

¿Dónde sucede la literatura? Libro, manuscrito y archivo en Manuel Puig y Mario Bellatin ·

Graciela Goldchluk **

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El artículo problematiza la noción de literatura ligada a la cultura del libro, a través del enfoque geneticista y de las obras de dos autores. Manuel Puig que, desde un proyecto creador ligado a la cultura del libro, abrió las fronteras de la intertextualidad hacia la intermedialidad; y Mario Bellatin, cuya obra excede la noción de libro cerrado en tanto cada uno de sus libros reformula y reconstituye fragmentos textuales que pueden aparecer en otros libros. La noción de archivo, vista como máquina social de lectura y de construcción de memoria, puede ser útil para comprender las nuevas propuestas estéticas y revisar otras más tradicionales.

92 93

Palabras clave:

· Archivos · Manuscritos · Historia cultural · Crítica literaria · Literatura latinoamericana · Manuel Puig · Mario Bellatin

Abstract

The article puts at issue the notion of Literature related to the culture of the book, through a geneticist approach and the works of two authors. Manuel Puig who, from a creative project related to the culture of the book, opened the borders of intertextuality to intermediality; and Mario Bellatin, whose work exceeds the notion of closed book in as much each one of his books reformulates and reconstitutes textual fragments that can appear in other books. The notion of (*sigue atrás*)

* Una primera versión de este trabajo, con el título "De Manuel Puig a Mario Bellatin o dónde sucede la literatura" fue leída en parte en el Tercer Congreso Internacional del Centro de Literaturas Hispánicas (CELEHIS), de la Universidad de Mar del Plata, llevado a cabo los días 7 a 9 de abril de 2008.

** Graciela Goldchluk es doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, directora del Departamento de Letras, profesora adjunta de Filología Hispánica y directora del proyecto "Archivos de escritura: génesis literaria y teoría del archivo". Es curadora del archivo Manuel Puig, de quien ha publicado numerosos textos inéditos. Ha publicado estudios sobre literatura argentina del siglo XX y sobre la obra de Mario Bellatin.

(viene de página anterior) *archive*, seen as a social machine for the reading and the construction of memory, can be useful to understand the new aesthetic proposals and to review more traditional ones.

Key words:

· Archives · Manuscripts · Cultural history · Literary Criticism · Latin American literature · Manuel Puig · Mario Bellatin

Parto de la noción de que la literatura es una experiencia a la que accedemos, generalmente, a través de la lectura de un libro. Sin embargo, el libro es una manera, como otras, de registro de esa experiencia artística. La crítica genética nos muestra, al trabajar con manuscritos de autor, que la versión publicada de un texto, la que aparece en el libro, es una posible entre varias, y para ello nos pone en contacto con una noción perturbadora que excede el trabajo con manuscritos: la noción de archivo, dado que los papeles relacionados con la creación de una obra sólo se convierten en sus pre-textos mediante complejas operaciones críticas que los instituyen como tales. El archivo reúne, almacena, organiza, legisla, instituye. Sobre todo y en relación con la literatura, el archivo *por su forma*, instituye los modos de leer y los contenidos mismos. Un archivo genera, por la disposición y la clase de documentos que contiene, nuevos archivos. Dado que una manera de almacenar resulta funcional y es aceptada por una sociedad que encuentra en esa tecnología especial de generación de memoria una forma de pensarse, esa forma, esos códigos y protocolos necesarios, se reproducen (Derrida, 1997; 1998).

