

LITERATURA Y POLÍTICA: ACTAS DE UNA CONVIVENCIA INSOPORTABLE

GRACIELA GOLDCHLUK

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
CONICET-Universidad Nacional de La Plata

Introducción

El trabajo que se presenta a continuación se encuadra en la perspectiva de la crítica genética, es decir del estudio de los procesos de escritura a partir de los manuscritos de autores. En mi caso, me dediqué varios años a organizar y estudiar el archivo de Manuel Puig, escritor argentino que partió al exilio por causa de amenazas de grupos parapoliciales en los años previos a la dictadura cívico-militar que asoló Argentina entre los años 1976 y 1983, autor de novelas no se encuadran en lo que hacia los años setenta se llamaba 'literatura comprometida', pero que sin embargo tienen un alto contenido político mucho más evidente hoy que cuando fueron publicadas. Hoy resulta difícil pensar cómo es posible que una novela como *El beso de la mujer araña*, protagonizada por un preso político marxista y un homosexual sin conciencia de clase que conviven y aprenden uno del otro en la cárcel, haya sido vista como despolitizada, pero ese fue el contexto de lectura cuando se publicó en 1976, en parte porque lo que resalta en la superficie textual son relatos de películas y canciones de amor. Aunque la novela se publicó en España y circuló sólo de manera clandestina entre los intelectuales argentinos, a pesar de que Puig había sido amenazado y su novela anterior retirada de las librerías por la Policía Federal con acusaciones de inmoralidad, el tono aparentemente ligero de la larga conversación que ocupa la mayor parte del libro, los tópicos personales por los que se desliza el discurrir en la cárcel, la intimidad de una vida cotidiana donde los grandes discursos vacilan, provocaron el rechazo de una militancia de izquierda que cuarenta años después reconoce el sentido político subyacente e impulsa la inclusión de temas de género en las agendas gubernamentales. Aunque no es la primera novela de Puig en la que la política forma parte de la trama, *El beso de la mujer araña* ocupa un lugar emblemático desde la primera frase que abre el diálogo con una afirmación cuyo sentido múltiple se escucha mejor en las actuales condiciones de lectura, cuando el desarrollo

de los estudios *queer* agrega una nueva capa de significación a la versión argentina, de barrio, que enuncia: «A ella se le ve que algo raro tiene».

Los manuscritos como actas o el anacronismo fundante

En la lectura de un proceso de creación, especialmente en los manuscritos, aparecen permanentemente marcas del contexto, ya sea a partir de los propios materiales que se utilizan (desde una hoja en blanco hasta un panfleto político, pasando por servilletas de bares y copias de comunicaciones a congresos) como por anotaciones explícitas que son ocultadas a la hora de la edición. Se ha dicho que todo discurso es político, pero frente a estos papeles especiales que son los borradores de una obra se hace necesario leer con cuidado para evitar una banalización de estos términos. Es entonces que comienza a plantearse un problema fundamental de convivencia, dado que el arte responde a una temporalidad de mediana o larga duración, pero se produce en un tiempo histórico y bajo condiciones materiales específicas que no pueden dejar de eclosionar y manifestarse de modos diversos en la obra. En esta encrucijada, la intencionalidad del autor puede aparecer como una fuerza que dispara la escritura hacia un terreno colonizado por discursos sociales, puede incluso ponerse al servicio de una causa política determinada, o puede afirmar su extrañeza radical buscando palabras y tonalidades abstractas. Cualquiera de estas posiciones se tendrá que enfrentar a la convivencia imposible de un discurso cuya lógica es la eficacia, con otro cuyo poder proviene de su propia inutilidad; es decir, su persistente negativa a ser absorbido de manera completa por algún tipo de función social, sea esta de carácter concientizador o enajenante. Sin embargo, es en este 'agón' del comienzo donde nace la literatura, y es en este contexto en el que los manuscritos de autor pueden ser considerados como actas de ese acontecimiento agónico¹.

