puesta en escena, pues, la imagen bidimensional representada por la pantalla ya se hallaba estructuralmente contenida en la novela.

Baja la luz y el sonido. Aparece una enfermera que arrastra a Grete como una muñeca. La para, le desviste el torso. La sienta sobre la mesa. Mientras el narrador lee el fragmento que describe esa situación, Grete sigue desabrochándose automáticamente. La enfermera la acuesta y la tapa con una tela blanca. El profesor (el mismo hombre barbudo pero alineado) habla sobre los lunares y el celibato obligatorio. Los niños la rodean y hacen anotaciones en sus libretas. Le sacan la tela y la golpean por todo el cuerpo. El profesor observa con alegría. Aparece nuevamente un sonido con voces infantiles mientras todos salen de a poco. Es interesante

---

<sup>6</sup> En la película *Bola Negra* de Mario Bellatin y Marcela Rodríguez (2012) se observa la misma imagen del autor leyendo sus propios textos.

observar que los cuerpos autómatas casi no emiten sonidos voluntariamente sino que siempre hay un desplazamiento o mediación entre ambos.

Pasamos ya a la siguiente escena que comienza con la imagen de Grete jugando, como una niña, a disparar con un arma imaginaria. Iluminada a contraluz detrás de un biombo (a la izquierda, atrás), hace sonidos que se podrían identificar con una sirena de emergencia o el típico aullido fantasmagórico mientras su sombra crece agigantada. Se ilumina la escena con un color cálido, la enfermera la lleva a otra zona donde se observa una biblioteca una silla y el biombo de fondo. Se oye un sonido agudo y luego una pieza musical ejecutada por una orquesta (siempre se trata de una grabación) con la cual Grete baila. Su bata, sus movimientos y el contexto que se ha construido hacen que la veamos como un ser fuera de sí, fuera del orden, desterrado, loco... Detrás, frente al biombo y de espaldas al público, una mujer permanece sentada, semidesnuda, como un doble de la mujer o del mismo espectador (lo que resulta más inquietante). Grete congela en una pose de su danza alocada y se cierra el telón con ese gesto patético que bien puede ser el último intento por sobrevivir en un espacio donde sólo hay sitio para la muerte indiscriminada. Consideramos que este final aporta mayor dramatismo que las últimas páginas de **A** y **B**, ya comentadas, y que el de *Poeta Ciego* (la previsible muerte de Anna y Boris).

Dejamos a entonces a Grete en ese estado liminar en que la vida como “pura materialidad biológica despojada de toda forma y de toda finalidad”, deviene “un latido lindante con lo inorgánico, lo mecánico o con la muerte” (Amato 2012: 36). Ella encarna los efectos de la mutilación de lo humano, insistimos, desde los pilares de la Religión, la Medicina y la Pedagogía. La acción de dormirse en la silla y continuar el parlamento realizada por el profesor, el cuerpo de Grete en la camilla como ejemplar biológico, su bastón como extensión mecánica de un cuerpo en decadencia, son algunas de las manifestaciones de esta vida automática.

Ya anticipamos que el narrador toma distancia en relación a su enunciado y a los protagonistas de la historia, sin conocer absolutamente nada más que lo que ve en ese momento. Este procedimiento se acerca a lo que Kantor define como “realismo exterior”: “una visión desde afuera, un realismo casi cínico, que se abstiene de cualquier análisis o explicación” (15). La ausencia de diálogos en la novela y ese narrador indiferente es justamente lo que da voz a las demás figuras y permite el cambio de perspectivas, de máscaras. El reto, según Bellatin, consiste en constreñir al máximo y poner en funcionamiento las imágenes con pocos elementos (no diálogo, no colores, no adjetivos), (Goldchuk 2000: 4,5). En este sentido podemos pensar que la práctica como actor toma forma en su escritura: “los personajes de mis libros escriben desde el silencio, desde la nada, desde la falta (...)” (Neyra 2012: 211). El lenguaje puede transmitir lo que no se puede expresar y, a su vez, es posible escribir sin necesidad de usar la palabra, dice el autor. Es una escritura que lleva las marcas que identificamos como posibilidades de generar cierta hipótesis de representación, las cuales sirven al director para pensar una puesta en escena del texto.

