

# Leer en la maleza. El pasaje hacia Moro desde el seno bellatineano

Juan Pablo Cuartas\*  
María Eugenia Rasic\*\*



73-88

## Resumen

¿Cómo se construye una lectura y escritura de a dos partiendo solo de una línea, un verso, que despunta toda una espesura textual y poética? Este fue el punto de partida y el momento, que gracias al préstamo de Benjamin podemos llamar “parpadeo” (2005), en que entendimos que –a veces– leer en términos literarios, en términos críticos, es dejar de leer en la superficie para leer en la maleza, pero principalmente, entender que en la experiencia de lectura de Mario Bellatin y de César Moro hay también un pasaje del texto a la imagen que posibilita un instante crítico diferente en que se ponen en crisis tanto la categoría de representación como las lecturas dialécticas que habitan ciertas veces en la intertextualidad. Este es el espacio que pretendemos visibilizar para introducirnos en el pasaje que Mario Bellatin nos abre en *Efecto invernadero* (1995) y así penetrar en el universo de César Moro a través

## Abstract

How are pair reading and writing built starting from only a line, a verse, which excels all textual and poetic density? This was the starting point and the moment when, thanks to the loan word “flicker” from Benjamin (2005), we understood that sometimes reading in literary and critical terms is to go from surface reading to in-depth reading, but mostly, to understand that in the reading experience of Mario Bellatin and César Moro there is also a passage from text to image that leads to a different critical moment when both the category of representation and dialectical readings, often present in intertextuality, are put in crisis. This is what we want to visualize in order to get into the passage that Mario Bellatin opens in *Efecto invernadero* (1995) and enter the world of César Moro through a name, “Antonio”.

\* CriGAE – UNLP. Correo electrónico: juanpck@hotmail.com

\*\* CriGAE – IdIHCS – UNLP – CONICET. Correo electrónico: mariaeugeniarasic@hotmail.com

de un nombre, a través de “Antonio”.

**Palabras clave**

César Moro  
Mario Bellatin  
Pasajes

**Key words**

César Moro  
Mario Bellatin  
Passages

**Fecha de recepción**

18 de agosto de 2014

**Aceptado para su publicación**

18 de octubre de 2014

Lo que se irá construyendo en este trabajo pretende ser, en primer lugar, una extraña y siniestra<sup>1</sup> experiencia de lectura que abandona el texto literario para entrar por la cita a un espacio poético y visual que ya no le es propio pero que sigue estando allí para complejizar el texto; también, veremos luego, para entrar a una superficie ramificada que opera por desprendimiento, por desvío, y no por acopio. “Antonio es Dios”, epígrafe de César Moro que encabeza *Efecto invernadero*<sup>2</sup> de Mario Bellatin, es solo el comienzo de un desvío para el lector que tiende a buscar los absolutos, las continuidades y semejanzas: “Antonio es Dios” puede funcionar entonces, por un lado, como un *pasaje* celestial a la diferencia terrenal. Pero también este trabajo, por otro lado, pretende focalizar en las relaciones intertextuales que se establecen entre un texto literario y una cita, justamente, a través de la desconexión y desafectación del vínculo. Creemos, finalmente, que estos vínculos distintivos (Hamacher, 2012: 138-139) entre “Antonio es Dios” y *Efecto invernadero* son posibles porque permiten otras entradas a la literatura en otro *pasaje* que ocurre del texto a la imagen, y viceversa. La intervención de Moro en el relato de Bellatin, y lo que el relato de Bellatin hace o deshace con esa intervención, suspende la relación dialéctica entre ambos, puesto que anulan una única correspondencia intertextual y posibilitan modos de entradas y salidas que problematizan el carácter representativo tanto de la literatura como de sus recortes y operaciones de montaje. El pasaje del texto a la imagen ocurre no solo cuando comenzamos a ver el universo plástico y pictórico de Moro en Bellatin, sino también cuando vemos que este pierde su carácter figurativo para ser por sí mismo una presencia contundente. Y ese es el poder de esta cita, de la literatura, pero también de la imagen: hablar por sí misma.

La imagen es aquella en la que lo que ha sido entra en contacto con el ahora para formar una constelación de modo rápido como un destello (...). La imagen leída significa la imagen en el “ahora de la cognoscibilidad”, cuando es portadora en sumo grado del