Durante el siglo XX el libro fue una tecnología afianzada e indiscutida de almacenamiento, transmisión y producción literaria que convivía con otros modos impresos como el suelto, el folletín, el afiche. Me adelanto a señalar que no creo en la desaparición del libro, al menos no como un peligro que nos acecha y del que debemos defendernos, ni como el advenimiento gozoso de soportes electrónicos que harían de nuestra vida una comedia futurista. El libro me parece insustituible, sin embargo, la irrupción de nuevas tecnologías está operando modificaciones en los modos de producir textos y de acceder a la información por parte de la comunidad letrada y, en ese marco, el libro impreso ha comenzado a formar parte de una serie cada vez más heterogénea e imprevisible. En esta nueva realidad, cambia la percepción del espacio físico porque se incorporan nuevos espacios, virtuales. En relación con el archivo, la misma palabra ha designado desde sus comienzos tanto un conjunto de documentos como el lugar donde se guardan de manera estable, que ha sido hasta hace muy poco tiempo el único lugar donde era posible, tras un esfuerzo considerable, consultarlos. Pero ahora, las tecnologías de conservación

y reproducción de imágenes generan nuevas posibilidades, en principio para la consulta a través de una domiciliación virtual que no se desentiende de las condiciones de poder y autoridad tradicionales, pero que necesariamente las cuestiona y pone en peligro.¹ Por otra parte, quienes trabajamos con manuscritos que nosotros convertimos en pre-textos al ponerlos en relación con un texto, vemos disolverse en la pantalla las nociones de original y copia, leemos versiones que no llegaron al libro impreso y que nos encantan, incluso cuando acordemos con la decisión del autor de excluirlas, nos encantan por su poder de fascinación, por su necesaria exclusión del texto édito: comprobarlo o descubrirlo pertenece sin duda al orden de la experiencia literaria. Al mismo tiempo, vemos proliferar ediciones lujosas y caseras, archivos de texto, mails, lo que nos obliga a pensar: ¿dónde sucede hoy la literatura? ¿cómo archivarla?, lo que equivale a decir ¿cómo leerla?

94 95

Manuel Puig, yendo de la sala (cinematográfica) al living

Manuel Puig conmocionó la literatura en 1968 con la publicación de una novela cuyo título, elegido en complicidad con Juan Goytisolo, llevaba el nombre de una diva: *La traición de Rita Hayworth*. Hoy nadie discute los méritos literarios de Manuel Puig. Sin embargo, el problema que más desveló a algunos críticos en relación con la escritura de Puig sigue vigente: la indecibilidad del lugar del autor en los textos; es decir, la falta de un lugar de autoridad desde donde se enunciaban historias sobre vecinas, chicos, gente rara y poco prestigiosa. En parte, esta sensación de incertidumbre se asentó en la renuncia de Puig a inscribirse en una tradición letrada que se refleja en la tapa de la primera edición. En su primera imagen pública, Manuel Puig aparece detrás de un proyector y una lente. Más que el director de cine que el joven Puig quería ser, la tapa muestra el espectador apasionado que fue. Su rostro ofrece una sonrisa tímida y una mirada penetrante, enfocada directamente al lector. Sus herramientas son la lente y el proyector, no los libros. Podemos completar esta imagen con una dedicatoria escrita por Puig que nunca fue publicada: “A mis padres, a Greta, a Marilyn Monroe, a Josef von Sternberg, a Marlene Dietrich, a Rita Hayworth, a la Metro Goldwing Mayer, Mario Fenelli y Néstor Almendros y muchos más que siento no poder nombrar por falta de espacio y de memoria” (Puig, 1950-1990).²

Vemos así que en el gesto fundante de la literatura de Puig estuvo el cine de masas como generador de literatura. Hasta Puig, el cine había funcionado como un sucedáneo de la literatura, un medio al que adaptar novelas, una manera de difundir los textos. Hollywood, como paradigma del cine comercial, quedaba fuera de toda consideración artística. Después de un momento fundacional, en el que autores como Horacio Quiroga, Roberto Arlt o Raúl González Tuñón incorporaron el cine a sus ficciones y a su poesía, la literatura sería entendió que el lugar del cine era el

de la “adaptación”, que por sí misma establece un sistema de jerarquías. Lo que desconcierta a la crítica, entonces, no es la inclusión del cine por sí misma, sino el lugar jerarquizado que ocupa el material cinematográfico. La intertextualidad se convierte en intermedialidad, y si el primer concepto desordena la noción de fuentes y cuestiona la historia literaria, la noción de intermedialidad abre la puerta de la biblioteca hacia otros lenguajes y plantea nuevos riesgos.