¹ Remitimos a la afirmación de Maurice Blanchot: «En este sentido [de obra en reposo, preservada en un museo] la obra nunca es, y si trasladando abusivamente la idea de que no está hecha, decimos que nunca deja de hacerse, esto, al menos, nos obliga a recordar que la obra permanece vinculada a su origen, que sólo es a partir de la experiencia incesante del origen, y también nos recuerda que la violencia antagónica por la cual -durante la génesis- ella era la oposición de sus momentos, no es un rasgo de esa génesis, sino que pertenece al carácter de lucha, agonial, del ser de la obra. La obra es la *libertad violenta* mediante la que se comunica y por la cual, el *origen*, la profundidad vacía e indecisa del origen, *se comunica* por medio de ella para formar la decisión plena, el rigor del *comienzo*», M. Blanchot, *El espacio literario*, Madrid, Editorial Nacional, 2002, p. 192. El análisis de los archivos de escritores nos muestra además que no se trata de un comienzo único que definiría toda la obra, sino de permanentes *recomienzos*, que testimonian la separación que cada vez es necesaria para que surja la escritura.

La crítica genética lee ese acontecimiento en su propia especificidad, busca en los manuscritos la huella de una creación y no el testimonio de un texto. Con los medios de reproducción actuales que acompañan el surgimiento moderno de una figura de autor con poder de control sobre la publicación de su obra, el manuscrito deja de funcionar como garantía del texto; en este marco, no tendría sentido conservar manuscritos para decidir cuál es la mejor edición, sin embargo esos papeles siguen atrayendo. Con la aparición de las computadoras tal vez estén mutando, pero al mismo tiempo y gracias a esas tecnologías tienen cada vez más presencia en internet; las universidades y centros de investigación, o las Bibliotecas Nacionales, los exponen a fin de democratizar su acceso y también como exhibición de un patrimonio. Vivimos una fiebre de archivo², vemos en estos papeles el testimonio de algo, pero ya no de un texto que estaría perdido, como con las copias medievales, sino de un acontecimiento de escritura. El manuscrito como testimonio de la creación levanta un acta y en ese proceso se convierte en pre-texto³. Según el diccionario de la Real Academia Española, en su primera acepción, un acta es una «Relación escrita de lo sucedido, tratado o acordado en una junta», segunda: «Certificación, testimonio, asiento o constancia oficial de un hecho. 'Acta de nacimiento, de recepción'» y como tercera acepción: «Certificación en que consta el resultado de la elección de una persona para ciertos cargos públicos o privados».

De acuerdo a estas definiciones, es la relación particular entre la palabra escrita y el acto, especialmente el acto de una elección, lo que determina que un escrito pueda ser un acta: como plural latín de acto, un acta unifica en un solo escrito un conjunto de acciones diversas. Es también su carácter público, con consecuencias jurídicas, lo que se pone en juego con los manuscritos en tanto actas. Se deja constancia de una elección, pero en este caso no se elige a una persona para un cargo, sino que un escritor que vuelve a ser una persona en el acto de escribir, algo más que una función del texto, realiza ciertas elecciones y deja constancia de ello por escrito. A partir de ahí, no es posible negar que algo

² Dos textos emblemáticos para comprender el lugar de los archivos en las ciencias humanas son el clásico de J. Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, traducido al inglés por E. Prenowitz con la supervisión de su autor como *Archive Fever: a Freudian impression*, y el igualmente clásico de A. Farge *La atracción del archivo*, Valencia, Institucio Alfons el Magnanim, 1991.

³ Para la noción de pre-texto y un excelente recorrido crítico sobre el desarrollo de la crítica genética en Francia y en América Latina remitimos al libro de F. Colla (ed.), *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, Centre de Recherches Latino-Américaines, Poitiers, CRLA-Archivos, y en especial a "Bases teóricas", É. Lois (ed.), pp. 47-137, en <https://filologiaunlp.wordpress.com/bibliografia/>

ha sucedido: un escritor que nombra en la intimidad de sus papeles a otro autor a quien jura no conocer sería un caso de prueba jurídica, la referencia directa a un hecho poco conocido sería otra: el reconocimiento de estas marcas convierte a los borradores en pre-textos, es decir en documentos ya organizados por la crítica especializada. En ese testimonio que es el pre-texto se hace presente una unión indisoluble con el tiempo de su producción, ya sea por el contenido de lo dicho como por los aspectos técnicos de la escritura y el soporte que la contiene. De ese modo, constituye un espaciamiento de la escritura en su tiempo-lugar, una realización puntual y acaso efímera de un crono-topo. En tanto tal, ese tiempo es irrecuperable en su singularidad, no sólo porque lo leemos desde un tiempo diferente sino porque lo primero que testimonia el manuscrito es que el tiempo no es uniforme, que cada momento está atravesado por capas superpuestas de tiempos históricos disímiles: un papel escrito hacia los años veinte puede tener marcas de escritura posteriores⁴.