---

1 La idea de “siniestro” se desprende de un proceso de trabajo que comienza con la lectura y visualización del archivo Mario Bellatin, cuyo domicilio es en gran parte el espacio de la CriGAE, y cuyo ordenamiento está a cargo de Juan Pablo Cuartas. Lo siniestro remite a un efecto estructural que se da con el ordenamiento de manuscritos de un escritor vivo cuyo trabajo con la escritura tiene como operación principal la reutilización de esos mismos manuscritos. En este sentido, el archivista trabaja a contratiempo de un *otro*, el escritor, que simultáneamente desde un extremo opuesto no solo sigue produciendo nuevos manuscritos, sino que revive los viejos papeles en nuevas novelas. Este proceso se da en el seno mismo del archivo, desde su interior, porque son los mismos papeles los que al ser reutilizados devienen otros aún siendo los mismos en su materialidad. En este trabajo pensamos lo siniestro desde la idea de simultaneidad que funciona en la experiencia de escritura dual de este artículo, al mismo tiempo que en la experiencia de lectura de *Efecto invernadero* y el universo poético de Moro: a medida que avanzamos en el texto ambos van ocurriendo al mismo tiempo y construyendo sentidos entre parpadeo y parpadeo. Ninguno deja de existir en el proceso lector: sabemos que hay otro texto, otra imagen, que nos acecha todo el tiempo desde otra dimensión.

2 La cita no aparece en la primera edición de 1992, sino que lo hace a partir de la versión que aparece en *Tres novelas*, de 1995, en una edición de 1996 que juntaba *Efecto invernadero* con *Salón de belleza*, y en el tomo de *Obras reunidas* de 2005. Este detalle no es menor y daremos cuenta de él más adelante.

sello del instante crítico y peligroso que se halla en toda lectura (Benjamin, 1974/1989: 578).

En este sentido nos interesa tomar como dispositivo la noción de “pasajes” que trabaja Benjamin, porque pensamos que estas entradas y salidas a los espacios que los textos abren son justamente posibles cuando comenzamos a experimentarlas en el proceso de lectura como imágenes textuales, que desde la intermitencia o el “parpadeo” conectan con otras formas de lectura y con todos aquellos ojos que se han posado en ellas para mirarlas: la cita puede ser ese pequeño ojo que como lectores también nos mira, también nos muestra otra cosa, también nos afecta.

Ambigüedad de los pasajes como una ambigüedad del espacio. Quizás se podría acceder a este fenómeno, ante todo, a través del uso múltiple de las figuras en los museos de cera. (...) El aspecto puramente externo y secundario de la ambigüedad de los pasajes lo proporciona su abundancia de espejos, que amplían el espacio como en un cuento de hadas, dificultando la orientación. Quizá eso no diga mucho. Y, sin embargo, aunque este mundo de espejos pueda tener varios e incluso infinitos significados, sigue siendo ambiguo, en el sentido de un mundo especular. Parpadea; es siempre este uno y jamás nada, de donde enseguida sale otro. El espacio, que se transforma, lo hace en el seno de la nada. (...) Un murmullo de miradas llenan los pasajes. No hay allí cosa que no abra un pequeño ojo donde menos se espera, lo cierre parpadeando y, cuando miras de cerca, haya desaparecido... (Benjamin, 2005: 869-870).

### **Yo pertenezco a la sombra y envuelto en sombra yazgo sobre un lecho de lumbre**

Este espacio que se abre en el comienzo del texto bellatineano, y lo abandona en un gesto literario y luego veremos que herbario<sup>3</sup>, es un espacio que se configura en la intermitencia del parpadeo y en el juego de entrada y salida, ese pequeño ojo – diría Benjamin– que oculta siniestramente con su presencia un espacio vedado por el relato: el universo de Moro. “Antonio es Dios” pero también es en el poema de Moro “el sol”, “el origen de la Vía Láctea”, “una planta carnívora con ojos de diamantes”, y a su vez deja de ser para “hacer dormir el mundo cuando cierra los ojos”, “nacer de la noche”, “ocupar toda la historia del mundo”. Pero en *Efecto invernadero* toda esa multiplicidad de posibilidades, que por múltiples intentan apropiarse de todas las

---

3 Iremos construyendo en el trabajo expresiones que den cuenta tanto de la estética “fitomórfica” (Tarazona, 2005) de la producción poética y pictórica de Moro, la cual retomaremos más adelante, como de los efectos invernaderos del texto bellatineano. Nos interesa destacar esta operación a fin de que se puedan visibilizar los modos de leer las operaciones textuales también como imágenes con intensidades rizomáticas (Deleuze-Guattari, 1987).

referencias como si fuera un nombre que a medida que se enuncia va sustrayendo, está clausurada por la mutilación del verso así como también por la apuesta al responso: la sola presencia del primer verso permite descansar por omisión de la presencia reiterativa del nombre “Antonio” en el poema, que en la experiencia de la lectura en voz alta gana por cansancio y hace que el lector deje de enunciarlo. “Antonio” comienza siendo omnipresente pero desaparece a mitad de camino por ese mismo exceso de aparición.

