

El archivo en el suelo: algunos parques mexicanos de Mario Bellatin

Delfina Cabrera¹

ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry

Resumen

El estudio de los materiales heterogéneos que conforman el archivo en continua expansión de Mario Bellatin, depositados en guarda en la Universidad Nacional de La Plata, ha permitido abrir una reflexión novedosa acerca del proceso creativo del escritor, que tiene como principal operación de escritura la reutilización del propio archivo (en el que se conservan tanto manuscritos de sus libros como cuadernos de juventud, ejercicios de máquina de escribir, correos electrónicos, posteos y fotografías). A partir de una serie de fotografías de parques que Bellatin realizó en el año 2008, este ensayo propone algunas hipótesis sobre la práctica de “hacer archivo” y, en particular, una reflexión acerca de cómo esta práctica habilita, por lo bajo, la invención de nuevos modos de estar en común.

Palabras clave: Mario Bellatin, archivos de escritores, archivos fotográficos, suelo

Abstract

The study of the heterogeneous materials that constitute Mario Bellatin’s ever-expanding archive –housed at the Universidad Nacional de La Plata–, has opened an innovative reflection on the writer’s creative process, which

1 Delfina Cabrera es licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires y doctora en Letras por las universidades de Bérgamo y Perpiñán. Desde 2014 participa en diversos proyectos de investigación enfocados en archivos y manuscritos dirigidos por la Dra. Graciela Goldchluk en la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente es becaria posdoctoral del ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry, en donde desarrolla un proyecto de investigación sobre el archivo fotográfico del escritor Mario Bellatin. Dirección electrónica: delfinacabrera@gmail.com

is characterized by the reuse of the archive itself (made up of manuscripts, youth notebooks, typewriter exercises, e-mails, posts and photographs among other materials). Based on a series of photographs of parks taken by Bellatin in 2008, this essay introduces some hypotheses on the practice of reading through and with the archive and, in particular, a reflection on how this critical practice enables the invention of new ways of being in common.

Keywords: Mario Bellatin, writer's archives, photographic archives, floor

En los estantes destinados al archivo Bellatin hay ahora cinco cajas más. Adentro están repartidas, con una lógica secreta, más de cuatrocientas fotos que el propio Bellatin sacó y reveló entre 2000 y 2009. Se suman a la cuenta tres álbumes de negativos, repletos: todavía no se revelaron, pero ya están escaneadas las fotos para que cualquiera, con el solo deseo de hacerlo, pueda verlas. Porque como dice Graciela Goldchluk (2018) cada vez que es necesario (y es necesario casi siempre): la mejor manera de conservar un archivo es darlo a ver, volverlo de uso común, exponerlo al afuera, hacerlo público. Y esa fue también la apuesta de Mario Bellatin al dejar sus manuscritos y fotografías en guarda en la Universidad Nacional de La Plata: hacer de la escritura un hecho comunitario.

*

Pero las cajas nuevas no suman, tampoco se incorporan (la suma y la incorporación han quedado del lado del capital). Son, en todo caso, materiales que suspenden el orden previo del archivo y lo desbordan. Así como las fotos no se incorporan a las novelas (ni en la primera en la que aparecen, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, ni en *Los fantasmas del masajista* ni en *Biografía ilustrada de Mishima*, ni en las que siguen), el archivo tampoco lo hace. Las fotos no se incorporan ni reenvían al texto, lo traccionan, crean un modo de relación específico que altera la materia misma de dos medios en principio separados: la palabra escrita y la imagen fotográfica.

*

Cuando escribe sobre la ciudad y la fotografía, Jean-Luc Nancy cuenta que Nicéphore Niepce, un terrateniente del siglo XVII que además de francés fue químico, litógrafo y científico aficionado, logró las primeras

fotos de la historia usando un bitumen fotosensible (betún de Judea disuelto en aceite de Dnippel):

Un bitumen es reflejo del otro: placas sensibles frente a placas transmisoras, unas contra otras, muy cerca, el hormigón sobre la película, el riel introduciendo su viga en el ojo, la foto hormigonada, asfaltada, enrasada, saturada; la foto cuajada del mismo modo que cuaja la mezcla. El ojo contra el visor y la mira apuntada hacia la masa, clavada desde el suelo al cielo (Antelo 2005).