Para Puig, la literatura podía venir de cualquier lado, especialmente de productos despreciados (pero consumidos) por la cultura letrada. La relación de la escritura de Puig con la cultura de masas ha sido definida por Giordano (2001) como la de una “escucha literaria” que integra todos estos materiales heterogéneos mediante una alquimia que los convierte en otra cosa, en literatura. Tal vez una larga respuesta, que dura ocho novelas y multitud de otros escritos, a la pregunta que el escritor comparte con la entrevistadora Elena Poniatowska en un reportaje de 1974: “¿Por qué entonces [si son inauténticos y cursis] algunos de estos productos conmueven y fascinan?”. Para responderse, para encontrar el tono que no ensordeciera la pregunta, Puig trabajó sus textos con tesón y curiosidad, y dejó un legado de manuscritos de más de 15.000 hojas de papel que intentan conjurar el temor a la “falta de memoria” de la dedicatoria nunca publicada.

Que Puig haya dejado este legado de manuscritos habla por sí mismo de su fe en la cultura del libro y de su pertenencia completa, convencida e ideológica, a un siglo XX más cercano a la modernidad que a ciertos aspectos desencantados de la llamada posmodernidad. Sin embargo, no es el único legado que Puig dejó. Junto con sus papeles de escritura, Manuel Puig dejó una colección de películas que lo enorgullecía tanto como los libros que había publicado. La videoteca que Puig dejó al morir en 1990, contiene 3.500 títulos grabados en formato Beta y VHS, entre los que se han identificado, en un primer relevamiento, las siguientes colecciones: a) Películas alemanas (mudas y sonoras); b) Películas italianas; c) Películas españolas; d) Películas de otros países europeos y asiáticos; e) Películas norteamericanas (mudas y sonoras); f) Películas mexicanas; g) Películas argentinas; h) Películas brasileñas; i) Ópera, Ballet y Conciertos; j) Videoclips, collages de escenas, “variedades”. Existe actualmente un proyecto para digitalizar todo el material y entregar una copia a la Biblioteca Nacional. Por el momento, es una labor grupal que se desarrolla de manera vocacional, dado que las personas que lo realizan pertenecen a ámbitos diversos, y no se ha encontrado hasta el momento un marco institucional adecuado que financie la curiosa tarea de rescatar y comentar un archivo formado por copias, donde el valor está dado por la colección en tanto archivo, no sólo por las rarezas que permitirá rescatar del olvido y la destrucción.³

Puig leyó literatura, pero generalmente lo hizo en bibliotecas públicas, tanto en su niñez como en su edad adulta. En cuanto al cine, como espectador no se conformó con verlo en la sala cinematográfica y en cuanto conoció los aparatos de reproducción de cintas en cassette compró más de uno para dejar en casas de amigos (en París y Nueva York) y comenzar de ese modo una videoteca propia que le permitiera ver una y otra vez sus filmes preferidos o repetir las escenas que más le interesaban, pero también para convivir con las actrices amadas en la misma intimidad con que los escritores de la cultura del libro frecuentan personajes o pasajes y versos escogidos, en un anaquel de su biblioteca personal. En carta del 20 de marzo de 1981, Puig escribe a su madre: “Imposible seguir ayer, todo regio, ya está la *machine* funcionando, no tenía necesidad de transformador siquiera,