ANTONIO es Dios  
ANTONIO es el Sol  
ANTONIO puede destruir el mundo en un instante  
ANTONIO hace caer la lluvia  
ANTONIO puede hacer oscuro el día o luminosa la noche  
ANTONIO es el origen de la Vía Láctea  
ANTONIO tiene pies de constelaciones  
ANTONIO tiene aliento de estrella fugaz y de noche oscura  
ANTONIO es el nombre genérico de los cuerpos celestes  
ANTONIO es una planta carnívora con ojos de diamante  
ANTONIO puede crear continentes si escupe sobre el mar  
ANTONIO hace dormir el mundo cuando cierra los ojos  
ANTONIO es una montaña transparente  
ANTONIO es la caída de las hojas y el nacimiento del día  
ANTONIO es el nombre escrito con letras de fuego sobre todos los planetas  
ANTONIO es el Diluvio  
ANTONIO es la época Megalítica del Mundo  
ANTONIO es el fuego interno de la Tierra  
ANTONIO es el corazón del mineral desconocido  
ANTONIO fecunda las estrellas  
ANTONIO es el Faraón el Emperador el Inca  
ANTONIO nace de la Noche  
ANTONIO es venerado por los astros  
ANTONIO es más bello que los colosos de Memmón en Tebas  
ANTONIO es siete veces más grande que el Coloso de Rodas  
ANTONIO ocupa toda la historia del mundo  
ANTONIO sobrepasa en majestad el espectáculo grandioso del mar enfurecido  
ANTONIO es toda la Dinastía de los Ptolomeos  
México crece alrededor de ANTONIO (Moro, 1980).

“Antonio” se hace sombra y con ello es también aquello que permanece oculto e inalcanzable en el poema. De este modo, su aparición en el texto de Bellatin permite abrirnos en el universo del texto un pasaje hacia un espacio otro, por medio de una cita que por sustracción y mutilación también hace que el texto de Bellatin desaparezca en nuestro foco de atención, y como si fuera nube, le haga sombra dentro de su propio texto. De este modo, desde la focalización y ocultamiento del relato, “Antonio es Dios”, que además se ubica como una deidad al comienzo y

sobre la superficie narrativa, nos abre un pasaje a la experiencia iconográfica del texto, no solo por las características de las producciones de Moro, sino también porque colocan al texto de Bellatin –pero al mismo tiempo al poema completo de Moro– en una superficie sensible al juego del ocultamiento y la revelación, de lo que permanece bajo tierra y sale a la luz. Esta es la gran experiencia del pasaje y del parpadeo que elegimos sustraer de Benjamin y que nos habilita a leer en la intermitencia y en la contemplación un instante crítico.

### Vivir bajo las algas

Entrando al universo de Moro, encontramos durante la escritura de este trabajo también un espacio interesante de ambigüedad, ya que, en primer lugar, la intensidad de sus producciones literarias no reflejan la intensidad de publicación de las mismas, y en segundo lugar, o al mismo tiempo, encontramos que –en términos críticos– la obra de Moro se halla en muchos casos fuertemente atravesada por aspectos biográficos del artista, sin duda relevantes para comprender su importancia en el campo literario latinoamericano. No obstante, nos interesa justamente en este trabajo desvincular, por un momento, su producción de estos aspectos para insistir nuevamente en una práctica de lectura que intente por el desvío y no las continuidades. En este sentido, nos resulta pertinente señalar la importancia de César Moro desde aquello que Reinhard Huamán Mori en “César Moro: plástica: surrealismo: militancia”<sup>4</sup> llama su “pensamiento pictórico” y que justamente nos permite salir de la literatura para problematizar las relaciones de esta con otras zonas del arte, así como también sus vínculos con la imagen y los modos en que esta permite cuestionar el *status* de la representación. Insistimos en este planteo puesto que vemos que –en algunos casos– leer a Moro en Bellatin tiende a caer en la trampa, aunque se le resista, de la homologación biográfica –que funcionaría pobremente bajo un enunciado similar a “la vida de Moro es igual a la vida de Bellatin”– así como también ocurre con “Antonio es Dios” y en los riesgos de la búsqueda identitaria.

Es Graciela Speranza, en su *Atlas portátil de América latina* (2012), quien nos dice respecto a la literatura de Bellatin que en la genealogía del artista errante que cultiva un arte que quiere “salirse de sí” están sin duda el poeta-pintor surrealista peruano César Moro, el arte portátil de Marcel Duchamp y las esculturas del alemán Joseph Beuys, todos aludidos de algún modo en su narrativa (además de Brook y Tarkovski, Barney o Piano). Como Moro, continúa Speranza, que fue

de Lima a París, de París a Lima, de Lima a México, de México a Lima y materializó los saltos en el collage, la pintura y en juegos de palabras en una lengua sin fronteras fijas, Bellatin busca una *identidad* más lábil producto del montaje y de la “traducción” de la voz propia (2012: 67)<sup>5</sup>.

---

4 Este artículo se encuentra disponible en [http://triplov.com/mori/cesar\\_moro.htm](http://triplov.com/mori/cesar_moro.htm). No hay en él referencias a su fecha de publicación.