La temporalidad sobreviviente del manuscrito es constitutivamente disímil del acta jurídica que persigue una ligazón unívoca con los actos que testimonia. Es aquí donde reconocemos un anacronismo fundante: un acta nacida en el ámbito judicial se labra simultáneamente o con posterioridad a los hechos con el fin de que no se tergiversen. El ideal de ese discurso está en la univocidad, en convertir la pluralidad de los 'acta' en un escrito monovalente, de sentido único. Por otro lado, el manuscrito literario registra algo que todavía no alcanzó su sentido. Sólo cuando la escritura logra una estabilización suficiente para ser publicada, estos documentos nuevos que son los manuscritos modernos se convierten en su precedente. Sólo en la indecisión de un autor o un albacea, un arconte, que se resiste a destruirlos, nace el manuscrito. Es entonces que pensamos los manuscritos como actas en principio de su sobrevivencia. En ese tiempo de la persistencia testimonian, no los hechos que podrían reunirse en un escrito unívoco, sino los rechazos, aquellos hechos que no se llevaron a cabo, que debieron no suceder para que suceda el texto que conocemos.

Para poder leer estas actas en su historicidad es necesario reconocer su anacronismo. Un punto de vista radicalmente histórico sólo es susceptible de

⁴ En una reciente colaboración con el prof. Jean Philippe Barnabé, pudimos observar un cuaderno manuscrito de Felisberto Hernández fechado en 1917, que el escritor redactó a sus catorce años y fue utilizado por el autor para sus *Libro sin tapas*, fechado en 1929. En dos hojas del cuaderno se observan anotaciones cuya letra revela al escritor adulto que está leyendo e interviniendo en el escrito. Una edición del *Libro sin tapas* está disponible en Dominio Público, en <http://www.creativecommons.uy/wp-content/uploads/2015/01/Felisberto-Hernandez-Libro-sin-tapas.pdf>.

ser alcanzado si dejamos de lado la cronología que nos obliga a pensar en tiempos sucesivos, y que impediría un estudio filológico serio simplemente porque el lenguaje muestra que los tiempos no se han ido sino que operan simultáneamente. A pesar de esta evidencia, la máquina de lectura que se impuso con el formato del libro impreso difundido masivamente a partir del siglo XVIII, hace pensar que los manuscritos sólo llevan a ese texto que se presenta cada vez como único (la última edición, la más completa, la verdadera) y como cerrado: las tapas nos garantizan que el libro comienza en un lugar y termina en otro, algo que jamás podría decir el conjunto más o menos inestable de papeles de creación⁵. La relación que mantiene el libro con el mundo es de determinación: la historia, la política, se encuentran afuera y serían la causa de lo que pasa en ese mundo cerrado que opera por representación o metáfora, algo que aparece 'en lugar' del mundo. Si los manuscritos fueran la preparación de un texto y no, como los ve la crítica genética, 'el otro' del texto, quedarían relegados a ese lugar donde el escritor encuentra las mejores maneras de metaforizar la vida; en el caso que nos ocupa, la política. El reconocimiento de la otredad del manuscrito, que implica un diálogo con las obras publicadas, permite ver, a través de las elecciones y los rechazos, la presencia de la política más que su representación. La escritura se revela así no sólo como un espacio de decisiones políticas, sino también como el lugar donde el espacio político y el espacio literario luchan por ocupar un mismo lugar.

Historia de un rechazo

Volvamos a *El beso de la mujer araña* para analizar una reescritura en particular⁶. Para ello es necesario decir que Manuel Puig escribió un primer

⁵ Desarrollo esta noción de manera sucinta en "¿Dónde sucede la literatura? Libro, manuscrito y archivo en Manuel Puig y Mario Bellatin", *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, Santa Fe, Facultad de Humanidades y Ciencias Univ. Nac. del Litoral, N° 8-9, 2009, pp. 93-100, en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6265/pr.6265.pdf.