Una tecnología, la fotografía, no existiría sin la otra, la ciudad. Comparten el betún como materia prima que hace posible, del suelo al cielo, las calles, la imagen impresa, los edificios; el betún lo cubre casi todo y la vida en las ciudades se vuelve horizontal, porque el cielo se retira.

*

En una de esas cinco cajas nuevas hay un sobre de plástico transparente, relleno de fotos, con el rótulo “Parques”. Son varios, y algunos casi ni se parecen a un parque. En todos, sorprende la abundancia de suelo.

*

Mario Bellatin hace referencia en varios de sus textos a este pasaje de *Bajo el volcán*:

En ese jardín, que no había vuelto a ver desde la llegada de Hugh, cuando escondió la botella, y que parecía cuidado con amor y esmero, habían quedado rastros de un trabajo inacabado: herramientas, herramientas poco usuales, un machete mortal, un rastro de forma extraña que en cierta manera se le clavaba en la mente con sus dientes torcidos brillando bajo el sol, herramientas que habían quedado apoyadas contra la cerca, como también algo más, un cartel recién arrancado o nuevo, que con cara cuadrada y pálida lo miraba fijamente a través del alambrado. ¿Le gusta este jardín? preguntaba...

¿LE GUSTA ESTE JARDÍN?

¿QUÉ ES SUYO?

¡EVITE QUE SUS HIJOS LO DESTRUYAN!

El Cónsul les devolvió la mirada a las letras negras sin moverse. ¿Le gusta este jardín? ¿Por qué es suyo? ¿Expulsamos a quienes destruyan! Palabras simples, simples y terribles palabras, palabras que arrastraba hasta lo más profundo de su ser, palabras que aunque fueran tal vez una sentencia final, no le producían ningún tipo de emoción, solo una agonía apagada, fría, blanca, una agonía tan fría como ese mezcal que tomó con hielo en el Hotel Canadá la mañana en que Ivonne se marchó (Lowry 2013 135, traducción modificada).

*

Las fotos de los parques son herramientas que Bellatin usó y dejó en el archivo. Son fotos expósitas, de tránsito, o como suele decir él mismo, para ser más escritor que los escritores. Si es que tienen algún valor, está en los textos. Como el betún de Niepce, la materia de esa escritura es una argamasa, una continuidad foto-gráfica: ¿dónde termina la ciudad y empieza la foto?, ¿dónde termina la foto y empieza el texto?, ¿dónde termina el texto y empieza el archivo?, ¿cómo diferenciar, en la obra de Bellatin, entre materia y medio?

*

O en todo caso, pregunta Sergio Raimondi,

¿se tratará de ver cómo, aún en sus diferencias, los procesos productivos se traman con los modos de composición, las materias primas con las analogías, las grandes huelgas con algún encabalgamiento y los descubrimientos de mares y océanos con el hallazgo de un ritmo? (2019 36).

*

Como el jardín de Lowry, el archivo es el rastro de un trabajo inacabado, de la obra siempre inconclusa y de las herramientas que se usaron en el proceso.

*

En el *Decálogo de la Diana* que Bellatin redactó casi de forma contemporánea a la serie de fotografías de los parques, se enumeran prescripciones para sacar fotos con una cámara de plástico barata. En una de esas prescripciones, el suelo pasa de ser una perspectiva a transformarse en un

manifiesto: “Tratar de tirarse al suelo para aprovechar el piso. La superficie abierta crea una suerte de espacio de nadie anterior, que hace que el objetivo adquiera la calidad de un tinglado” (2012 237).

