

Totalización y objetividad: El realismo de Mario Bellatin

Leo Cherri¹

184

En el 2001, invitado a hablar de su autor favorito, Bellatin decidió inventarlo, convirtiendo su disertación en una suerte de pre-texto performático de un libro por-venir: *Shiki Nagaoka, un autor de ficción*. Al incluir en su primera y segunda edición (Sudamericana y PUC de Perú) un relato anónimo del siglo XIII y la “*La nariz*” (1916) de Akutagawa en un apartado titulado “*Dos narraciones clásicas sobre el tema de la nariz*” se volvía evidente que Shiki no era otra cosa que un ser de ficción producto del montaje. Pero la operación no sólo enrarecía la construcción de una imagen de autor, sino el proceso autofigural mismo: si en *Shiki Nagaoka* se puede leer algo así como un “alter ego”, este no se presentaba como producto de la “propia” figuración imaginaria, sino de la reescritura de dos textos japoneses que datan del siglo XIII y XX. Es decir, la interrogación resultó aún más paradójica: pues que un alter-ego aparezca ante semejante experiencia anacrónica de montaje y de reescritura, lo que acaba por interrogar no es sólo la imagen del autor, sino una radical experiencia del “yo” entre la literatura y la vida.

En 2007, con la publicación de *El gran vidrio: Tres autobiografías*, parece repetirse algo de esa experiencia entre la literatura y la vida. Decimos “algo” pues lo que convoca la escritura del mexicano no es elegir su autor favorito, sino escribir sobre su propia vida.

¹ Doctorando en Literatura por la Universidad de Buenos Aires. Profesor de la Maestría de Estudios Literarios Latinoamericanos en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Investigador Visitante en la Universidad de Groningen por el programa RISE de la Marie Curie Alumni Association.

Al final de *El gran vidrio*, el autor se detiene a reflexionar sobre semejante experiencia, montando una escena íntima que reproduciré *in extenso*:

Existe la posibilidad de hacer una biografía filmada [...]. Delante de la cámara, de una vez por todas voy a dejar atrás las personalidades necesarias para seguir escribiendo. La imagen del niño encerrado en una institución mental, donde idea una serie de visitas a unos baños públicos para que su madre saque provecho de su cuerpo desnudo. La representación de números de marionetas para evitar los seguidos juicios de desahucio que amenazan la familia. No sé, en cambio, cómo puede representarse ante la cámara una comunidad musulmana en Occidente, dirigida por una sheika. ¿Qué hay de verdad y qué de mentira en cada una de las tres autobiografías? Saberlo carece totalmente de importancia. Hay una cantidad de personajes reales comprometidos. Un antecedente personal que tiene que ver con la estirpe de corte fascista de la que provengo, una secretaria enferma, la imposibilidad de habernos conformado como una familia normal. La necesidad de borrar todas las huellas del pasado, de difuminar lo más que se pueda una identidad determinada, basada principalmente en la negación del tiempo y el espacio que supuestamente debían corresponderme. Cambiar de tradición, de nombre, de historia, de nacionalidad, de religión, son una suerte de constantes. Evitar el recuerdo, por ejemplo, de que provengo de una familia que se dedicaba a transportar esclavos negros en barcos. O hacer como si olvidara que una parte de ella huyó de su país de origen tras la caída del Duce Mussolini. Pero no para crear nuevas instituciones a las cuales adscribirme. Sencillamente para dejar que el texto se manifieste en cualquiera de sus posibilidades [...]. Continúan existiendo en mí, eso sí, elementos inalterables. La presencia de la deformación de los cuerpos, los miembros faltantes con la parafernalia, a veces densa y complicada, que ese fenómeno suele llevar consigo. La aparición de una enfermedad incurable y mortal, ya anticipada por mí mismo en textos como *Salón de belleza* y *Poeta ciego*. Los juegos con las identidades sexuales. El pasar, sin solución de continuidad, de ser un niño exhibido en los alrededores de la tumba de un santo a una ladrona de cerdos, o a un personaje indeterminado, desfasado en su sexo y en su edad, que es además sojuzgado por un padre intransigente. Todo para no llegar sino a la figura de un adolescente tímido de gafas cuadradas, quien muy pronto decide renunciar a la comunión con los demás – esto ocurrió en los primeros años de la escuela secundaria – para irse a refugiar en la compañía de ciertos animales domésticos, que alguna respuesta tendrían que haberle dado [...]. Este periplo parece que sirvió para, después de algunos años, convertirme simplemente en un escritor contemporáneo, que casi sin darse cuenta ofrenda su vida no a la crianza de animales ni a una serie de ejercicios espirituales capaces de darle a su existencia una dimensión onírica mayor, sino que el verdadero deseo terminó siendo la palabra, no sólo crearla sino compartirla [en la Escuela Dinámica de Escritores y junto a amigos que han elegido] la escritura por la escritura. (BELLATIN, 2007, p. 159-161)