todo al pelo. Me parece mentira, de golpe ver aparecer a Hedy Lamarr ahí en la pieza” (Puig, 2006: 324). La idea del libro clásico sobre el que es posible volver una y otra vez está tan naturalizada que es difícil separarla de la propia producción de los libros, sin embargo la frecuentación de películas clásicas, y más aún la de películas menores que tienen algo para ofrecernos, tuvo que esperar a que la posibilidad de reproducirlas se democratizara con la digitalización y con los programas que permiten obtenerlas en una red cada vez más generosa para quien tenga la habilidad y las herramientas de navegación adecuadas. Durante los pocos años del siglo XXI que han transcurrido, estas transformaciones están conmoviendo la manera de mirar cine y también de producirlo. Las películas del cine mudo y de los primeros cincuenta años del siglo XX se nos presentan en conjunto como un lugar privilegiado de lectura, no muy diferente de la literatura de esos años, excepto porque la experiencia del cine era comunitaria y estaba ligada a un tiempo impuesto, regido por las novedades y los estrenos, que determinaba en qué lugar y en qué momento se vería cada filme. Para ver de nuevo una película había que asistir al estreno de su segunda versión o unirse a un cineclub (la industria prefiere hacer *remakes* antes que volver a pasar películas). El entusiasmo de Puig por ver y revisar películas “viejas”, antes que clásicos,⁴ abre la puerta a esa zona de la modernidad en la que los tiempos vuelven, las tradiciones se reciclan y las distintas sensibilidades se hacen oír, no ya minoritarias sino diversas; una zona que algunos también nombran como posmodernidad.

Mario Bellatin, la literatura no está en el lenguaje

La escritura de Mario Bellatin se presenta novedosa y marcada por una singularidad que permite, paradójicamente, incluirlo en la estirpe de Puig. Escritor nacido en México y educado en Perú, donde publicó sus primeros libros, Bellatin cursó dos años en la escuela de guión cinematográfico de Cuba para regresar un tiempo a Lima y finalmente instalarse en México, donde actualmente dirige la Escuela Dinámica de Escritores y donde recibió —en enero de 2008— el Premio Nacional de Literatura. En Buenos Aires suscita la admiración de escritores y académicos, que encuentran afinidad entre la escritura de Bellatin y los problemas que los interpelan: desde lo intransferible del hecho literario hasta la realidad y el realismo, pasando por la reflexión urbana y por las autobiografías o autoficciones.

El comienzo de la escritura de Mario Bellatin tiene varios relatos diferentes, todos ellos verdaderos. Su primer libro fue escrito a los diez años y contaba historias de perros: supuestamente lo guardó su abuela, única que no se escandalizó por el proyecto, pero fue imposible recuperarlo. Su otro primer libro, escrito a los 26 años en Lima, fue vendido por suscripción, se llamó *Las mujeres de sal* (1986), tiene un epígrafe de Juan Carlos Onetti y agotó una tirada de mil ejemplares, pero no se reeditó. Sin embargo, la escritura de Bellatin no sería lo que es hoy sin *Efecto invernal* (1992), una novela producto de tres años de escritura con una Underwood portátil, en una casa de la zona de Barranco, en Lima, a pocos metros de la casa que perteneciera al poeta César Moro, donde transcurre gran parte de la novela.

El proyecto real, o sea toda esta sistematización, ya comienza a partir del segundo libro *Efecto invernal*, que se convirtió en un pretexto para encontrar esa estructura, esa retórica propia. Claro, se convirtió en un libro como de mil páginas, mil doscientas páginas (...) Y de pronto, en una semana de lucidez, cosa extraña, se me dio la posibilidad de leerlo como si fuera un texto ajeno, y entonces lo único que hice fue sacar. Porque yo siempre quería terminar la novela, quería más páginas para terminarla. Y entonces lo único que hice fue sacar, no moví nada, sólo saqué. (Bellatin 2000)

Las mil doscientas páginas, que se convirtieron en cuarenta y seis para la primera edición, posiblemente se encuentren en un sótano de la residencia de un diplomático, entremezcladas con los documentos propios que este agregado cultural trajo de Francia. Hasta el momento no logramos que el presunto guardián involuntario las encontrara, aunque tampoco negó su existencia. Encontramos, sí, 20 hojas que nos alcanzó José Carlos Alvarino donde queda testimonio de reuniones de amigos en las que ensayaban títulos para el escrito de Bellatin, que gusta de leer en voz alta sus proyectos: la entonación es ligera (como cuentan que era la de Kafka) y siempre está dispuesto a cambiar cualquier palabra que suene exótica o rebuscada al oído del auditor ocasional. El título que triunfó en esas reuniones fue “Y si la belleza corrompe la muerte” para lo que finalmente se publicaría como *Efecto invernal*.