⁶ Para un análisis más completo de la escritura de Manuel Puig, remito a mi libro, cfr. G. Goldchluk, *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig (1974-1978)*, Santa Fe, Ediciones de la Universidad Nacional del Litoral, 2011. Especialmente en el capítulo "Una escritura situada" (pp. 53-126) me refiero a *El beso de la mujer araña* y analizo la misma reescritura que en este trabajo, desde el punto de vista de la construcción de una estética latinoamericana. Sin embargo, esta y otras reescrituras me siguieron interpelando y llamando la atención, y fue sólo a partir de la invitación de Maria Alessandra Giovannini a participar de esta reflexión sobre los lenguajes de la política que pude desentrañar el mecanismo que presento a continuación y creo que atraviesa toda la escritura de Manuel Puig.

borrador de esa novela en Buenos Aires, y que para hacerlo entrevistó presos políticos recientemente liberados. A comienzos de 1974, el escritor estaba en México cuando su familia recibió amenazas de muerte dirigidas a él por parte de un grupo de ultraderecha. Puig había viajado con una primera versión de la novela que destruyó casi por completo. De esa versión sólo sobreviven algunas hojas sueltas intercaladas entre las mil novecientas treinta y siete que componen el conjunto de manuscritos; en ellos los dos primeros capítulos son completamente nuevos, escritos a mano y acoplados a una copia mecanografiada de la novela. Toda la novela es una arena de lucha donde un discurso hecho de clichés provenientes del cine de Hollywood, que hacia el comienzo es exclusivo de Molina, pugna por desarmar el discurso más estructurado de Valentín.

Vayamos a la escena: en los capítulos cinco y seis, Valentín se ha enojado con Molina por sus tonterías, Molina se rebela internamente frente al desprecio del militante pero termina atendiéndolo de una terrible descompostura a costa de su ropa y su comida. Comienza el capítulo siete con Molina cantando el bolero “Mi carta”; Valentín se enfurece una vez, pero rápidamente reconoce que el enojo tiene que ver con su pena al saber de la muerte de un compañero y pide perdón. Es un momento importante porque Valentín comienza a reconocer el valor del otro y pide disculpas. Tal vez hoy parezca natural, pero estamos hablando de una novela publicada en 1976 donde un militante esclarecido le pide disculpas a un maricón de barrio. No fue fácil, cómo hacer para que esas disculpas fueran verdaderas y lograsen de ese modo lo inesperado, convertir a Valentín realmente en otro, en un ‘hombre nuevo’ capaz de una construir una nueva sociedad que no replique las jerarquías establecidas.

Si vamos al manuscrito que puede verse en la Figura 1, encontramos las marcas de esa lucha por comunicar un sentido. La hoja contiene el número 100 en el ángulo superior izquierdo, que denota que pertenece a un estadio de redacción en el que la novela ya tiene su estructura y el escritor la pasa en su totalidad⁷. Es decir que la primera escritura es la mecanografiada y sobre ella se aplican en una segunda lectura tachaduras, agregados y reescrituras con bolígrafo azul y negro. Vemos también algunas correcciones en lápiz que serían un tercer momento de escritura, en el cual se agrega, por ejemplo, el nombre de Valentín.

⁷ A partir del análisis del conjunto de manuscritos de Manuel Puig pudimos establecer un modo de escritura, según el cual el autor trabaja los capítulos por separado en una primera etapa, y en una segunda los pasa todos juntos con numeración corrida. Como dijimos, esta primera versión conservada de la novela no es la primera redactada por Puig.

100.-

- ~~Qué mierda, de~~ leerte la carta ya me maréé...

- Estarás muy débil...

- Tengo un poco de náusea.

- Echate y cerrá los ojos.

- Qué porquería, te juro que ya me sentía bien.

- Quedate quietito, fue de fijar la vista. Cerrá bien los ojitos.

- Parece que pasa...

- No tendrías que haber comido, ^{valentín} te dije que no comieras.