Como puede apreciarse, en esta figuración con tintes confesionales el autor-narrador se nos presenta “por última vez” no ya como niño, mujercita, escritor o acólito sufi sino como lector de su obra-vida, pero amparándose en el comentario de una obra por-venir “fílmica”. La impostura no sólo delata una manera de leerse, sino también una forma de leer el arco de experiencias que acabamos de transitar en el libro. En el fragmento citado la ficción no cesa, sin solución de continuidad se encadena con una serie de reflexiones sofisticadísimas que exponen a la autobiografía como un suceso de escritura inseparable de las formas que literarizan lo viviente. Así las cosas, distinguir lo verdadero de lo falso nunca podría ser un valor. Sin embargo, que en la escritura nada se trate de “pura imaginación” supone que lo que está escrito implica y compromete ineludiblemente lo viviente. Por eso, la “biografía filmada” demanda realizar un viaje para mostrar unas series de locaciones: “se debe visitar también la casa situada en una zona conocida como *la bajada*, hoy convertida en un lugar de venta de comida regional, donde pasó sus últimos años el poeta César Moro” (*Efecto invernadero*, 1992), o el “barrio llamado Miramar” donde “transcurre” el texto tercero (*Canon perpetuo*, 1993); el cuarto “surge de mis pesquisas realizadas a discotecas frecuentadas por transexuales” (*Salón de belleza*, 1994); el sexto, por ejemplo, es “un intento de representar [...] la politización extrema que viví en las instituciones en las que transcurrieron mis estudios” (*Poeta ciego*, 1998). Sin embargo, “a pesar de los escenarios concretos” que la “la película mostrará”, estos libros fueron escritos “a partir de la no-tierra y del no-espacio”. Así las cosas, a la vez que coinciden con “una serie de vivencias de orden personal”, instauran un “verdadero tiempo que en efecto no existe, y que por eso mismo considero más real que el real” (BELLATIN, 2007, p. 163).

¿Pero en que consiste esta temporalidad? ¿Cómo la vida y su escritura participan de una inexistencia (temporal) y de tamaño ultrarealismo? ¿Por qué si estas obras fueron escritas a partir de la “no-tierra” y del “no-espacio” la biografía – que coincide con una suerte de obra reunida filmada – deberá mostrar “escenarios concretos”? Este entramado, bien mirado, es un diagrama que se presenta en general en la obra del escritor y que despliega una serie de interrogantes: ¿Bellatin es un escritor

realista? O, mejor: ¿podríamos leer un tipo de realismo en Bellatin? ¿Cómo su obra participa o reflexiona sobre lo real? Y de manera más importante aún: ¿Por qué lo real aparece límpidamente formulado en un marco que debería preguntarse por la escritura y la vida? Pero antes de esbozar respuesta alguna, me gustaría realizar un pequeño rodeo sobre la situación teórica y estética del realismo.

Aunque quizás su arquitectura esté en un ocaso epistemológico o simplemente haya pasado de moda, el realismo ha funcionado como aquella figura de la “casa” sobre la que Deleuze y Guattari (2004, p.187) supieron meditar en *Mil mesetas*:

La casa no nos protege de las fuerzas cósmicas, como mucho las filtra, las selecciona. Las convierte a veces en fuerzas bondadosas [...]. Pero también las fuerzas más maléficas pueden entrar por la puerta, entornada o cerrada: las propias fuerzas cósmicas provocan las zonas de indiscernibilidad [...] y estas zonas de indiscernibilidad desvelan las fuerzas ocultas [...]. Se da una complementariedad plena, un abrazo de las fuerzas como perceptos y de los devenires como afectos.

187

De seguir la analogía, la casa es la teórica-crítica del realismo en tanto institución que, como sabemos, no puede protegernos de las fuerzas pero que, sin embargo, las filtra y las selecciona. El realismo no es meramente una cuestión de forma representacional, sino que *ese* es el término bondadoso que nos ha sido impuesto: el realismo como una forma de equilibrio “entre mimesis y distancia, entre rigor (en la verosimilitud) y libertad (en la experimentación)”, incluso “en el propio ejercicio crítico, equilibrio entre el horizonte de una definición precisa” (que nos prevenga de la disolución conceptual) y “una disposición a la libertad de formas” (que nos salve de la normatividad) (CONTRERAS, 2018, p. 11). Así como para Eric Auerbach el realismo era una cuestión de escalas o de niveles, para Franco Moretti es una cuestión de “regularidad”: si bien Auerbach subraya los puntos de inflexión en que el realismo adquiere una máxima expresión, Moretti propone desplazar la mirada de lo excepcional a lo cotidiano, de los textos extraordinarios a la gran masa de hechos literarios. Siguiendo esa lógica, no es curioso encontrar en la crítica argentina o en la latinoamericana una lógica realista que da carácter fundacional a lo epigonal (CONTRERAS, 2018, p. 10).