5 El resaltado en cursiva es nuestro.

Hay algo que en esta idea de *identidad* nos obliga a desconfiar o al menos sospechar si pretendemos una lectura que tiende al desvío más que a la homologación y que tiende por sobre todo a la errancia o desorientación en el atlas textual, más que a la llegada y al encuentro. Creemos que Moro está en Bellatin porque de algún modo el texto de Bellatin nos expulsa hacia otro espacio que de ningún modo es semejante a sí mismo, aunque de ello quisiera convencernos mediante las implicancias biográficas o intraliterarias. La cita está allí para despistarnos más que para situarnos en el texto bellatineano. La cita es el pasaje hacia lo vedado, hacia lo que viene detrás de la maleza, y este es acaso nuestro homenaje a Moro y la literatura del desencuentro, nuestro parpadeo. Por otro lado, a veces ese “salirse de sí” que menciona la autora puede convertirse también en una *entrada*, que aunque parezca invisible, está allí oculta, a la vez sugerida, hacia un adentro más profundo y desconocido. La invocación nuevamente entonces a la ambigüedad de los pasajes, la ambigüedad de los espacios (Benjamin, 2005).

De este modo, nos interesa entrar en el Moro poeta pero también pintor para ver en ese espacio cómo los vínculos literarios pueden también suceder mediante operaciones de desvío y conexiones diferentes. Respecto a la producción pictórica de César Moro y sus primeros anclajes con las vanguardias, principalmente con el Surrealismo, Reinhard Huamán Mori, en el texto anteriormente citado, nos propone ver en las operaciones y decisiones técnicas de la pintura vanguardista de Moro un modo de pensar el arte y ponerlo a prueba. Así, nos afirma el autor, tanto la escritura como la plástica automática surrealista obedecen a un modelo o concepción eminentemente interior, por lo que Breton determinaba que se debía pintar con la intención de exteriorizar todo aquel mundo socavado, y no limitarse a lo enteramente imaginario, como sucedía, por ejemplo, con el cubismo de Picasso. En palabras de G. Durozoi y B. Lecherbonnier, Huamán Mori nos dice:

Implica una ruptura con relación a lo que tradicionalmente se entendía como conexión entre la obra pintada y su anécdota –el modelo sensible. Por consiguiente, en el origen de la obra aparecerá ya un principio subjetivo: la imaginación, a fin de que el cuadro deje de acantonarse en una reproducción [por muy poco fiel o deformada que sea] de lo que se conoce como real. Para responder a la ambición global del surrealismo, es decir, para "cambiar la vida", la pintura tendrá que "hacer visible" lo que hasta ahora escapaba a la visión objetiva: inducir en lo visible unos elementos que pasaban por ser ajenos.

Esto nos permite entender, en primer lugar, que hay en la obra de Moro en particular una concepción de arte que pone en crisis un concepto de imagen ilustrativa que atraviesa sus cuadros pero también sus poemas. Allí, en su arte, el objeto externo, propio del arte mimético, será tan solo un soporte muy lejano, y se verá luego reemplazado por las nuevas imágenes y conceptos que se gestan en el espacio interno.

La presencia de Moro en *Efecto invernadero* nos pone de manifiesto no solo las potencialidades de lectura que constituyen un texto sino que a la vez nos coloca

como espectadores sensibles a una trama y a lo que ella despunta. Este acercamiento al Moro pintor nos permite pararnos, parafraseando a Duchamp, *en la retina* del texto, y nos convierte de algún modo en espectadores del cuadro literario:

El espectador es una pregunta o un haz de preguntas. El cuadro es la respuesta, todas las respuestas y, sobre todo, la pregunta. El espectador se incorpora al cuadro y actúa hirviendo y giratorio dentro de él. El cuadro es el mecanismo aspiratorio y el espectador es la materia aspirada (Moro, 2002: 119).

Entonces, este pasaje de lector a espectador que nos sugiere la entrada al espacio pictórico de Moro debe dejarse arrastrar, según Huamán Mori, por todo aquello que pueda sugerir el cuadro, puesto que para Moro *la pintura es un simulacro mágico* (2002: 120). Más que una participación debe haber una sumisión producto del desconocimiento de una nueva realidad, una tremenda conmoción originada por el encuentro de un orden diferente al que la lógica del pensamiento puede reconstruir mediante la referencia y la plasmación mimética de una imagen.

Si bien tanto Mariela Dreyfus en su ensayo "Vasos comunicantes: la poesía y la plástica de Moro" (2003) como William Keeth en "La evolución plástica de César Moro: más allá del atavismo científico" (2003) sostienen que la construcción de los paisajes o la exploración de los mundos marginados en los cuadros morianos son representaciones no figurativas, puesto que emplea los elementos que existen en la naturaleza pero son plasmados a partir de una deformación originada por los estados mentales, anímicos y sensoriales, nos interesa centrarnos en el trabajo de Emilio Tarazona, "César Moro: Notas sobre poesía, plástica y vanguardia en el Perú" (2005), ya que nos permitirá atravesar el pasaje al texto bellatiniano de un modo particular.