- Es que tenía un hambre bárbaro.

- Ayer estabas reventado y hoy ya te comiste todo el plato. Prometeme que mañana no probás bocado.

- No hables de comida, que me da repugnancia.

- Perdoname.

- Sabés una cosa... yo me reía de tu bolero, y la carta que recibí por ahí dice lo mismo que el bolero.

- ¿Te parece? ^{del} ~~me parece que no tengo derecho a reírme de tu bolero.~~

- ~~Sí, claro que sí. A veces uno se ríe de las cosas populares y no sé por qué lo hace.~~

- A lo mejor ~~xxx~~ vos te reís de mi bolero porque te tocaba muy de cerca, y te refas... por no llorar. Como dice otro bolero, o un taggo.

- ¿Cómo era tu bolero? ~~patido, pero incompleto.~~ ^{¿que parte?} - Decí ^{o todo} completo.

- "Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo... La noche, trae un silencio que me invita a hablarte... Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño... los sueños tristes de este amor extraño... Tesoro, aunque la vida no nos una nunca, y estemos porque es preciso- siempre separados... te juro, que el alma mía será toda tuya, mis pensamientos y mi vida tuyos, como es tan tuyo... ^{o este dolor} este dolor. El final no me acuerdo bien, creo que es así.

- No está mal, de veras.

- Es divino. (1)

- ¿Cómo se llama?

- "Mi carta", y es de un argentino, Mario Clavel.

- Yo creí que era de un mejicano, o cubano.

- Yo sé todos los de Agustín Lara, o casi todos.

- Me pasó ^{un poco} el mareo, pero me empiezan las puntadas abajo... me parece.

- Relajate bien.

- La culpa es mía, por haber comido.

- No pienses en el dolor, ni te pongas nervioso. Porque es todo nervioso, vos charlá, de cualquier cosa.

- Como te dije, aquella piba de que te hablé, de familia burguesa, y de costumbres muy

Veamos ahora el diálogo tal como aparece editado, y que coincide con las últimas correcciones que vemos acá:

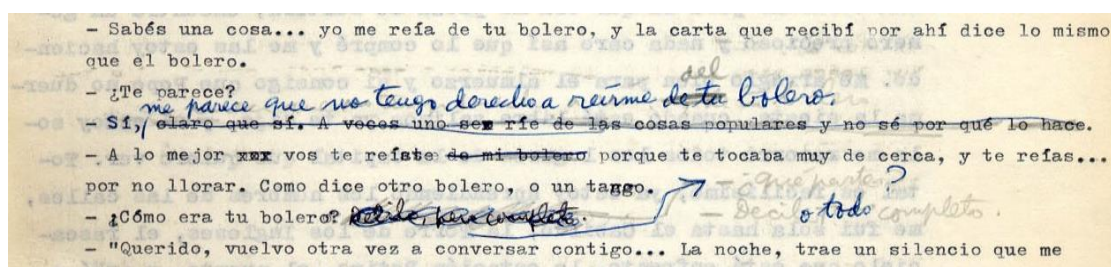
Sabés una cosa... yo me reía de tu bolero y la carta que recibí por ahí dice lo mismo que el bolero.

¿Te parece?

Sí, me parece que no tengo derecho a reírme del bolero.

A lo mejor vos te reíste porque te tocaba muy de cerca, y te reías... por no llorar. Como dice otro bolero, o un tango.

Ahora realicemos una lectura geneticista, que busque las capas de escritura observables en el papel. Para eso propongo detenernos en el detalle de esas oraciones.



Primer momento: escrito y corregido a máquina, debajo de la tachadura leemos:

Sí, claro que sí. A veces uno se ríe de las cosas populares y no sé por qué lo hace.

A lo mejor vos te reíste porque te tocaba muy cerca, y te reías... por no llorar. Como dice otro bolero, o un tango.