Más que una casa – corriamos la figura – el realismo ha sido confinado a la prisión gris de los promedios y, por eso mismo, nos sigue formulando una pregunta crucial; ¿cómo leer el realismo de esas literaturas desmesuradas, divergentes, ambivalentes o vacías que insisten en inclinarse por la experimentación de lo real olvidándose o desconociendo tal tradición? Es curiosa cuanto paradójica la formulación del problema en la escritura de Bellatin. Siendo una literatura calificada de anémica y parca que reposa en lo innombrable, ¿acaso no es singular la aparición del realismo como una desmesura, como una ambición por lo real más allá de lo real mismo, un *ultra* realismo? Y al mismo tiempo, ¿No es curioso que para lograr tal temporalidad ultrarealista el escritor postule la aplicación de un método negativo: la no-tierra y el no-espacio?

El retorno de lo real no es algo que afecte en soledad la obra de Bellatin. Sumado al retorno de las vanguardias, como señaló Hal Foster, la vuelta de lo real adquiere sentidos bien específicos al ponerla en relación con la noción freudiana de “acción diferida”. Ya que un acontecimiento se registra como “traumático únicamente si hay un acontecimiento posterior que lo recodifica retroactivamente, en acción diferida” (FOSTER, 2001, 10).² Así, la vuelta de lo real en las literaturas, en el cine y en las artes en general subraya la cuestión sintomática del asunto. Basta pensar en las variaciones sobre la conceptualización del realismo: delirante en Laiseca, atolondrado en Cucurto, sucio para Pedro Juan Gutiérrez, infra para la disidencia surrealista chilena y su deriva en un Bolaño en México. Asimismo, proliferan un arte y una literatura de archivo, construidas a partir de documentos lingüísticos o jurídicos como *Padre mío* (1989) de Diamela Eltit, o *Los niños perdidos* (2016) de Valeria Luiselli. Otras producciones funcionan a partir de o junto con fenómenos glotopolíticos, migratorios y biopolíticos como la gran mayoría de los textos de Lina Meruane, Fernando Vallejo y Bolaño, o de fenómenos multimediales como las estéticas narco,

² Explica Foster (2001, p. 40): “Un acontecimiento únicamente lo registra otro que lo recodifica; llegamos a ser quienes somos sólo por acción diferida (*Nachträglichkeit*). Ésta es la analogía que quiero aprovechar para los estudios modernos de finales del siglo: la vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de protensión y retensión, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto. origen y repetición”.

de la pobreza, de la violencia. La lista es inmensa y la crítica viene reparando en el fenómeno desde hace, por lo menos, dos décadas.³

Habría, en efecto, una vuelta de lo real. Pero no menos cierto es que muchos de estos nombres escapan de la estela traumática. A su vez, sus conceptualizaciones u operaciones estéticas son heterogéneas y, por lo tanto, resisten una síntesis crítica. No obstante, lo que sí podemos apreciar es una inquietud, preocupación o inclinación por lo real. Como si algo que por mucho tiempo estuvo obstruido por una serie de dilemas o preceptos escolásticos, de repente, se destrabara para comenzar a obrar en serie. En este punto cabe preguntarse otra cosa. Si pensar lo real a partir de la forma es inviable, pero aun así se constata tanto su insistencia contemporánea como anacrónica, ¿el realismo no será, más bien, una cuestión de fuerzas? Dice Deleuze (2001, p. 60) en *Nietzsche y la filosofía*: “No hay cantidad de realidad, cualquier realidad ya es cantidad de fuerza”. No habría, en ese sentido, más o menos realismo, sino una fuerza de lo real que, de un momento a otro, parece recobrar ímpetu, desplazarse a mayor velocidad, ejercer más fuerza y, en ese movimiento, producir sentido.

189

Así las cosas, es más que singular la intervención de César Aira. Un poco para operar en el canon argentino – fundar la tradición realista argentina en su punto más alto con Roberto Arlt – otro tanto para operar sobre su legibilidad – atribuirle a la invención formal una fuerza de real – Aira ha hecho retornar al presente crítico y literario el concepto de realismo que elabora el joven Lukács, el ensayista, leyendo a Balzac.⁴ El resultado es, como señala Contreras, una mala lectura:

³ Se trata de un fenómeno que ha tenido una clara recepción crítica. En 2000, *América : Cahiers du CRICCAL* publica un dossier titulado “Les nouveaux réalismes”. Esa misma expresión utiliza la revista *Mil palabras* para titular su dossier sobre la cuestión. En ambas revistas, más allá del lado del globo, se constata un retorno del realismo en el cine, en la fotografía, en la pintura, en la escultura y en la literatura. Ya para el 2005, la discusión experimenta una clara maduración reflejada en el heterogéneo panorama crítico que convoca las jornadas organizadas por Sandra Contreras y Analía Capdevila en la Universidad Nacional de Rosario (las intervenciones más destacadas fueron reunidas en el dossier “*Realismos*” del *Boletín/12*).

