El gran vidrio: un espejo imposible de identidades inexistentes plantado en medio del desierto literario

Graciela Goldchluk
IdIHCS-Universidad Nacional de La Plata/ CONICET

La deconstrucción del espacio literario que hizo eclosión en los últimos veinte años tiene implicancias que no se detienen –a veces ni siquiera atraviesan esos lugares– en la disolución de un territorio que pueda corresponder a una cierta geografía identitaria. Los modos de escritura, sus medios, se han modificado de manera radical en este atravesar de un siglo a otro, de un tiempo a otro, y esas tecnologías afectan nuestro modo de mirar, no porque nos permitan ver más sino porque, al poner en primer plano los mecanismos tecnológicos que construyen la imagen, despiertan en nosotros una desconfianza radical sobre el montaje de lo real que se había dado por seguro hasta hace apenas unos años. En lo que hace a la literatura, ese montaje se expresó en el libro, en la tecnología del libro y el modo de leer que ese artefacto institucionalizó. Me propongo analizar algunos cuestionamientos a ese modo naturalizado de leer a través del análisis de *El Gran Vidrio*, de Mario Bellatin[1].

1 El Gran Libro

El Gran Vidrio, nos informa la edición de Anagrama en su contratapa, es "una fiesta que se realiza anualmente en las ruinas de la ciudad de México, donde viven cientos de familias organizadas en brigadas que impiden su desalojo". De inmediato aclara que "cuando carnavalizan de alguna manera su situación, deciden llamar El Gran Vidrio a su celebración más importante". A continuación, sin que medie cambio de tipografía ni comillas, la mano que escribe la contratapa explica:

[1] Esta reflexión parte de un seminario brindado en La Plata durante el primer semestre de 2016. Cada uno de sus participantes aportó datos y reflexiones que se continúan en estas palabras.

> La clave duchampiana de la experiencia, llevada a cabo a partir de lo espontáneo como se erige un acto semejante, le da la opción a Mario Bellatin de cobijarse en una retórica particular, la del ocultamiento a partir de lo imposible –hecho que precisamente permite una exposición extrema–, para recrear tres autobiografías que muestran, a través de su hermetismo, lo que una autobiografía tradicional es incapaz de transmitir.

Lo que sigue son citas, ahora sí entrecomilladas, de opiniones sobre el autor publicadas por críticos de renombre: dos franceses, uno norteamericano y uno argentino. Ahora sí estamos en el ámbito de la contratapa, un espacio destinado a reforzar el prestigio de la tapa, una acumulación de firmas (Bellatin, Anagrama, Clark, Bensoussan, Lindon, Lennard) que envuelven, protegen el producto y delimitan aquello que vamos a encontrar en el interior. Pero algo ha sucedido en este espacio que nos obliga a detenernos.

En primer término la firma oculta, Duchamp, que aparece como atribución esperada de *El gran vidrio*, está tachada en el relato que ocupa el primer párrafo y repuesta en el segundo. Para quien preste la debida atención, es posible ver que lo que ahí se narra continúa de alguna manera la última de las autobiografías en la que "Un personaje en apariencia moderno" es entre otras cosas una niña que baila vestida de marioneta para evitar la demolición del edificio donde habita con su familia y otros arrendatarios. El problema es que la contratapa, cuando se lee, suele serlo antes de adquirir el libro, y la firma Anagrama debe reponer la de Duchamp para reforzar el pacto con el lector-cliente que busca, en ese producto literario, su reafirmación como sujeto culto. Para Blanchot eso es precisamente "Lo que más amenaza la lectura: la realidad del lector, su personalidad, su inmodestia, su manera encarnizada de querer seguir siendo él mismo frente a lo que lee, de querer ser un hombre que sabe leer en general" (187).

Por otro lado, esta primera operación crítica inscrita en la piel del libro reencauza la autobiografía como expresión de un yo acaso hermético, en apariencia moderno, pero que no deja de coincidir con el nombre que garantiza el producto, ese libro que compramos y donde queremos recrear la experiencia Bellatin. Autor y lector, sacados de quicio y vueltos a encauzar, se encuentran también en la foto de tapa que muestra un edificio en ruinas durante el terremoto de la Ciudad de México, como atestigua la presencia de una densa polvareda. Vamos en busca de ese estremecimiento, de esa catástrofe que no deja ningún edificio en pie, y menos el de la literatura, pero vamos a su encuentro mediante el ritual de la lectura.