Estos papeles, junto con algunos otros que fueron rescatados por Laura Benetti, conforman los restos del comienzo de la obra de Mario Bellatin; son un testimonio de su pasaje por la cultura del libro, presente en el gesto de comienzo que supone extraer un libro de otro libro y vigente hasta el momento de la publicación de su *Obra reunida* (2005), donde se publican doce de sus *nouvelles*, más un texto entre biográfico y crítico titulado “Underwood portátil. Modelo 1915”. Algunos de esos textos se pueden encontrar también en editoriales artesanales como Eloísa Cartonera de Buenos Aires o su par Sarita Cartonera de Perú. ¿Son los mismos textos? Por supuesto que no, por el contexto y porque encontramos más de una frase cambiada, ya que nunca están cerrados; sin embargo son los mismos, si atendemos a la necesidad de “...ver que lo literario está en otro lado, que es otro el elemento, o sea que no está en el lenguaje, que es un poco lo que me parece más bien elemental” (Bellatin, 2000). Para llegar a lo literario, o para comprobar que es inevitable, Bellatin no cesa de sacar elementos: diálogos, color local, nombres, tramas, oraciones. Sus textos se van adelgazando hasta el fragmento mínimo y se reconfiguran. *Mi piel, luminosa* (en Bellatin, 2007) está compuesto por 360 oraciones, numeradas, distribuidas de manera desigual en las hojas. Podemos encontrar algunas de esas oraciones en *La escuela del dolor humano de Sechuán* (Bellatin, 2005), tal vez no las mismas, ya que en principio no están numeradas, y además aparecen conectadas con sucesos narrados completamente diferentes. ¿Está contando lo mismo? De alguna manera el lector reconoce esa historia, la del hijo exhibido por su madre en los baños públicos, pero cada vez se resuelve de manera diferente.

Reunir ese archivo de forma completa es tarea imposible y tal vez innecesaria, porque el proyecto de Bellatin pone en cuestión la idea misma de archivo, a la vez que lo persigue como máquina de lectura. La pone en cuestión porque no encontraremos en la recolección de papeles la posibilidad de ver algo oculto, ni siquiera de establecer una cronología segura; es como si el escritor no descartara nada, simplemente lo reformula. Persigue la idea porque la obra de Bellatin (y de otros escritores entre los que se podría contar a César Aira) sólo puede ser leída como un archivo. Cada texto, cada inscripción, funciona como uno de los documentos de esa

obra-archivo que sería un error leer por separado. Esto no significa que cada lector tenga que conocer todos los textos-documentos del escritor, ya que cada parte del archivo habla por sí, se justifica y se comprende; pero es necesario acceder a una parte del archivo y percibir su existencia, en este caso el proyecto del escritor, para que brinde su sentido. El archivo debe entonces interrogarse como tal, ya que las significaciones que produce no se encuentran en cada documento por separado sino en el diálogo que los documentos establecen entre sí y con la época que los produjo. El poder que emana del archivo es el de construir una memoria del mundo que lo produjo y lo dispersó, en la cual están presentes también las causas de su dispersión. El archivo hace hablar a los documentos una lengua nueva, despojándolos del fetichismo que los aísla o los reduce a la expresión individual de un autor. Pensar la obra de algunos escritores desde esta perspectiva nos permite comprender mejor la manera en que opera la relación negativa con el mundo que los rodea. La obra de Bellatin, como la de César Aira, no hablan del mundo porque lo “representen” (palabra cuya pertenencia al orden institucional la hace de por sí inadecuada para acercarse a estas obras), pero *el mundo* (en el sentido de lo mundano, incluso de lo social e institucional) no está de ninguna manera excluido de ellas.

