

Condiciones y límites de una literatura menor

(Para una relectura de *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas Pintadas* y *The Buenos Aires affair* de Manuel Puig)

377

Alberto Giordano

En el comienzo de "La respuesta de Kafka"¹, Barthes diferencia el *acto de escribir*, que no se puede limitar -dice- "ni por un *por qué*, ni por un *hacia qué*", de la *institución literaria*, que puede ser objeto de una comprensión sociológica. La diferencia, según nosotros la entendemos, no es una diferencia de objetos sino de puntos de vista. Desde el punto de vista del acto, la literatura es una experiencia que carece de causa y de fin, una experiencia privada de sanción moral que responde a la voluntad de inventar unos valores nuevos. Desde el punto de vista de la institución, es "un conjunto de prácticas y valores situados en una sociedad determinada"², una formación cultural compleja, polimorfa, sujeta a los conflictos morales que deciden las valoraciones de lo existente en esa sociedad.

Por ser esta diferencia de puntos de vista una diferencia *ética*³, ella supone una doble versión del poder de la literatura, de las cualidades de su potencia. Lo que la literatura puede en tanto acto difiere por naturaleza de lo que puede en tanto institución. Desde el punto de vista del acto, acto intransitivo que ocurre, sin justificación, indiferente a cualquier finalidad, la literatura puede afirmar su *diferencia* (de todo lo demás pero también de sí misma): su "esencial inesencialidad" (Blanchot). En esta afirmación intempestiva la literatura manifiesta su *potencia de acción*, su poder de inventar lo nuevo: una realidad fundamentalmente extraña que inquieta cualquier sentido, cualquier valor establecido. Desde el punto de vista de la institución, institución cultural enraizada en lo social, la literatura puede conformarse -aún si las critica- a las tensiones de una realidad dada. Apreciada desde este punto de vista, la literatura puede reproducir o desenmascarar una determinada ideología; puede "dramatizar", desde una cierta posición, los debates culturales contemporáneos a su aparición; puede "poner a prueba", manifestando sus condiciones y sus límites, el valor de los discursos sociales entre los que circula. En esta disponibilidad para representar conflictos morales de diversa índole o para intervenir en ellos, la literatura manifiesta su *potencia de afección*, su poder de ser afectada por otros modos de existencia (las prácticas culturales e ideológicas, los discursos sociales).

Por ser ética, esta diferencia de puntos de vista entre el acto y la institución es una diferencia entre términos no complementarios sino suplementarios. La literatura es acto e institución *a la vez*. El acto y la institución coexisten en cada obra literaria por su heterogeneidad, como dos instancias en tensión una con otra, diferentes entre sí por la tensión que cada una provoca en la otra. La heterogeneidad es la razón -y no un resultado que se constata a posteriori- de la simultaneidad del acto y la institución, de la tensión -que siempre se presenta como dominación de unas sobre otras- entre las *fuerzas de actuar*, que impulsan la invención, y las *fuerzas de padecer* que las limitan.

La llamada "literatura menor" -en el sentido en que Deleuze y Guattari hablan de ella⁴, en el sentido en que nosotros hablamos de ella a propósito de la obra de Manuel Puig- no es un tipo específico de

literatura, diferente de otros, sino la literatura en tanto afirma su diferencia, es decir, la literatura en tanto afirmación irreductible, afirmación de unos valores extraños a los *conflictos* en que se articulan los valores establecidos por las morales (culturales, políticas, ideológicas) que limitan -presionándola a que se represente, es decir, a que se instituya- esa afirmación⁵. La "literatura menor", que no es un modo de ser sino un *acontecimiento* literario, significa la irreductibilidad del acto a la institución, la dominación de las fuerzas de actuar sobre las fuerzas de padecer (Insistimos: la relación entre estos términos no es de oposición, es decir, de complementariedad, sino de suplementariedad: en la literatura menor, en el "devenir" por el que se define, la potencia de afección no se extingue sino que se subordina a la de acción; el acto, en tanto acontecimiento intransitivo, se efectúa *en* sentidos (representaciones, valores) instituidos, a los que pone fuera de sí, en devenir)