Tarazona nos dice que, a primera vista, uno reconoce en la escatimada producción ensayística sobre la obra de Moro la huella de la frágil o escasa consistencia reflexiva –y recuperación histórica– que escolta el trayecto del arte peruano contemporáneo durante el siglo XX. Pero adicionalmente a este vacío en la investigación cultural hay otros factores no menos importantes: marcada por la precariedad e itinerancia, su obra se compone a menudo de dibujos y apuntes – muchos de los cuales nunca lograría exponer–, así como otras pinturas, *collages* y fotomontajes sobre papel o cartón, cuya ausencia de firma y fecha en varios de ellos solo permiten hoy establecer una periodización a partir de los materiales empleados, sumados –claro está– a una vinculación estilística. Pero el factor decisivo de esta ausencia u omisión, afirma Tarazona, es la dificultad que los contados acercamientos a una imagen panorámica de la historia del arte peruano contemporáneo han tenido para asimilar e integrar el aporte de Moro al resto de las experiencias artísticas producidas durante y después de él. De este modo, Tarazona realiza un interesante recorrido por la obra de tres poetas peruanos, Moro-Eguren-Eielson, que abocados en igual intensidad a las artes visuales, pero con distancia cronológica entre ellos, tuvieron encuentros e intercambios significativos.

Poco después de las primeras visitas a Eguren, Moro mismo vendría a desarrollar una producción gráfica –que antecede



también a su poesía– emparentada con el Art Nouveau, y que le permitía desplegar una libertad por entonces poco posible en la pintura peruana: un estilo donde la línea se impone sobre el color y los trazos se generan sin muchas concesiones al estudio de la anatomía y, en algunos casos, llegando a crear arabescos que imitan un crecimiento casi *fitomórfico* (Tarazona, 2005: 315-316)<sup>6</sup>.



“Le grand siecle” en serie *Con los anteojos de azufre*. Témpera y tinta sobre papel.  
27.2 x 22.2 cm.

Es esta idea de lo *fitomórfico* lo que nos llama poderosamente la atención y la que nos permite someternos acaloradamente al efecto invernadero: hay entre los espacios textuales, el de Bellatin y el de Moro, espacios que operan por mutilación pero también por una expansión lectora, una agarradera constituida por un título y

---

6 Nuevamente, el resaltado en cursiva es nuestro.

una búsqueda poética por el mundillo vegetal que nos permite conectar la escritura mediante una operación de desvío, de fuga, por distancia y no por cercanía: “A una distancia / A la distancia / A pesar de la distancia” (Moro, 1980). Este crecimiento del lazo y del trazo, de las formas, estos deslices y rizomas que están en las pinturas de Moro, pero también en su poesía, son la clave para comenzar a germinar un pasaje hacia la superficie si se quiere subterránea del texto bellatineano: “Antonio es Dios” se nos torna imagen y echa raíces para abajo y los costados, se escapa del intento retentivo del sentido, propio del fenómeno invernadero, al mismo tiempo que se despega del imaginario celestial o de los elementos que en el poema “Antonio” denotan una majestuosidad en las alturas. Acaso la preocupación del protagonista de *Efecto invernadero* por su muerte, y la obsesión decorosa por el estado de su cuerpo, sea la preocupación por la escritura enraizada bajo tierra:

El sueño en la tormenta sirenas como relámpagos el alba incierta  
un camino de tierra en medio de la tierra y nubes de tierra y tu  
frente se levanta  
como un castillo de nieve y apaga el alba y el día se enciende y  
vuelve  
la noche y fascas de tu pelo se interponen y azotan el rostro helado  
de la noche  
para sembrar el mar de luces moribundas  
y que las plantas carnívoras no falten de alimento  
y crezcan ojos en las playas  
y las selvas despeinadas giman como gaviotas (Moro, 1980).

## Un árbol ha crecido

El verso-cita “Antonio es Dios”, como ya hemos adelantado en una cita al pie, no aparece en la primera edición de 1992, sino que lo hace en las siguientes. Hay dos cuestiones fundamentales que responder: una es la adición tardía; otra es el verso en particular: ¿por qué ese verso y no otro, o por qué no el poema entero? Aquí apostaremos más que por la respuesta a dar cuenta de una posible singularidad dentro de una gran espesura: lo que ocurre con ese solitario verso es lo que pareciera acontecer con la escritura de la novela en su totalidad, con la escritura de Bellatin, cuyo movimiento hace que Antonio, y diremos Moro, desaparezcan para emerger en una escritura-otra, de una manera siempre heterogénea, porque es en el seno, o comienzo, de otro que lo hace. En la novela, en sus diferentes reescrituras, no encontramos una reproducción de signos que haga evidente para el lector la filiación de *Efecto invernadero* con César Moro. Por esto no aparece el poema entero como epígrafe, y por esto Bellatin no necesitó poner ese epígrafe en la primera edición de la novela. Es en las siguientes intervenciones de un Bellatin-lector que aparece el verso, para dar nuevo comienzo a un Antonio que sigue muriendo y a una novela que sigue diciendo a César Moro con palabras y objetos que acaso sean refractarios para un especialista en el poeta peruano, porque no implican una reproducción de signos ni una invocación a la “identidad” de aquel poeta. La discusión es, también, con el realismo literario y su imperativo representacional: Bellatin aprovecha “mecanismos