⁴ Ver por ejemplo “La innovación” en *Boletín/4* (1995) y “*El dandi con un solo traje*” en *Babelia*, el suplemento cultural de *El país* (31 de enero de 2002). En este último texto dice Aira: “la función social del artista, y su deseo más profundo, es hacer realismo [...]. No me refiero al viejo realismo positivista, chivo expiatorio o enemigo útil de todo vanguardismo, sino al realismo siempre nuevo y distinto, siempre en estado de nacimiento, que es el

Lukács insiste, y mucho, en la necesidad histórica de la posición del escritor: no es que Zola elija colocarse en la de puro observador, sino que es la evolución social de la burguesía la que ha transformado la vida del escritor y su “colocación” en la sociedad. Con lo que la idea airiana de que para Lukács la participación del escritor en lo real exige un desprendimiento de sus determinaciones históricas es, con toda claridad, un error. (CONTRERAS, 2018, p. 41-42)

El gesto crítico de Contreras es decisivo, pues escoge señalar el error sólo para seguir su pura potencia de sentido – desde tiempos remotos sabemos la potencia de la *mal-dicción* en la que se funda la misma imagen de América Latina⁵. A través de esta grieta que abre la mala lectura, el realismo lukacsiano podría retornar al presente como un método que

postula la captación de las fuerzas latentes de una sociedad y su expresión a través de la invención de una forma que crea sus propios paradigmas. Que esa forma suponga, en su composición, una superación, una turbación, un alejamiento del verosímil no es más que la consecuencia formal de la exigencia artística de desenvolver, al máximo, las posibilidades de la expresión. (CONTRERAS, 2018, p. 70)

190

Pero esa invención formal, si reponemos los términos lukacsianos, supone un valor que se dirime no en la forma representacional, sino en su efectividad metódica para revelar, captar, exponer las fuerzas de lo real. Dice Lukács: a mayor arte de la transfiguración –“expresionismo” usa Contreras para hablar de Aira, y Aira a su vez para hablar de Duchamp – mayor realismo.

La operación ensayística de Aira, y su retorno crítico en el trabajo de Contreras, pone en entredicho los cánones, multiplica los corpus y las formas de leer para, finalmente, entornar la puerta de la casa del realismo y, con ello, descomprimir el problema. Quiero decir: es este el Lukács que no

estímulo y punto de partida de la vocación del escritor. Lúkacs lo describió bien, hablando de Balzac o de Tolstói: no es la posición del que ve desde afuera la realidad, sino la del que se ha instalado en el núcleo que la genera, y habla y actúa desde allí. Para hacerlo es preciso practicar el *amor fati* de los antiguos dioses, la identificación con la realidad como Historia. ¿Y cómo hacerlo en nuestros tiempos de deshistorización y periodismo? ¿Cómo inventar nuevos realismos si se ha roto el vínculo creativo entre lo real y el artista? La deshistorización en resumidas cuentas consiste en invertir el curso del tiempo, y reemplazar la variedad incontrolable de lo que pasa por las tranquilizantes previsiones de lo que pueda pasar. En esos cálculos uno está limitado por las pequeñeces de la personalidad. Librado a su psicología, el escritor queda ante el mundo como el que quiere vestir bien en toda ocasión, pero tiene un solo traje”.

⁵ Ver *Todo caliban* de Fernández Retamar, o los comentarios a la biopolítica canibal en *Suturas* de Daniel Link.

puede leer Adorno al señalar él mismo en su ensayo “Reconciliación extorsionada” un “equivoco realista” para sostener que “sólo en la cristalización formal el arte converge hacia la realidad” y “sólo en virtud de la contradicción” entre realidad empírica e imagen artística la obra se hace a su vez “arte” y “justa conciencia: conocimiento negativo y crítico de la realidad” (ADORNO, 2003, p. 251-252).

¿No es acaso banal – retomando una palabra del propio Adorno – una teoría estética que reduce la obra al conocimiento olvidándose de la experiencia, que reduce la forma a la representación olvidándose de la acción, en la medida que *encontrar una forma es crear un mundo?* (AIRA, 1993).

Por esta misma estela la vanguardia – digamos, la vanguardia hegemónica – buscó un equilibrio entre experimentación formal y compromiso. El *punto de vista* de la autonomía articula, no sólo en nuestra tradición teórico-crítica, sino también en el plano internacional, una denostación en bloque de la teoría lukacsiana. Jacques Rancière sostiene en *El espectador emancipado* (2019) que un arte político es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia. Más acá, David Oubiña y Rafael Felipelli (2007) objetaron *Estrellas* de León y Martínez para ponderar *Copacana* de Rejtman por sus “planos equilibrados”, por acertar en la “distancia justa”. Incluso así, Beatriz Sarlo leyó a Washington Cucurto en *Punto de vista* (2006).

Así las cosas, deberíamos asumir que el problema de lo real no sólo supone una dicotomía entre construcciones “referenciales” e imágenes puramente “simulacrales”⁶. En tanto fuerza, sus puntos bajos son el equilibrio, lo armónico, la distancia justa. Mientras que su altura y ambición es un tipo de desmesura. Y esto va más allá de toda forma: un minimalismo extremo puede ser igual de desmesurado que una proliferación irresoluble.

⁶ Explica Foster (2001, p. 130): “Nuestros dos madejas básicas de representación apenas comprenden lo esencial de esta genealogía pop: que las imágenes están atadas a referentes, a temas iconográficos o cosas, reales del mundo, o bien, alternativamente, que lo que todas las imágenes pueden hacer es representar otras imágenes, que todas las formas de representación (incluido el realismo) son códigos autorreferenciales. La mayoría de las explicaciones del arte de posguerra basadas en la fotografía se dividen a uno Y otro lado de esta línea: la imagen como referencial o como simulacral. Esta reductora disyunción constriñe tales lecturas de este arte, especialmente en el caso del pop”.