Queremos señalar, además, que en la figura del narrador-observador de la Comedia dramática persiste la huella de lo literario en escena. En **C**, Bellatin hace anotaciones manuscritas sobre los fragmentos mecanografiados superpuestos al libro de Conrad en las que especifica sus intervenciones escénicas (por ejemplo, “Cuando la música empieza”). También se incluyen, entre los fragmentos mecanografiados, textos de acciones que se vinculan con el modo en que Kantor figura en sus obras como observador, incluso, por momentos, moviendo los hilos de sus personajes maniqués. Así anota Bellatin: “Viene la escena de Van Gogh en la cual Grete me saca de la cama y me siento en la silla del sanatorio”, “(...) Comienzo cuando siento a Grete detrás mío”. Las coincidencias saltan a la vista.

Llegando al final de esta reflexión, pensaremos en los títulos de las reescrituras trabajadas. “Black-out” se traduce como “apagón”, ya en él aparece un recurso teatral; también significa “oscurecimiento”, “censura”, “pérdida del conocimiento”, y todas estas significaciones hacen sentido con el núcleo vital de la obra. El subtítulo: “Los cadáveres valen menos que el estiércol”, se atribuye en la novela a una sentencia de Heráclito de Efeso (En **B** y en **F** se explica el mito que da origen a esta frase). Además de la clara relación entre la misma y los acontecimientos que se narran en la novela podemos pensar que el hecho de incluir una cita de autoridad tiene que ver con lo que antes mencionamos acerca de la falta de interés real que

Bellatin ve en los lectores/espectadores al acercarse a una obra. Dice “Lo que funciona es el espectro de lo que se presenta, más que lo que se presenta en sí” (Larrain 2006: 11). Para dar cuenta de esto -pero en un paroxismo- menciona la “burda” experiencia que llevó a cabo con una obra teatral: la firmó como Samuel Beckett y la envió a un grupo de teatro que con sólo vestirse con ropa supuestamente beckettiana y hacer juegos de palabras, harían Beckett; para el espectador eso bastaba.

Esta misma intervención, o un pequeño reflejo de ella, pensamos que puede evidenciarse en la cita de Heráclito. Lo mismo en la narración del origen legendario e incierto del poeta: abandonado y criado por padres adoptivos al igual que Edipo, padece ceguera como éste (teniendo en cuenta las evidentes diferencias) y, por ciego, sabio como Tiresias.

### ... “Que te lean sin que se den cuenta”

En este recorrido hemos intentado sembrar inquietudes que permitan reflexionar sobre las etapas de escritura de *Poeta Ciego* y su relación con la puesta en escena de *Black-Out (Los cadáveres vales menos que el estiércol)*. Tratamos de vislumbrar de qué modo los pretextos de la novela publicada y la realización de la obra teatral se constituyen desde el lugar de la alteridad dejando su huella en la escritura de *Poeta Ciego* y, en definitiva, posibilitando potencialmente su existencia. El programa literario de Bellatin, quien busca de manera incesante un sistema propio que tenga una lógica interna y *suceda* en el afuera, se presenta como un terreno vasto y complejo para su estudio en tanto que pone en acción el problema del archivo y la reescritura, pues, trabaja con el resto, con lo posible, con lo que ha escrito y con lo que nunca escribió.

Vinculamos también la poética de lo mutilado a la concepción del teatro de Kantor y la hemos propuesto como posible entrada a las obras aquí trabajadas. Dicha poética nos permite comprender, contrariamente a lo que el término sugiere a primera vista, que la escritura goza de vitalidad y expresión mucho más allá del libro.