379

La crítica (la académica, no la periodística, con la que tuvo, como se sabe, constantes desencuentros) acompañó con su reconocimiento la aparición de la obra de Puig. Reconoció desde un comienzo los valores estéticos de **La traición de Rita Hayworth** y de **Boquitas Pintadas**, pero los criterios de valoración en los que sostuvo sus apreciaciones la llevaron a desconocer la radicalidad del acto de invención que ocurría en esa obra. Así, se dijo que con Puig los límites de la literatura se habían expandido porque con él ingresaron a sus dominios formas populares poco prestigiosas, algunas de indiscutible mal gusto, cuando lo que debió -lo que debe- decirse es que por la experiencia singular que Puig hizo de esas formas la literatura quedó puesta fuera de sí, obligada a interrogarse una vez más sobre sus posibilidades y sus límites, sobre su lugar en el mundo. Todos los críticos reconocieron que si había algo valioso en las primeras novelas de Puig, tenía que ver con su uso particular de esas formas marginales, "minoritarias" (vistas como tales según los criterios "mayoritarios" de la Literatura como institución, la Literatura con mayúsculas), pero los diferentes sentidos que le atribuyeron a ese uso (intención paródica o irónica, crítica ideológica, práctica del kitch, del camp o del pop) limitaron su potencia a su fuerza de afección. La literatura de Puig vino a intervenir -según ellos- en el conflicto estético, ideológico y político entre la cultura popular y la

cultura alta o "letrada", y en los resultados de esa intervención (fundamentalmente, haber demostrado que la experimentación narrativa y las formas populares pueden coexistir productivamente) identificaron el valor de esa literatura. La identificación -no podía ser de otro modo-, aunque atendía a la particularidad de la narrativa de Puig, tuvo como referentes a unos valores establecidos que la trascendían: los valores morales determinados por el conflicto

380 El trabajo de estos críticos produjo, en ocasiones, conocimientos de indiscutible importancia sobre la obra de Puig. Pero la exigencia moral de reconocerle un valor de acuerdo a criterios ya definidos, es decir, de volverla reconocible, les impidió participar de la afirmación irreductible por la que esa obra, sin desconocerlos, atravesándolos pero sin dejarse fijar por ellos, se puso "más allá y al lado"⁶ de los conflictos entre lo minoritario y lo Mayor. Les impidió apreciar la singular potencia de acción de esa obra, la "micropolítica" de sustracción y exceso en relación a los conflictos por la que ella se afirma como *menor*

En *La traición de Rita Hayworth* y en *Boquitas Pintadas* Puig inventó una forma literaria, una forma -dijimos- de poner a la literatura fuera de sí: *la narración de voces en conversación*⁷, de voces tensionadas entre la generalidad de los códigos que son la condición de posibilidad de todas ellas y la singularidad del acto de aparición de cada una. Esta forma tiene dos aspectos: la conversación como *máquina de poder* que individualiza a cada voz sujetándola a la suposición de que los Otros suponen su infelicidad, y el *tono* como acontecimiento de lo singular de cada voz por el que se silencia el murmullo incesante de la conversación y en ese silencio, liberada de la compulsión al sentido, la voz se fuga. Los códigos (las morales) que se reproducen en la conversación (por la intimación que las voces sufren a responder en sus términos) son una trama cerrada, inflexible, de lugares comunes provenientes de géneros y estilos populares, de formas de la cultura de masas, en los que se cristaliza un saber (sobre la vida) en el que las voces creen. Y porque creen en ese saber estereotipado quedan sujetas a las maquinaciones de la conversación, pero también porque creen, con más intensidad de la necesaria, en exceso, descubren en ese saber vías de escape. La creencia en determinados lugares comunes es condición

de la sujeción, pero puede ser también la ocasión de que ella se interrumpa

La literatura de Puig es una "micropolítica" que no persigue la reivindicación de esos lugares comunes minoritarios contra el poder de lo Mayor -aunque esa reivindicación se de, a veces, por añadidura- La literatura de Puig atraviesa el conflicto entre lo Mayor y lo minoritario, entre la cultura letrada y la popular, para ponerse "más allá y al lado" de ese conflicto, en un lugar imaginario donde puede experimentar -inventándose las condiciones de esa experiencia- los poderes de una realidad ambigua, inquietante, que está en el corazón de la sociabilidad y de los movimientos de des-socialización: la creencia