En ese sentido, este modo vanguardista de leer tampoco puede captar la fuerza de lo real que atraviesa cierta imaginación estética. Podríamos ensayar una respuesta a esta sensibilidad crítica contraponiéndola con el Barthes de *La preparación de la novela* que ve en la “notación” – es decir, en la búsqueda de la forma entendida como método y no representación, como dispositivo óptico y no como conocimiento crítico – un retorno del realismo. O, incluso, podríamos oponer al equilibrio de la distancia estética el ya citado real traumático de Foster que se propone como una tercera vía a tales dicotomías. O bien, como hace Contreras, bastaría con contraponer el discurso consigo mismo: ¿no será acaso que Rancière naturaliza el régimen estético del arte que el mismo define como histórico?

En el fondo se trata de una lección lukacsiana. Narrar o describir no son meramente dos técnicas diferentes de representación, sino un dilema que Lukács hace corresponder con otro previo: participar u observar. Son dos posiciones o colocaciones de los escritores en relación con *la vida* – y con el mundo – en dos periodos históricos sucesivos del capitalismo.⁷ Lukács lo dice literalmente sobre el final de su texto: “Entre el narrar y el escribir se constituye, también, otro problema: la relación del escritor con la vida” (LUKÁCS, 1966, p. 216).

Sabemos que la polémica no suscitada en torno al realismo, o mejor, suscitada a des-tiempo, es con Bertolt Brecht. Sin embargo, resulta más interesante poner a dialogar éste Lukács con Walter Benjamin que, un año después, escribe el ensayo sobre *La obra de arte* donde le achaca a la humanidad no estar a la altura de la técnica creada, en la medida en que una

⁷ Ángel Rama coincide con Lukács en este punto. Sólo que el no prefiere hablar de “realismo”, sino de expresión de la realidad: “Quizás sea mejor hablar meramente de ‘realidad’, entendiendo que su reconocimiento, su hallazgo y explotación puede hacerse a través de mil formas diferentes y que obligadamente cada época, en cuanto es distinta y corresponde a una etapa distinta del desarrollo social (y por ende económico, etc.), inventa un determinado tejido básico con el cual tejer la expresión de esa realidad (lo que deberíamos llamar el estilo, los sistemas formales) y que aun dentro de ese tejido, que corresponde a la escuela, al tiempo, al movimiento, debe admitirse la más individual y original elaboración que propone el autor. Lo importante es que, desde el ángulo creador privado, desde el del estilo, desde la filosofía puesta en funcionamiento, se llegue a ese adentramiento en la realidad (insisto, como inflexión del hombre en una circunstancia determinada verazmente, originalmente) que hace el centro más duradero, el carozo resistente de la creación artística”. (RAMA, 1982: s/p)

guerra esencialmente técnica ha destruido la experiencia a niveles insospechados. El enemigo es el mismo: el capitalismo, pero sobre todo, el capitalismo entendido como dispositivo de cosificación de lo viviente. Compárese la idea de Lukács, por ejemplo, de que observar es tratar a lo humano como cosa – es decir, mercancía – y, por otro lado, el final del ensayo de Benjamin cuando dice que la humanidad alienada por la técnica contempla su aniquilación como un espectáculo estético de primer orden.

En efecto, narrar es para Lukács tomar partido, y ese tomar partido habría que entenderlo como un compromiso con lo viviente. El hecho de que los objetos analíticos de Benjamin sean otros, el cine y la fotografía, no debería hacernos perder de vista la similitud del planteo. La preocupación por la destrucción de la experiencia – es decir, la cosificación de lo humano – la encontramos también en *El narrador* (1932). Es un verdadero equívoco suponer que Benjamin o Lukács esencializan la narración. Lo que ambos están pensando son estados históricos de la técnica. Y por “técnica” deberíamos entender no un mero recurso o procedimiento, sino que la narración es un dispositivo completo: supone una forma de vida que crea y es creada por un modo de leer (digo: de *producir e intercambiar experiencias*) que estructuró la subjetividad de las sociedades (*la experiencia común*) y un tipo específico de episteme (el lado épico de la verdad, *la sabiduría*). Por eso mismo, cuando Benjamin analiza al surrealismo lo que intenta precisar es cómo el conjunto de técnicas a las que apela el movimiento supone una reconfiguración de la experiencia.⁸ Es