*

Cuando pintaba niñas-bailarinas, Edgard Degas comenzó a proyectar las formas sobre el plano del suelo, porque lo consideraba uno de los factores esenciales para poder ver. Invirtió así la mirada clásica de la danza que se había fijado en la bailarina etérea y bajó la perspectiva a la gravedad y la extensión. Entonces, si de verdad tomáramos en cuenta al suelo, como propone Marie Bardet, no nos quedaría más opción que percibir la deformación visual que ese cambio produce: “el suelo le da a la danza ese plano sobre el cual se proyecta el diagrama de los cuerpos en movimiento, el plano cero de las intensidades en acto” (2012 37, mi traducción). En última instancia, el suelo habilita un desorden, un espacio para alterar jerarquías.

*

¿De quién son nuestros parques?

*

El origen del cartel es incierto, pero en un epílogo a la novela, William T. Vollman menciona que “cuando transcurre la acción de *Bajo el volcán*, la Revolución mexicana se había reificado en ese militante severo y compasivo que fue el presidente Lázaro Cárdenas, que redistribuyó millones de hectáreas de hombres ricos a los campesinos que asechan los márgenes de la novela” (Lowry 2012 657). Hubo distribución de hectáreas y aun así los campesinos acechan los márgenes, todos los márgenes. El cartel se interesa menos por la conservación de un espacio público que por la supervivencia de un orden en particular, el de un Estado que seguirá imponiendo una *res publica* a medida de la propiedad privada. Por eso Lowry traduce como traduce: mal. Donde el cartel dice: “¿Le gusta este jardín que es suyo? ¡Evite que sus hijos lo destruyan!”, Lowry escribe: “You like this garden? Why is it yours? We evict those who destroy!” [¿Le gusta este jardín? ¿Por qué es suyo? ¡Expulsamos a quienes destruyan!].

*

¿Por qué es suyo?

*

Después de la revolución, ¿antes de la revolución?, hoy, tal vez la disputa siga siendo por el suelo:

Porque a nosotros nos dieron esta costra de tepetate para que la sembráramos. Nos dijeron:

–Del pueblo para acá es de ustedes. Nosotros preguntamos:

–¿El Llano?

–Sí, el llano. Todo el Llano Grande.

Nosotros paramos la jeta para decir que el llano no lo queríamos. Que queríamos lo que estaba junto al río. Del río para allá, por las vegas, donde están esos árboles llamados casuarinas y las parane-ras y la tierra buena. No este duro pellejo de vaca que se llama el Llano (Rulfo 1992 9).

En *El llano en llamas*, seis años posterior a *Bajo el volcán*, las voces de Rulfo nombran así la repartición de Lázaro Cárdenas que premió con tierras fértiles a los terratenientes de siempre.

*

La serie de los parques no tiene primeros planos. Las figuras son borrosas y a muchas el encuadre las dejó acéfalas. El rostro de la fotografía se transforma: los únicos retratados son los perros.

*

Tirarse al suelo para aprovechar el piso es buscar un plano común, el de la composición de las fuerzas en juego: árboles, personas, betún, pe-rros, bancos, juegos, alambrados, cercas.

*

“De las 250 plazas y 45 parques de la Ciudad, ya son más de 80 los que fueron enrejados para evitar el vandalismo” (*Clarín*, 21/03/2015).

*

A fines de la década de 1990, ante la avanzada neoliberal para lim-

piar y rentabilizar la Ciudad, un grupo activista *queer* propuso volver a erotizarla, esto es, volver a transitar los espacios de encuentros sexuales, de cruce (*cruising*, en inglés; *yire*, en Buenos Aires), en el espacio público. Sin dudas, una de las paradojas de la privatización nacional-capitalista, como sostienen Lauren Berlant y Michael Warner:

ha sido que a través de la cultura heterosexual los ciudadanos han sido llevados a identificarse tanto a sí mismos como a su política con la intimidad. Para el ciudadano medio, esto significa hacer del sexo un asunto privado; postular la sangre como base psíquica de identificación; reemplazar las obligaciones de justicia social del Estado con una ética privada de responsabilidad, caridad, desagravio y “valores” (1998 554, mi traducción).