propios del realismo literario para construir un vínculo con el lector adormecido por el realismo tradicional o expulsado por las vanguardias históricas en sus diferentes versiones” (Goldchluk, 2012). Esta es la “primera lección” de Bellatin: “la literatura es lo que se piensa de ella y, más que eso, lo que se espera que sea” (Goldchluk, 2012).

En este sentido, la *traducción* que Bellatin hace de Moro no consiste en escarbar datos biográficos del poeta para traducirlos con más fidelidad, sino que se los reconstruye a partir de este seno extraño, a partir de una colección de hechos y escenas que no se corresponden necesariamente al *herbario* biográfico de Moro, pero que de alguna manera terminan siendo más fieles construyendo un *herbario*-otro que habrá de decirlo, decir a Moro de una manera más fiel<sup>7</sup>. En qué consiste esta fidelidad lo veremos más adelante. Antes, debemos tomar nota de este *parpadeo*: las imágenes de la novela bien pueden ser leídas, por momentos, como la historia de otro personaje, otra vida, pero por momentos sí aluden a Moro. De algún modo este mismo trabajo crítico de a dos se encuentra afectado por esta intermitencia: consideramos datos de Moro, pero bien pueden quedar inermes junto a una novela que tiene la última palabra para decir si es Moro de quien se trata. Es que el *parpadeo* da cuenta de cómo se unen dos cosas en su heterogeneidad sin llegar a constituir una dualidad, un *montaje paralelo*; es la “ambigüedad del espacio” al que le aplicamos el adjetivo de “subterráneo” más arriba pero que puede ser engañoso: todo se da en la superficie y en un evanescente destello que ilumina a Moro ahora, que ilumina a Bellatin después.

Lo que estamos diciendo es que no hay “diálogo” entre Moro y Bellatin en *Efecto invernadero*, más bien hay un “monólogo afectado” de parte de Bellatin: sí, es él quien habla en esta novela, pero ¿acaso no es cierto que nosotros, lectores de Bellatin, no nos encontraremos con el escritor mexicano en los herbarios de Moro, en sus pinturas y poemas, porque ya hemos leído a Bellatin? ¿Y la inversa no es válida también? Un lector de Moro también verá el destello de Moro en la novela de Bellatin en, por ejemplo, la Madre de Antonio, o frente a un hecho más inverificable: la secuencia en la que se nos hace referencia “a cierto ataque de celos de Antonio que lo lleva a atacar al primer bailarín del grupo de ballet”. No encontramos datos que corroboren que este hecho perteneció a la vida de Moro, pero ¿acaso no está diciendo a Moro? Esta es la fidelidad a la que nos referíamos que, como veremos, es el acto de desplegar determinadas consecuencias, acto que es inverificable y que tiene la temporalidad de un *parpadeo* para el lector que también es fiel: la imagen “en el instante de su cognoscibilidad” (Benjamin, 2007: 67) por medio de la cual un lector de Moro empieza en Bellatin y termina en Moro y viceversa, en un juego de contacto por desvío más que por encuentro. Si seguimos con la metáfora cinematográfica, podemos afinar un poco más la comprensión de esta heterogeneidad, este aspecto siniestro de otro oculto en la superficie misma de la

---

7 Insistimos con la metáfora herbaria para enfatizar en la lectura *fitomórfica* destacada con anterioridad respecto a la pintura de Moro y para resaltar nuevamente la ambigüedad de los espacios que abre la cita del poeta en el relato de Bellatin: un juego de superficies e imágenes que se presentan desde la intermitencia y los destellos.

escritura: negamos que sea una especie de “montaje paralelo” entre Moro y Bellatin, no hay diálogo; lo que vamos a afirmar es que lo que sucede en *Efecto invernal* es como uno de esos casos en los que una película no responde al género que habíamos esperado, cuando lo que parecía ser, por ejemplo, una película de *gangsters* se convierte en una comedia, de la única manera que lo puede hacer si no acudimos a un metalenguaje explicatorio: desde dentro, de modo inmanente lleva en sí lo que la hará trastornarse. Es este trastorno la hierba mala; es este trastorno nuestro efecto de lectura. En esta experiencia de lo siniestro, a este salirse de la literatura, desemboca también Pauls cuando, luego de constatar la primera impresión de lectura de Bellatin, por la cual vemos territorios delimitados, con sus coordenadas claras,

la ficción, de un modo imperceptible, se vuelve adyacente, como subsidiaria, y se pone a acompañar, a escoltar, a duplicar alguna otra cosa, y cuando queremos darnos cuenta –si es que queremos darnos cuenta–, la ley a la que responde ya no es propia sino ajena, de otro orden, de un orden que no vemos, que se nos sustrae o que ha quedado fuera de cuadro (2011).