Se ha hablado mucho de los rituales que aparecen en cada libro de Bellatin. Desde el cuaderno de ejercicios de Antonio con que se abre *Efecto invernadero*, donde se dan "algunas indicaciones sobre la forma correcta de enterrar a un niño", hasta los movimientos que realiza la encargada de ejecuciones en *La escuela del dolor humano de Sechuán*, "pararme de tal modo, poner los brazos en cruz y realizar una breve genuflexión" (439), parecen todos atravesados por algún aparato pedagógico que en ocasiones es una suerte de proyector el cual, como advierte Cherri, no proyecta cualquier cosa

sino en cada caso un autor[2]. Pero cuando el aparato pedagógico se identifica con una escuela, ya sea aquella que aloja al hijo de la primera autobiografía o a la hija de la tercera, la producción se hace imposible, la escuela inmoviliza o, en el mejor de los casos, expulsa: sólo cuando escapa de la escuela la niña-escritor puede construir su zoológico. Estos aparatos pedagógicos, cuando no son máquinas de proyección, espejan protocolos de lectura que se han vuelto vacíos (toda referencia a una escuela se construye como una acumulación de fracasos), pero no sólo los espejan sino que los destrozan, en primer término franqueando los límites antes insalvables de la producción textual como única forma válida de escritura. Es eso, entre otras cosas, lo que el autor llama "escribir sin escribir".

2 Simón del desierto

Parafraseando a María Félix en *Doña Diabla* cuando pregunta "¿qué puede hacer una mujer cuando se le han cerrado todos los caminos?", me pregunto qué puede hacer un crítico, una profesora, frente a una producción que desafía todas las categorías que habíamos aprendido. El personaje de la película acaba de matar a su amante para salvar a su hija, pero matar al autor no parecería ser en este caso la salida porque el autor, nos habían enseñado, ya está muerto. El problema pasa a ser entonces la supervivencia del autor, la permanencia de una figura que, aún en el caso de Mishima, que protagoniza una "autobiografía ilustrada" donde relata los problemas de llevar adelante una cotidianeidad *post mortem* con el inconveniente de carecer de cabeza, insiste con una presencia anacrónica liberada de todo contexto inmediato. La figura que puede sintetizar esta supervivencia es la de una columna abandonada en el desierto.

> Recordé entonces que alguien me había contado que en el desierto de pachuca continuaba presente la columna a partir de la cual luis buñuel hace su película simón del desierto. [...]. En las averiguaciones que emprendí encontré que la fotógrafa graciela iturbide tenía imágenes que le había tomado a la columna. Le pedí que me regalara una y la mandé enmarcar como una estampa religiosa. Mandé imprimir una serie de *imágenes sagradas*, las que fui repartiendo entre mis vecinos. [...]. Fotografié después a las personas a las que les había dado las imágenes para hacerlas pasar como miembros de una cofradía que se había creado a partir de la columna olvidada.
>
> Cuando se abrió el debate la discusión versó sobre el resto dejado por buñuel, y cómo su anticlericalismo místico, por llamarlo de alguna manera, seguía impregnando a sus espectadores. Luego de escuchar una serie de discusiones de ese orden, pensé que había logrado, por lo menos durante los minutos que duró la exposición, que buñuel filmara sin filmar (Bellatin *Escribir sin escribir* 9).

[2]Cherri se refiere en esa comunicación sólo a uno de los aparatos pedagógicos que aparecen en la obra de Bellatin, pero podemos pensar en el cuaderno de ejercicios de Antonio como el primero de ellos, el cual determina una serie de rituales que rodean la muerte del poeta César Moro.

La acción literaria de Bellatin en el congreso de Cine y misticismo al que fue invitado aparece miniaturizada en la contratapa de Anagrama. No se trata de lo que se dice sino de generar situaciones, muchas veces con la intervención de imágenes, que vuelven una y otra vez sobre las categorías establecidas que nos impiden pensar. Deberíamos comenzar entonces, como Simón del desierto, por hacer territorio en la intemperie para elaborar categorías críticas pertinentes. Pero acaso, ¿no es eso lo que nos reclama cada obra de Mario Bellatin, sea esta comunicada por medio de un libro impreso, una acción, o por la propia acción de imprimir un libro?