⁸ Dice Benjamin (1989, p. 303) en su texto sobre “El surrealismo”: “En el andamiaje del mundo el sueño afloja la individualidad como si fuese un diente cariado. Y este relajamiento del yo por medio de la ebriedad es además la fértil, viva experiencia que permite a esos hombres salir de su fascinación ebria. Pero no es éste el lugar de acotar la experiencia surrealista en toda su determinación. Quien perciba que en los escritos de este círculo no se trata de literatura, sino de otra cosa: de manifestación, de consigna, de documento, de ‘bluff’, de falsificación si se quiere, pero, sobre todo, no de literatura; ése sabrá también que de lo que se habla literalmente es de experiencias, no de teorías o mucho menos de fantasmas. Y esas experiencias de ningún modo reducen al sueño, a las horas de fumar opio o mascar haschisch. Es un gran error pensar que sólo conocemos de las “experiencias surrealistas” los éxtasis religiosos o los éxtasis de las drogas. Opio del pueblo ha llamado Lenin a la religión, aproximando estas dos cosas más de lo que les gustaría a los surrealistas. Hablaremos de la rebelión amarga, apasionada, en contra del catolicismo, que así es como Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire trajeron al mundo el surrealismo. Pero la

preciso entenderlo: en un momento dado la narración funcionó como la estructura específica de la producción de experiencia. Esto supone, si seguimos la generalización teórica, que la experiencia no se produce sino en relación con las técnicas de una coyuntura. En la “Crisis de la novela”, reseña sobre *Berlin Alexanderplatz* que escribe en 1930, Walter Benjamin (1989, p. 230-231) sostiene que:

Escribir una novela significa, en la representación de la existencia humana, llevar lo inconmensurable hasta el extremo. Quien sea que piense en la obra de Homero o de Dante, siente lo que separa a la novela de la epopeya. La transmisibilidad oral [*mündlich Tradierbare*], la materia de la épica, es de naturaleza diferente de aquella que constituye la novela. La novela se eleva encima de las demás formas de la prosa – cuentos de hadas [*Märchen*], leyendas, proverbios, cuentos burlescos – por el hecho de no nacer de la tradición oral [*mündliche Tradition*] y de no entrar en ella. Se alza, sobre todo, contra la narración, que representa la más pura esencia épica en la prosa. Nada contribuye tanto al peligroso enmudecimiento del hombre interior, nada mortifica más radicalmente el espíritu de la narración, que la desmesurada expansión que adquiere en nuestra existencia la lectura de novelas. Es por eso que la voz del narrador nato se levanta de este modo contra el novelista: ‘No me quiero extender sobre la tesis de que considero útil... la liberación del elemento épico en la obra escrita; útil, sobre todo, en lo que concierne al lenguaje. El libro es la muerte de los lenguajes auténticos. Al poeta épico, que sólo escribe, le pasan inadvertidas las más importantes fuerzas creativas del lenguaje’.

194

Luego de introducir la cita, acota: “Flaubert jamás se habría manifestado de este modo. Aquella es la tesis de Döblin”. Esto ilumina, a mi juicio, este asunto. ¿Pero a qué tipo de épica se puede aspirar y qué supone tal cosa? Benjamin encuentra tales respuestas en la novela de Döblin: ella no está compuesta por novísimas operaciones técnicas, ni por grandes diálogos interiores; el procedimiento de Döblin es el montaje. Y el montaje, dice Benjamin, se basa en el documento. Eso es lo que ejemplarmente lee en el dadaísmo y en el cine, especialmente en el ensayo sobre *La obra de arte* de 1936.

Si el realismo es un problema técnico, lo es en la medida en que entendamos la técnica como un medio o sistema productivo, es decir, método, aparato, dispositivo; y, por eso mismo, lo es en la medida que

verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no está, desde luego, en los estupefacientes. Está en una *iluminación profana* de inspiración materialista, antropológica, de la que el haschisch, el opio u otra droga no son más que escuela primaria”.

compromete al escritor con lo viviente, como así también los aparatos comprometen a los sujetos que atraviesan. Así, “documento” es sinónimo de la vida que allí está puesta en juego.

Hay otra cosa que Lukács (1966, p. 198) dice literalmente: “la mayor complicación de las relaciones sociales exige” para el nuevo arte “el empleo de nuevos medios”. Es decir, en la medida en que nuestra realidad cambia, deben cambiar también los métodos para captar las fuerzas que la componen. Esa lección es la que Benjamin pone en práctica cuando, sutil e indirectamente, nos dice: *el montaje es el nuevo narrar*.

En un presente molecular y mass-mediático donde, robando las palabras de Donna Haraway, ¡ya somos *cyborgs*! (seres ambivalentes de realidad y ficción, definición que resuena en las literaturas posautónomas de Ludmer), ¿seguiremos pensando que el realismo – y con él la literatura y nosotros mismos – es una cuestión de promedios, tipos, equilibrios, distancia, geometría, clases: un universal abstracto, en todo tiempo, en todo lugar? Nada de eso: ¡Particularidades absolutas!

195

La ciencia acumula documentación de lo general, el arte lo hace con lo particular, es decir, con lo que nace. Anota particularidades que serán generales a partir de ese momento, gracias a la fórmula que al inventarse como origen crea el tiempo y lo pone en marcha bajo la forma de historia. Una particularidad expresada con una fórmula vieja se subsumirá en lo general, mientras que la expresada con una fórmula propia creará lo nuevo. Se trata de “servir” al tiempo, pero en lo que el tiempo tiene de creador. (AIRA, 2001, p. 37)

O también: ¡Particulares concretos!