La obra pictórica de Moro es interesante, en este sentido, como instancia de contemplación más de este pasaje que venimos analizando: ¿no sigue creciendo la planta-Moro en la novela de Bellatin? Veamos precisamente cómo lo hace. Una de las mayores preocupaciones de Antonio, el protagonista de la novela, es la exacta preparación que quiere para cuando la muerte lo alcance. Dispone de casi un escenario para la mirada de la Madre, que viene a recuperar el cuerpo de su hijo muerto. El Amante, otro personaje, nombrado por su vínculo con Antonio, destruye todo el escenario, desesperado porque no quería que Antonio pasara “a formar parte de los objetos del cuarto” (Bellatin, 1992: 12). Lo que tenemos aquí es una operación, dentro del relato, que se asemeja a la cita que encabeza la novela a modo de epígrafe: Antonio es Dios y no puede ser un mero objeto del cuarto, en el mismo sentido que no puede ser “el origen de la vía láctea” o tener “pies de constelaciones” o ser “una planta carnívora con ojos de diamantes”; por más descomunales que sean estos atributos, el hecho de que describan a Antonio termina menoscabando el absoluto de “Antonio es Dios”. El acceso de locura del Amante que destruye la escena preparada por Antonio es, en este sentido, la de alguien consecuente con lo expresado en el poema, alguien para quien Antonio no es un “objeto más del cuarto” ni una planta seca en un herbario, sino una planta viva creciendo en todas direcciones. Para nosotros, lectores de Moro en un *hábitat* distinto, el propio poeta peruano es una planta viva que se repite en su novela “al mismo tiempo que se disfrazaba”:

No aprendemos nada con aquél que nos dice “haz como yo.” Nuestros únicos maestros son aquellos que nos dicen “haz junto conmigo”, y que, en lugar de proponernos gestos que debemos reproducir, supieron emitir signos susceptibles de desarrollarse en lo heterogéneo. En otros términos, no hay ideomotoricidad, sino tan sólo sensorio-motricidad. Cuando el cuerpo conjuga sus puntos notables con los de la ola, anuda el principio de una

repetición que ya no es la de lo Mismo, sino que comprende lo Otro, que comprende la diferencia, de una ola y de un gesto al otro, y que transporta esta diferencia en el espacio repetitivo así constituido. Aprender es, en efecto, constituir el espacio del encuentro por medio de signos, en el que los puntos relevantes se entrelazan unos con los otros, y donde la repetición se forma al mismo tiempo que se disfraza (Deleuze, 2002: 52-53).

Tal vez este disfraz sea además una forma de asimilarse al espacio que no deja de ser ambiguo, un intento de camuflarse con lo otro en un proceso donde los cuerpos y la escritura prevalecen, o más bien, como nos recuerda Caillois en *El mito y el hombre*, nos permite desviar hacia otra posibilidad de “Antonio”, algo que ocurre en *Las tentaciones de San Antonio*<sup>8</sup>:

viendo los tres reinos de la naturaleza amalgamarse uno a otro (“luego las plantas se confunden con las piedras, vence guijarros que semejan cerebros, estalactitas como mamas, flores de hierro semejantes a tapicerías ornadas de figuras”) el eremita exclama –y con sus últimas palabras–: “¡Oh felicidad, felicidad! He visto nacer la vida” y concluye expresando el deseo de “difundirse en todo...penetrar cada átomo, descender hasta el fondo de la materia, ser la materia” (Caillois, 1939: 93).

“Ser la materia” podría habilitarnos a entender de algún modo la supervivencia de la corporeidad en todas (aunque suene pretencioso) las representaciones al menos pictóricas de esta tentación<sup>9</sup>, que es aquí, por qué no, la tentación por lo otro, por el desvío, por la belleza fitomórfica que en Bellatin se nos hace carnívora (la preocupación por el cuerpo de Antonio en el texto se nos vuelve inminente), pero que nos sigue habilitando por el pasadizo del comienzo a leer en términos de *efecto invernal* y a ramificar por otras rutas de acceso en el seno mismo de la tierra, en el seno mismo del cuerpo.

---

8 En dicho texto Caillois hace referencia a una de las elaboraciones literarias de la figura bíblica de San Antonio pero no da datos bibliográficos de ella. Nos interesa, no obstante, la lectura que el autor hace de la relación cuerpo-materia-espacio con dicha cita, la cual al mismo tiempo, nos es útil para despuntar las imágenes que siguen.