*

En la serie de los parques el cielo se retira. Vemos la Ciudad, cualquier ciudad, desde abajo. Esa suerte de espacio de nadie anterior que revela el objetivo-tinglado es la posibilidad misma de que el hecho comunitario sea posible. Si el cercamiento del espacio público tiene como correlato la criminalización de toda deriva y todo encuentro que no esté pautado, “allí donde el cruce es posible empieza a dibujarse el mapa de una nueva sociedad, con nuevas formas de producción y de reproducción de la vida” (Preciado 2019 29).

*

Tirarse al suelo es un intento de modificar las jerarquías del régimen visual que habitamos, repartir el espacio de otro modo, mezclar en un mismo plano lo que parecía imposible de mezclar. La materia de las fotos de los parques es el cuerpo colectivo, esa aparente contracción que disputa la organicidad del orden social y lo vuelve discontinuo y abierto.

*

El movimiento del archivo es hacia un afuera que solo se vuelve posible en ese tránsito, y su método es la invención de protocolos de exposición. Hacer de la escritura un hecho comunitario implica darle un lugar a ese movimiento y a esa invención, alojar, en un mundo pautado por cercamientos y privatizaciones (del espacio, de los cuerpos, del tiempo, del trabajo, del placer), un acto público de entrega y exhibición.

*

¿Le gusta este jardín? ¿Que es suyo?

*

“No sé si en el libro de Malcolm Lowry, que tienes razón, en el original aparece como tú lo indicas, está en inglés o en castellano. En todo caso hay que respetarlo tal como está en *Bajo el volcán*. O ¿tú que crees? ¿no será mejor conservar los letreros que todavía se pueden ver en algunos parques mexicanos?” (Bellatin 2012 188).



Las fotos pertenecen al Archivo fotográfico de Mario Bellatin (CriGAE-UNLP)

Bibliografía

- Antelo, Raúl. “Arquivo: morte e linguagem”, conferencia pronunciada en la Universidade do Estado de Río de Janeiro, 20 noviembre de 2005. : Disponible en www.avatar.ime.uerj.br > artigos > Texto Raul Antelo.
- Bardet, Marie (2012). *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, París: L'Harmattan.
- Bellatin, Mario (2012). *El libro uruguayo de los muertos*. Montevideo: Criatura Editora.
- Berlant, Lauren y Michael Warner (1998). “Sex in public” en *Critical Inquiry*, Vol. 24, N.º 2, Intimacy, Chicago, 547-566.
- Goldchluk, Graciela (2018). “Mario Bellatin o por qué un artista de lo que queda es el escritor que vino del futuro”, ponencia presentada en el V Coloquio Internacional Literatura y Margen, Buenos Aires, 21 y 22 de agosto de 2018.
- Lowry, Malcolm (2013 [1947]). *Bajo el volcán* (trad. Raúl Ortiz y Ortiz), Madrid: Tusquets.
- Preciado, Paul (2019). “Introducción: un apartamento en Urano” en *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.
- Raimondi, Sergio (2019). *Problemas de escribir una oda al océano Pacífico*. Berlín: Wallstein.
- Rulfo, Juan (1992 [1953]). “Nos han dado la tierra” en *Toda la obra*. Edición crítica a cargo de Claude Fell, París/Madrid: Colección Archivos, Número 17, 9-13.
- S/f, “Más de 80 plazas y parques cercados” (21 de marzo de 2015), *Clarín*. Buenos Aires, Argentina. Disponible en https://www.clarin.com/ciudades/ciudad-buenos-aires-parque-lezama-rejas-acuerdo_0_SyzA1GqwXx.html (último acceso 28 de junio de 2019).
- Vollman, William T. (2012). “Postfacio” en Lowry, Malcolm. *Under the Volcano* (2012 [1947]), Nueva York: Open Road Media.