César Aira y Mario Bellatin (y, por supuesto, también João Gilberto Noll) son autores fuera de catálogo, cualquier catálogo, y sus obras se reconocen por aparecer publicadas, precisamente, en cualquier parte. Son ‘autores’ que, como sus ‘obras’, han decidido vivir en la intemperie del mundo, fuera de todo sistema de categorización y de normalización, en la errancia de una escritura que se quiere excéntrica y cada vez menos reconocible como idioma nacional, como novela, o incluso como estilo y hasta como literatura [...]. Como Kafka, [...] Bellatin ha hecho un uso menor, intensivo, del lenguaje, un uso que pone en primer término al arte bajo sospecha de desaparición, un uso que prescinde, en segundo término, de universales abstractos, como la nacionalidad y todo su folclore, o los reemplaza por particulares concretos: *esta* experiencia de la intemperie, *este* desasosiego del yo. (LINK, 2009, p. 305-306)

Lo que nos conduce otra vez, vía anacronismo deliberado y atribución errónea, al Lukács de *Ensayos sobre realismo*:

El dominio de la particularidad como principio creador y organizador de la objetividad conformada en la obra consigue finalmente levantar aquel ‘trozo’ de realidad de su mera particularidad, de su fragmentariedad, y darle el carácter eficaz de un ‘mundo’ cerrado en sí, representante de la totalidad. (LUKÁCS, 1966, p. 272)

Así mirado, el realismo se expresaría más bien en la singularidad de su fuerza y, por consiguiente, su enemigo es la homogeneidad, las relaciones métricas, los catálogos, las normalizaciones, los universales. Las nociones de “totalidad” o de “objetividad” no deberían alarmarnos y llevarnos a confundirlas ni a asociarlas con las de significado (total) o de referencia (objetiva). Son, en realidad, la ambición de un sentido que totaliza (en su extensión), y la de una obra que se vuelve objetiva (por su intensidad e insistencia) al sostener la coherencia de su mundo.⁹

196

Antes que una casa gris, el realismo es una conjunción virtual, un puro lugar de lo posible donde cada singularidad – una estética, una obra, un escritor, una vida – despliega una riqueza de potencialidades. Contra el tacaño y mezquino equilibrio, la fuerza de lo real. Su faz mutante, dada la coyuntura: hay un Bellatin que opone la pasión por la literatura menor al costumbrismo peruano y latinoamericano, otro que opone la literatura a una búsqueda de escritura que yace en otras artes y prácticas, a su vez un tercero que opone el trabajo de invención a una expansión viral del “yo” en lo “otro”, incluso un cuarto que opone el trabajo de la escritura al no-trabajo que realiza la máquina ya automatizada – y adentro de este un quinto, que abandona la *Underwood portátil* por el *iPad*.

Lo real – esa ambición, esa desmesura – es un choque de fuerzas que se opone a los promedios y las catalogaciones, incluso a los propios. Es desde esta óptica donde Bellatin encuentra una línea de contemporaneidad y

⁹ En este punto, es muy clarificador el tándem que construye Valeria Sager (2014, p. 11) entre realismo y *gran obra*: “Es en la invención de magnitudes de alcance abarcador y en el despliegue de una calidad extensa del tiempo que la gran obra hace posible como forma, donde el realismo y la gran obra se aproximan porque el realismo es en la historia literaria, en sus obras y en las teorías de la literatura que lo definen más enfáticamente (Lukács, Watt, Williams, Auerbach) un modo de ver absoluto y prolongado, un intento de escribir totalidades”.

una afinidad ni conceptual ni estética con Aira, apenas gestual: una inclinación, una curiosidad, un enrarecimiento común que les cubre la faz de tinieblas y los hace participar de una misma línea de contemporaneidad.

Al igual que Aira, también hay en Bellatin una forma testamentaria por medio de la cual deja un *documento* – entendido como compuesto de fragmentos de lo real, “resto” supo decir Garramuño en *La experiencia opaca* (2009) o “Tratado” promete Bellatin en *Perros héroes* – para una civilización futura, para cuando Latinoamérica o el mundo mismo hayan desaparecido, o mejor: un sentido para que ni Latinoamérica ni el mundo desaparezcan. La idea me lleva a recordar que “el percepto es el paisaje de antes del hombre o en la ausencia del hombre” (DELEUZE; GUATTARI, 1993, p. 169). Y lo que queda allí, en ese paisaje, no es el artista ni mucho menos la obra, sino ese bloque de perceptos y de afectos, lo que Bellatin llama sistema, pero que también podría ser un método de notación, una invención formal, una máquina de escritura, es decir, un mundo autónomo. Pues si hay mundo es porque hace sentido, esto es, el sentido está estructurado como mundo, el mundo es, apenas, sentido¹⁰.