381

Si **La traición de Rita Hayworth** y **Boquitas Pintadas** pueden leerse como dos acontecimientos, o mejor, como la repetición de un acontecimiento: el *devenir menor* de la Literatura, el acto de invención de una forma que articula lo individual (la singularidad de cada voz) en lo inmediatamente político (la conversación como máquina de poder), haciendo un uso "intensivo" y no "representativo" de los discursos minoritarios por el que se experimenta la posibilidad de unos valores nuevos, no morales, atribuibles a esos discursos; si las dos primeras novelas de Puig pueden leerse como la insistencia de una búsqueda de lo menor que se resiste al peso de lo establecido, en **The Buenos Aires affair** esa búsqueda se clausura -los sentidos se establecen, los valores se identifican- cuando sobre las fuerzas de la invención ejercen su dominio las de la reflexión, las de la *autorreferencia* narrativa

The Buenos Aires affair es, según Ricardo Piglia, "una versión cifrada de las luchas y la competencia que definen el ambiente literario"⁶, una versión fácil de descifrar, en todo caso, ya que, como agrega el mismo Piglia, "la pintora que trabaja con restos y desechos que recoge en la basura es una transposición transparente del arte narrativo de Puig construido con formas y materiales 'degradados' y populares" La transparencia, la obiedad de la transposición, seduce fácilmente al lector para que reconstruya la serie de correspondencias Como Gladys Hebe D'Onofrio, Puig trabaja con materiales degradados, haciendo de la "mezcla" de registros una estrategia y del "collage" un procedimien-

to constructivo fundamental; como Gladys, Puig se identifica con los materiales con los que trabaja, se coloca en su mismo nivel, goza con ellos sin imponerse ninguna distancia. Y así como Gladys tiene su contra-figura, María Esther Vila, que pinta de acuerdo a un planteo teórico previo, sólidamente fundado, Puig se enfrenta, desde su supuesta marginalidad, con los representantes de la institución Literatura, con los valores de la alta cultura. Y así como Gladys es víctima de las arbitrariedades y la falta de audacia artísticas de Leopoldo Druscovich, crítico y director de la sección "Arte" de una revista de actualidad, que, abusando de su poder, le niega el reconocimiento que la singularidad de su arte merece, Puig sufrió descalificaciones por parte de los críticos "especializados" que decidían, desde las revistas de actualidad más prestigiosas en su momento (*Panorama* y *Primera Plana*), lo que era valioso o no en materia de arte.

Este juego transparente de representaciones obedece a una estrategia de poder igualmente transparente: Puig se ha decidido, con **The Buenos Aires affair**, a intervenir en el conflicto entre lo Mayor y lo minoritario para afirmar los valores de lo marginal, es decir, para que su forma de narrar sea reconocida como valiosa. Por eso la imagen de Gladys -que transpone la imagen de escritor de Puig-, como artista desposeída, carente de recursos prestigiosos, pero capaz de producir, desde la desposesión y la carencia, algo nuevo y apreciable, despierta la adhesión que no despierta la imagen de artista "intelectual", culta, de su rival, María Esther. Puig se ha decidido también a "ajustar cuentas" con la crítica pagándole, como se dice, "con la misma moneda". Leopoldo Druscovich no sólo se revela un cobarde en cuanto a apoyar las innovaciones artísticas, es también -además de un asesino- un impotente. Si él *ya* está muerto, destinado a morir, desde el comienzo de la novela -porque la vida, como potencia de transformación, jamás podría afirmarse en su cuerpo-, Gladys, que tiene, por su mutilación y sus estados de enfermedad, un trato continuo con la muerte, está siempre *todavía* viva, dispuesta a afirmar la irrupción de lo nuevo que transforma las condiciones del vivir (lo nuevo representado, en forma transparente, por el bebé que espera la mujer con la que se encuentra al final de la novela y que, aunque todavía no ha nacido, ya lleva su

nombre)