Notas

¹ Se pueden consultar manuscritos de Manuel Puig en la página de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades de la UNLP: <http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar/> en el apartado de “Servicios”, buscar Archivo Digital Manuel Puig (link directo: http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar/servi_10.php). El sitio institucional de la Biblioteca garantiza que lo que se muestra es efectivamente un grupo de manuscritos de Puig, publicado con autorización de su dueño, y que la información que se incorpora es fidedigna. La democratización que supone el libre acceso a una parte pequeña de los manuscritos no borra las cuestiones de poder, incluso políticas y jurídicas, que suscita el archivo. Sin embargo, las reformula.

² La historia de la publicación de *La traición de Rita Hayworth* tiene que ver con la imagen de tapa. La novela fue finalista en el premio español Biblioteca Breve de Seix Barral en 1965, donde su no premiación provocó la renuncia al jurado de Luis Goytisolo. Severo Sarduy la había recomendado para Gallimard e Italo Calvino para Einaudi, pero después de publicarse en español. Ante la renuncia de Seix Barral a publicarla Puig la presentó en Buenos Aires en Sudamericana, que llegó a preparar los originales para imprimirla cuando el linotipista advirtió “obscenidades” que ponían en peligro a la editorial, ya con problemas con el gobierno del general Onganía. La novela ya era conocida en el mundo intelectual, Rodríguez Monegal publica un capítulo de adelanto en su revista *Marcha*, y Pírfi Lugones convence al editor Jorge Álvarez de que la publique, en 1968, tres años después de su casi premiación y utilizando los mismos originales de Sudamericana. En este marco, la tapa resulta toda una presentación en sociedad y no deja de tener un tono desafiante.

³ El grupo está formado por Sebastián Santillán, Valeria Raciopi, Veró-

nica Bergner y Evelyn Hafter. Hasta el momento ha digitalizado unas quinientas películas y realizado un prototipo, además de formular el proyecto completo que incluye una investigación de la videoteca en tanto archivo. La idea de documento único y original está muy arraigada en las prácticas de archivo, y es al mismo tiempo una de las que se ponen en cuestión con las técnicas de reproducción. Así como el manuscrito se vuelve fetiche a partir de la difusión de la imprenta, la búsqueda de “originales” –en sus diversas acepciones– es un correlato de la era de la reproductibilidad técnica.

⁴ El criterio de selección de Puig no puede ser comprendido desde la concepción de lo clásico, sino a partir de una política del gusto que rescata obras importantes, pero también otras menores. La colección se vuelve archivo en tanto archivo de Manuel Puig, no en relación con la historia del cine, a la que sin embargo contribuye.

Bibliografía

- BELLATIN, M.: (1986) *Las mujeres de sal*. Lluvia, Lima.
(1992) *Efecto invernadero*. Jaime Campodónico, Lima.
(1996) *Salón de Belleza. Efecto invernadero*. CONACULTA/El equilibrista, México.
(2000) “Reportaje”, por Graciela Goldchluk, mimeo.
(2005) *Obra reunida*. Alfaguara, México.
(2007) *El gran vidrio. Tres autobiografías*. Anagrama, Barcelona.
- DERRIDA, J.: (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta, Madrid. [Traducción al español: PACO VIDARTE]
- DERRIDA, J., CONTANT, M., FERRER, D., HAY, L., RABATÉ, J-L.: (1998) “Une discussion avec Jacques Derrida. Archive et brouillon”, CONTANT, M. y FERRER, D., (comp.), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, Théories*. CNRS Éditions, Paris. [Traducción al español: ANABELA VIOLLAZ: “Archivo y borrador”]
- GIORDANO, A. (2001): *Manuel Puig. La conversación infinita*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- PONIATOWSKA, E. y PUIG, M.: (1974) “Entrevista a Manuel Puig” en *Novedades*. México D.F., publicada los días 19, 20 y 24 de octubre.
- PUIG, M.: (1968) *La traición de Rita Hayworth*. Jorge Álvarez, Buenos Aires.
(1950-1990) *Archivo de manuscritos de Manuel Puig*. Digitalizado por MARA PUIG y PEDRO GERGHO, catalogado y descripto por GRACIELA GOLDCHLUK. [Se citan las fechas estimadas de los documentos]