9 Pensamos, entre otros, en la presencia de San Antonio en *El Bosco*, Cézanne, Piero della Francesca, Dalí. Y acotamos a representaciones pictóricas porque operamos también con la mutilación para entonces ver qué pasa en la literatura con San Antonio, como en *La tentación de San Antonio* (1874) de Flaubert, o en el cine, como en el Fellini de *Boccaccio 70* (1962). Y porque, por otro lado, hemos recorrido con ansias y fascinación el terreno de la imagen, eso que nos permite el universo de Moro pero también el texto como pasaje, como parpadeo.



Diego de Rivera, "Las tentaciones de San Antonio", 1947. Óleo sobre lienzo. 90 x 110 cm. Museo Nacional de Arte. MUNAL-INBA. Ciudad de México.

## Fuentes

Moro, César (1931), "Le grand siecle", en Serie *Con los anteojos de azufre*, Muestra extraída del catálogo de la exposición-homenaje a Moro en el año 2000, [disponible en [www.contranatura.org/graficas/pinturas/moro/07.htm](http://www.contranatura.org/graficas/pinturas/moro/07.htm)].

----- (1980), *Obra poética I*, Lima, I.N.C., [disponible en [www.contranatura.org/literat/biblioteca/Moro-La\\_tortuga\\_ecuestre.htm](http://www.contranatura.org/literat/biblioteca/Moro-La_tortuga_ecuestre.htm)].

----- (2002), *Prestigio del amor*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rivera, Diego (1947), "Las tentaciones de San Antonio", *MUNAL-INBA*, Museo Nacional de Arte, México D. F., [disponible en [www.ermundodemanue.blogspot.com.ar/2011/11/diego-rivera-pinturas-murales-obras.html](http://www.ermundodemanue.blogspot.com.ar/2011/11/diego-rivera-pinturas-murales-obras.html)].

## Bibliografía

Benjamin, Walter (1974/1989), "Anotaciones y materiales para *La obra de los pasajes*", en Tiedemann, Rolf y Schweppenhäuser, Hermann (comp.), *Gesammelte Schriften*, Tomo VI, Francfort, Suhrkamp, pp. 577-596.

----- (2005), "Proyectos iniciales", en *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, pp. 861-879.

----- (2007), *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires, Terramar.

Bellatin, Mario (1992), *Efecto invernadero*, Lima, Jaime Campodónico.

----- (1995), *Tres novelas*, Lima, El Santo Oficio.

----- (2005), *Obra reunida*, México, Alfaguara.

Caillois, Rogers (1939), *El mito y el hombre*, Buenos Aires, Sur Ediciones.

Deleuze, Gilles (2002), *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1987), "Rizoma", en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, [1972], pp. 9-32.

Dreyfus, Mariela (2003), "Vasos comunicantes: la poesía y la plástica de Moro", *Fuegos de Arena*, n° 2/3, Lima, pp. 97-109.

Fellini, Federico (1962), "Las tentaciones del doctor Antonio", en *Boccaccio 70*, Concordia Compagnia Cinematografica y Cineriz-Francinex y Gray Films, Roma-París.

Flaubert, Gustave (2004), *La tentación de San Antonio*, Madrid, Cátedra, [1847].

Goldchluk, Graciela (2012), "El realismo minimalista de Mario Bellatin: lecciones y proposiciones", *Simposio internacional Imágenes y Realismos en América Latina*, Leiden, [disponible en [www.imagenesyrealismosleiden.wordpress.com](http://www.imagenesyrealismosleiden.wordpress.com)].

Hamacher, Werner (2012), *Lingua amissa*, Madrid, Miño y Dávila.

Keeth, William (2003), "La evolución plástica de César Moro: más allá del atavismo científico", *Fuegos de Arena*, n° 2/3, Lima, pp. 111-133.

Mori Huamán Reinhard (s/f), "César moro: plástica : surrealismo : militancia", [disponible en [www.triplov.com/mori/cesar\\_moro.htm](http://www.triplov.com/mori/cesar_moro.htm)].

Pauls, Alan (2011), "El problema Bellatin", [disponible en [www.salonkritik.net/10-11/2011/06/el\\_problema\\_bellatin\\_alan\\_paul\\_1.php](http://www.salonkritik.net/10-11/2011/06/el_problema_bellatin_alan_paul_1.php)].

Speranza, Graciela (2012), *Atlas portátil de América latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama.

Tarazona, Emilio (2005), "César Moro: Notas sobre poesía, plástica y vanguardia en el Perú", [disponible en [www.academia.edu/857307/Cesar\\_Moro\\_Notas\\_sobre\\_poesia\\_plastica\\_y\\_vanguardia\\_en\\_el\\_Peru](http://www.academia.edu/857307/Cesar_Moro_Notas_sobre_poesia_plastica_y_vanguardia_en_el_Peru)].