The Buenos Aires affair es esencialmente una novela reactiva. Si algo se afirma en ella, se afirma contra otra afirmación anterior, que abrió el juego y decidió sus reglas. La afirmación del poder de la diferencia -tal como acontecía en **La traición de Rita Hayworth** y en **Boquitas Pintadas**- es sustituida aquí por el poder de hacerse reconocer como diferente. Lo minoritario reclama que se lo reconozca en los mismos términos en los que lo Mayor ejerce su poder: como un valor establecido. En lugar de una *micropolítica de lo menor* que afirma la diferencia como una experiencia de lo irreductible a lo establecido, **The Buenos Aires affair** plantea una *macropolítica de lo minoritario* que afirma su diferencia como relativa a la identidad de lo Mayor, identidad que necesita conservar porque sin ella no sabría darse ni reclamar su lugar. **The Buenos Aires affair** plantea una moral de lo minoritario en conflicto con una moral de lo Mayor, y por la fuerza del conflicto la institución se preserva. La Literatura, que acaso amplíe sus límites, vuelve a ser ella misma: un espacio de representaciones transparentes

383

Notas

- ¹ En *Ensayos críticos*. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1983.
- ² Roland Barthes: "¿Adonde va la literatura?" (Diálogo con Maurice Nadeau), en AA VV: *Escribir... ¿Por qué? ¿Para quién?*. Caracas, Monte Avila Editores, 1976; pág. 14.
- ³ Tomamos el término "ética" en su diferencia con "moral" (lo mismo que la diferencia entre "potencia de acción" y "potencia de afección", tal como la usamos más adelante), de la filosofía de Baruj Spinoza según nos fue transmitida por los trabajos de Gilles Deleuze (*Spinoza y el problema de la expresión y Spinoza: filosofía práctica*). Para una transposición de la diferencia entre una "perspectiva ética" y una "perspectiva moral" al estudio de las relaciones entre literatura y política, cfr. los trabajos del Grupo de Estudios de Teoría Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la U.N.R. (en particular Sergio Cueto: "Notas para una política de la literatura" y Alberto Giordano: "Literatura y poder según Roland Barthes (Primera parte)" en *Boletín/3*. Rosario, setiembre de 1993).

VI CONGRESO DE LA «ASOCIACIÓN AMIGOS DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA»

- 4 En *Kafka. Por una literatura menor* (México Ediciones Era, 1978) y en el capítulo "Postulados de la lingüística" de *Mil mesetas* (Valencia, Editorial Pre-Textos, 1988). De las reflexiones de Deleuze y Guattari tomamos, fundamentalmente, las diferencias entre lo "minoritario" (como posición relativa a la de lo "Mayor") y lo "menor" (como "devenir"), entre "micropolítica" y "macropolítica", entre "uso intensivo" y "uso representativo" y las consideraciones sobre el carácter "inmediatamente político" de la "literatura menor".
- 5 "El conflicto -dice Barthes- no sería otra cosa que el estado moral de la diferencia" (en *El placer del texto*, México, Editorial Siglo XXI, 1982; pág. 27). Apreciar a la literatura en los términos que define un conflicto significa apreciarla desde el punto de vista de la institución, es decir, remitiendo el sentido del acto a unos valores que lo trascienden y, por lo mismo, lo apartan de su poder.
- 6 Roland Barthes: *El placer del texto*, ed. cit.; pág. 27.
- 7 Para un desarrollo de esta afirmación, y de las que se derivan de ella, cfr. Alberto Giordano: "Lo común y lo extraño" y "La conversación infinita" (en *La experiencia narrativa*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992).
- 8 En "Manuel Puig y la magia del relato", en *Fierro* No. 23, Buenos Aires, julio de 1986; pág. 24.