Acá encontramos un mandato social militante, no hay que reírse de «las cosas populares». Es la repetición de una fórmula en la que Valentín se reconoce a medias, no dice siquiera «a veces me río», sino «a veces uno se ríe». Molina, por su parte, puntualiza que no se 'reía' como algo constante, sino que se rio en esa ocasión, por un motivo que lo «tocaba muy de cerca». El parlamento de Molina seguirá en esa tesitura, con pocas correcciones, pero el discurso de Valentín estaba ahí, como un cliché político incorporado directamente o una marca de época, la imposición de un registro que por copiar una cierta realidad rompería el delicado momento en que el personaje puede pensar por sí mismo y respetar a su compañero. Si hubiese quedado así no habría transformación en el personaje de Valentín, no sucedería en la novela lo que de hecho no estaba sucediendo en la política. No reírse de las cosas populares era, efectivamente, un enunciado que podía circular en la militancia, pero hubiese dejado la novela en el mismo lugar en que comenzó, sin posibilidad de entendimiento.

La decisión fue literaria, a favor de una lógica que se generó en ese universo ficcional, y esa decisión se ve en las correcciones con bolígrafo azul, que hacen que Valentín diga «me parece que no tengo derecho a reírme de

tu bolero». En el parlamento de Molina, por su parte, sólo se tacha la expresión «de mi bolero» para evitar la repetición. De ese modo, podemos leer:

Sí, me parece que no tengo derecho a reírme de tu bolero.
A lo mejor vos te reíste porque te tocaba muy cerca, y te reías... por no llorar. Como dice otro bolero, o un tango.

En esta etapa y mediante la supresión de un cliché explicativo emerge un primer movimiento en la transformación de Valentín, quien reconoce que «no tiene derecho» a reírse del bolero de Molina. En relación con una perspectiva que muchos años después sería de género, estaríamos hablando de tolerancia, aceptación del otro, pero el bolero sigue perteneciendo a Molina. Con esta reescritura cada cosa permanece en su lugar: literatura en su expresión más bastarda por un lado y política por el otro. Para cualquier escritor, especialmente hacia los años setenta, esto sería llegar al límite de la corrección política, otro concepto que no existía en ese entonces. Pero Puig va más allá porque ya no está pensando en la política ni en la corrección, sino en ese acontecimiento transformador que sucede en el espacio de su hoja, y es ahí cuando aparece la última corrección con lápiz. No sabemos cuánto tiempo transcurrió entre la escritura con bolígrafo azul y el lápiz, pero sí podemos apreciar que el lápiz atraviesa toda la novela a mano alzada, porque lo vemos aparecer una y otra vez a lo largo de los capítulos. Si volvemos a la primera imagen, vamos a observar que el propio nombre de Valentín está agregado con lápiz, como sucede con la casi totalidad de los vocativos a lo largo de los dieciséis capítulos. Después del lápiz las correcciones siguieron, pero cualitativamente esta fue una etapa de lectura abarcativa de la novela en la que se ajustó el tono y fue en ese momento cuando Puig, como lector de su obra y como escritor que continúa transformándola, tachó 'de tu' bolero y lo reemplazó por 'del'. Esta reescritura hace la diferencia al borrarla: ahora ya es un bolero, ni tuyo ni mío, no quedan rastros de la suficiencia militante que estaría aceptando la diferencia, esa diferencia se borra junto con los posesivos. Esta decisión que parece tachar el discurso político a favor del literario permite que se realice en la realidad de la comunicación lo que antes era un mandato hueco: el surgimiento en la novela de un 'hombre nuevo'. En la trama ficcional, es este nuevo hombre el que podrá transmitir a Molina la importancia de la acción política, y también el que podrá sobrevivir a la tortura mediante la aceptación de la fantasía. Lejos de la historia de una 'concientización', donde el individuo formado políticamente iluminaría al más ignorante, hay en este

gesto de escritura un borramiento no sólo de las distancias sino también de las jerarquías.

Como se dijo antes, la aparición del lápiz indica un lapso de tiempo que puede abarcar desde pocos segundos a varios años (en este caso dos), pero además permite establecer una relación con el conjunto de la obra, que hace de la aparición y disolución de lugares comunes un mecanismo de escritura. Vemos en una lectura general que este procedimiento de borrado es frecuente en los manuscritos: se borra todo, se sustrae lo máximo y el resto, lo que queda, es literatura. La política queda difuminada en los pliegues del lenguaje y surge años después, cuando el arte ha preparado nuestra mirada para que podamos verla.