197

Finalmente, hay en Bellatin una pasión por lo real, es decir, por lo viviente. Una obstinación antropológica y etnográfica, una inquietud de explorador y de arqueólogo que no puede construir, sino a partir de restos de lo real, de fragmentos y de excavaciones de mundo, de personajes reales, de cuerpos reales, de escenas que suceden inesperadamente en la vida misma, cual *reallity*. Pero estos elementos disonantes que se contraponen a la idea de “mundos autónomos” no implican dicotomía alguna. Su biografía futura – que necesariamente debe ser filmada y no escrita, para que la analogía cobre aún más fuerza – supone que a lo real no accederemos nunca, sino vaciándolo de todo realismo. El no-espacio y la no-tierra no son más que elementos de una negatividad generalizada que se propone volver a la realidad irreconocible para, finalmente, liberar su fuerza pura. Esa temporalidad es, así entendida, “más real que lo real”. Porque extrae de la realidad no su relato, no su sucederse, ni su referencia – que allí está aunque a veces borrosa o irreconocible – ni su faz de simulacro – que reposa no en

¹⁰ Dice Nancy (2003, p. 22) en *El sentido del mundo*: “si nosotros estamos en el mundo, si hay ser en el mundo, en general, es decir, si hay mundo, entonces hay sentido”.

la imagen, sino en el método –, sino su experiencia. Y es en esa particularidad de la experiencia, del trance, de la imaginación o de la iluminación profana – el nombre carece de importancia – donde el realismo de Bellatin encuentra su vía regia: su totalización y objetividad¹¹.

¹¹ Es curioso apreciar un eco de tal formulación en el texto “La réalité et son ombre” de Emmanuel Levinas que Raúl Antelo (2012, p. 18) resume de esta manera: “Lévinas insiste en el hecho de que la experiencia estética transmite un exceso de significado que de por sí resiste a la reducción ontológica [...]. Al aprender en su esencia irreductible aquello que la percepción cotidiana puede llegar a trivializar, la obra está en condiciones de reivindicar un mayor grado de agudeza en intuiciones metafísicas. Puede el arte así intuir lo indefinido, que se extiende a partir de la obra, revelando el poder resonante de su misma existencia anómica, por lo cual se concluye que la obra de arte, siendo algo más que un simple objeto estático de percepción, es en verdad algo donde la esencia irreductible de las cosas resuena con fuerza peculiar”.

REFERENCIAS

ADORNO, Theodor. “Reconciliación extorsionada”. In: _____. *Notas sobre literatura: Obras completas*. Edición Rolf Tiedemann, colaboración Gretel Adorno; Susan Buck-Morss; Klaus Schultz. Traducción Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003. 11 v.

AIRA, Cesar. “Arlt”. *Paradoxa*, Rosario, n. 7, p. 55-71, 1993.

_____. “Particularidades absolutas”, *Nueve Perros*, Rosario, año 1, n. 1, p. 31-39, 2001.

ANTELO, Raúl. “El realismo y su sombra”. In: VÁZQUEZ, Miguel Caballero; CARRANZA, Luz Rodríguez; SOTO VAN DER PLAS, Christina (ed.). *Simposio internacional: Imágenes y Realismos en América Latina*. Leiden: Universiteit Leiden, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Obras - Libro II, Vol. II: Ensayos literarios y estéticos y Libro III: Críticas y reseñas*. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schewepenhäuser. Traducción Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores, 1989.

BELLATIN, Mario. *El gran vidrio: Tres autobiografías*. Buenos Aires: Anagrama, 2007.

CONTRERAS, Sandra. *En torno al realismo y otros ensayos*. Buenos Aires: Nube Negra, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Porto: Rés-Editora, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-texto, 2004

_____. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

OUBIÑA, Daniel; FELIPELLI, Rafael. “Las pobres maneras de ejercer un oficio”, *Punto de vista*, Buenos Aires, n. 88, p. 35-36, ago. 2007.

LINK, Daniel. *Fantasmas: Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia 2009.

LUKÁCS, György. *Problemas del realismo*. México; Buenos Aires: FCE, 1966.

NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires; Argentina: La marca, 2003.

RAMA, Ángel. “La filosofía en la novela”. *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 1982.

SAGER, Valeria. *El punto en el tiempo: realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira*. 2014. Tesis (Doctorado en Literatura) – Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2014.

RESUMEN:

Partiendo de una meditación de Mario Bellatin sobre lo real en *El gran vidrio* (2007), el artículo se propone reflexionar sobre los últimos avatares en la discusión del retorno de lo real en la literatura latinoamericana contemporánea – especialmente el acercamiento propuesto por Sandra Contreras a propósito de la obra de César Aira –, por un lado, para preguntarse, por el otro, la posibilidad de pensar un tipo *de* realismo en la obra del escritor mexicano.

Palabras clave: Realismo; Literatura Latinoamericana Contemporánea; Bellatin; Aira.

ABSTRACT:

Starting from a meditation of Mario Bellatin about the real in *El gran vidrio* (2007), the article intends to reflect on the latest avatars in the discussion of the return of the real in the Latin American Literature – especially the approach proposed by Sandra Contreras about the work of César Aira –, on the one hand, to ask, on the other, the possibility of think of a type of realism in the work of the Mexican writer.

Keywords: Realism; Contemporary Latin American Literature; Bellatin; Aira.