3 ¿Qué es, entonces, un autor?

Volvamos a la columna para entender que no se trata, nunca se trata, de una broma. En primer término no hay engaño sino puesta en evidencia de los elementos con los que se construye la narración, y eso es precisamente lo que desconcierta. Leer *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción*, es fácil hasta que aparece una referencia directa a Japón como país extranjero, no porque desbarate la presuposición de que la documentada y cartografiada narración transcurra efectivamente en ese país, sino porque nos obliga a volver sobre nuestro hábito de asignar una nacionalidad a cada escritura. En el caso que ahora nos ocupa, Bellatin se valió para su acción de escritura de la columna de estilo romano efectivamente dejada por Buñuel en el desierto (y no, por ejemplo, de cualquier columna, o de una imagen tomada durante el rodaje, sino de una imagen de lo que queda). Solicitó a la artista Graciela Iturbide una de sus fotografías y la convirtió en "imagen sagrada", es decir que mediante un procedimiento de impresión le devolvió el aura ambigua del que se impregnan los objetos reproducidos de manera mecánica, un aura equivalente a la del libro literario. Es recién entonces cuando Bellatin hace intervenir a sus vecinos y toma sus propias imágenes para llevar al Congreso. Cada uno de estos elementos está cargado de contexto: la columna romana que fue todo el decorado que necesitó Buñuel para su película es casi un índice de la obra del cineasta, no significa nada por sí misma sino únicamente en la materialidad de su presencia que parece sintetizar, ahora sí simbólicamente, un segundo encuentro de España con América; en el otro extremo, la imagen separada de ese contexto muestra los rostros de los habitantes del barrio que, en un encuentro insólito, parecen ser puro contexto que repone por azar ese primer encuentro, "carnavalizando" la situación (la estampa de la columna como la elección del Rey Momo). Hasta tal punto esos rostros son contexto que los catedráticos europeos no advierten la ausencia de defectos físicos atribuidos por el relato a la cofradía de la columna. Lo que hace surgir lo nuevo y permite que Buñuel "filme sin filmar" es el montaje que hace Bellatin. Nada está para aquello que fue pensado originariamente, pero ha sido elegido porque emana presencia más allá de todo esfuerzo por hacerlo desaparecer en el paisaje social al que supuestamente pertenecería, sea éste el *souvenir* cinematográfico o la opresión de los pueblos originarios de América. Insistimos, la interrupción del paisaje social no es borradura de la historia sino todo lo contrario, hacer aparecer la historia donde no se la esperaba, ya que es ahí donde sucede, y por eso es importante que los que aparecen en las fotos sean, como en la película *Salón de belleza*, vecinos que habitan en el radio de una manzana.

Entonces no se trata de señalar lo prohibido, sino de mostrar que el modo que tenemos de leer es hoy estéril, que se trata de perspectiva, es decir de una ilusión óptica, y que tal vez sea el tiempo de lo háptico, lo que debe tocarse para volver a ser reconocido. Nos encontramos en este punto con una figura de autor cercana a las espigadoras que aparecen en *Les glaneurs et la glaneuse* de Agnès Varda (2000)[3]. Justo en el comienzo del nuevo siglo, Varda sale a buscar lo que queda en los márgenes. La persistencia de una actividad realizada de manera predominante por niños y mujeres, como fue recolectar lo que quedaba en el campo después de la cosecha, documentada a través de cuadros del siglo XIX y de testimonios que remiten especialmente a las guerras del siglo XX se entrelazan con el testimonio de la directora y con el registro de esa actividad en ámbitos urbanos como presente y futuro del siglo que comienza. No se trata únicamente de necesidad inmediata, sino también de una postura ética y estética asumida por personas concretas y singulares, nunca homogéneas con el contexto, que miran aquello que fue dejado de lado por los demás. Las prácticas de archivo que signan las primeras décadas del siglo, particularmente en el terreno del arte, parecen acudir a esta misma lógica de la recolección: no se piensa en crear algo desde cero, tampoco en confrontar discursivamente con un discurso totalizante, sino en prestar atención a aquello que ha quedado fuera de ese discurso, ni silenciado ni reprimido, simplemente fuera. En este camino se encuentra el trabajo que se realiza desde hace años en el CRLA-Archivos en relación con los escritores latinoamericanos y que se ha dado en llamar, de manera quizás equívoca, crítica genética. Afirma su mayor representante en Argentina, Élida Lois:

> A lo largo de las dos últimas décadas se fue imponiendo en el ámbito de las investigaciones históricas y sociales un nuevo espíritu científico: aportes teóricos que, más que surgir del enfrentamiento o de la derivación de otras teorías, se ofrecían como el análisis de nuevos datos y de conceptualizaciones surgidas de prácticas científicas rigurosamente controladas [. . .]. "Repensar" en forma específica a partir de cada problema particular es un ejercicio intelectual que cifra una orientación epistemológica. (Lois 116)

Cada vez más la escritura de Mario Bellatin nos lleva a pensarla como "conceptualizaciones concretas", si se me permite el oxímoron. Cada vez más, sus libros dan la sensación de ser recolección de textos sueltos, presentaciones, apuntes reciclados, y ensayamos entonces una periodización en la que habría algo así como un momento clásico de Bellatin en el cual aparecería algo parecido a novelas, y otro momento en el que ya no es posible saber dónde termina un texto y comienza otro. Sin embargo, cuando el espejo de identidades inexistentes que Bellatin planta en el medio del desierto nos obliga a detenernos, y entonces cambiamos el tiempo de la lectura y lo hacemos más lento para no repetir lo que algún aparato pedagógico proyecta, cuando ralentizamos la proyección para descomponer el continuo, llegamos a ver que esta combinación de fragmentos, esta puesta en primer plano del espacio entre un relato y otro, entre una

[3]La figura de la espigadora es un hallazgo de Lea E. Hafter, durante el seminario aludido, para referirse al trabajo de todo archivista. Por su parte, la dimensión háptica en los archivos y los manuscritos es un señalamiento que está presente en nuestros trabajos a partir de la intervención de María Eugenia Rasic.

letra y la siguiente, aparece ligada a la escritura de Bellatin desde sus comienzos[4]. El autor como espigador del arte y de la literatura, de su propia literatura que se come a sí misma como el insecto descubierto por el entomólogo Endo Hiroshi, hasta dejar de ser literatura y pasar a ser apenas escritura, incluso desescritura como postulé en otro trabajo, demanda por su propio hacer, por su deshacer de la memoria, la figura de un crítico que lea sin leer, que arme un teatrillo de la escritura sin imponer un sentido para aquello que ha sido dispuesto de determinada manera. Este retirarse de la crítica tendría por finalidad intervenir en la escritura para obligarla a ser. No hacer funcionar la máquina Bellatin, sino dejarla preparada para que siga funcionando.

Referencias documentales

Bellatin, Mario. *Condición de las flores.* Buenos Aires: Entropía, 2008. Impreso.

—. *La escuela del dolor humano de Sechuán. Obra reunida.* Ciudad de México: Alfaguara, 2005. Impreso.

—. *El gran vidrio*, Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.

Blanchot, Maurice. La comunicación. *El espacio literario.* 1955. Barcelona: Paidós, 1992. Impreso.

Cuartas, Juan Pablo. *Los comienzos de Mario Bellatin. Tiempo y consistencia en* Efecto invernadero. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2014. Web. 20 diciembre 2016

Cherri, Leonel. La imagen de autor en Mario Bellatin y el "pequeño dispositivo pedagógico". *IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, 30 set. 2015. Web. 20 diciembre 2016.

Lois, Élida. Hacia una epistemología de los estudios genéticos. Fernando Colla, ed. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX.* París: CRLA-Archivos, 2005. Impreso.

Simón del desierto. Dir. Luis Buñuel. Gustavo Alatriste, 1965. Vimeo. Web. 19 de febrero de 2017. `https://vimeo.com/26224452`

[4]Este proceso es analizado por Cuartas, quien habla de los "recomienzos" en la obra del escritor y se detiene en una afirmación que es aquí particularmente pertinente: "En mis libros a veces descubro que entre una línea y otra, seguida y continua, existen muchos años de diferencia" (Bellatin *Condición de las flores* 16).