Para concluir el presente trabajo, nada más justo que alcanzarle un micrófono a Mario Bellatin:

La escritura siempre es tridimensional. (...) Para mí la escritura siempre ha sido un todo: las letras que van apareciendo y el imaginario que las produjo o que son capaces de generar están unidos por puentes que no se puede circunscribir a la propia escritura. (...) Considero que siempre estoy escribiendo, y que la verdadera escritura se basa simplemente en la acción de querer ejercitarla, en la voluntad de nombrar de esa manera a la acción que pongo en práctica en ese momento. Si lo que resulta le da al otro la impresión de ser una fotografía o una puesta en escena, no tiene demasiada importancia. Estoy convencido de que ya es tiempo de que surja una nueva forma de expresarse artísticamente. (Neyra 2006: 216)

### Bibliografía

- Amato, Mariana (2012). “La vida en el umbral, una poética”, en: Ortega, Julio y Lourdes Dávila (comps.). *La variable Bellatin*, Veracruz, Universidad Veracruzana.
- Bellatin, Mario (2005). “Efecto invernadero”, en: *Obra reunida*, Madrid, Alfaguara.
- Blanchot, Maurice (1993). *De Kafka a Kafka*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles (1988). *Rizoma*, en: Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- Derrida, Jacques y otros (2013). “Archivo y borrador”, en: Goldchluk, Graciela y Mónica Pené (eds.). *Palabras de archivo*, Santa Fe, UNL-CRLA/Archivos; 205-233 (traducción de Anabela Viollaz y Analía Gerbaudo).

- Didi-Huberman, Georges (2012) [2007]. "El archivo arde". Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*, Berlin, Kadmos, 7-32. Traducción de Juan Ennis. Recuperado de <http://filologiaunlp.wordpress.com/bibliografia/>
- Epplin, Craig (2012). "Mario Bellatin y los límites del libro", en: Ortega, Julio y Lourdes Dávila (comps.). *La variable Bellatin*, Veracruz, Universidad Veracruzana.
- Goldchluk, Graciela (2000). "Mario Bellatin, un escritor de ficción". Disponible en <http://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/bellatin-un-escritor-de-ficcic3b3n.pdf>
- Goldchluk, Graciela (2008). "¿Dónde sucede la literatura? Libro, manuscrito y archivo en Manuel Puig y Mario Bellatin". Tercer Congreso Internacional del Centro de Literaturas Hispánicas (CELEHIS), de la Universidad de Mar del Plata, 7 a 9 de abril de 2008.
- Hay, Louis (1996). "La escritura viva". *Filología. Número especial dedicado a la Crítica Genética*. XXVII, 1-2.
- Kantor, Tadeusz (1984). *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la flor.
- Kantor, Tadeusz (2013). *Entrevista a Tadeusz Kantor* en Estética teatral. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=bfQHsI6gyIg>
- Larrain, Ramiro (2006). "Entrevista a Mario Bellatin", *Orbis Tertius* XI, 12.
- Lois, Élide (2005). "De la filología a la genética textual: historia de los conceptos y de las prácticas", en: *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, París, CRLA-Archivos.
- Lois, Élide (2001). "Marco teórico, metodología y campo de investigación", en: *Génesis de escritura y estudios culturales*, Buenos Aires, Edicial.
- Mora, Vicente Luis (2012). "Las mutaciones mórbidas: el espejo y la muerte en la obra de Mario Bellatin", Ortega, Julio y Lourdes Dávila (comps.). *La variable Bellatin*, Veracruz, Universidad Veracruzana.
- Neyra, Ezio (2012). "No hay más escritura que la escritura". Entrevista a Mario Bellatin, en: Ortega, Julio y Lourdes Dávila (comps.). *La variable Bellatin*, Veracruz, Universidad Veracruzana.
- Szuchmacher, Rubén, 2013. *Lo incapturable, apuntes sobre puesta en escena y dirección*. México: UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México).