

A través de las fronteras (Exilio, identidad y escritura en textos mexicanos de Manuel Puig)

por Graciela Goldchluk
(Universidad Nacional de La Plata - CONICET)

RESUMEN

El trabajo presenta un recorrido por los primeros textos de Manuel Puig escritos en su exilio mexicano, en particular, se detiene en el análisis de *Pubis angelical* (1978), *Amor del bueno* (1974), *Muy señor mío* (1975) y “*Serena*” (1977). Se reconoce en ellos la problemática de la identidad, planteada de manera polémica en la novela y gozosa y hasta lúdica en los otros textos, matrices de espectáculos. De este modo, Puig se afirma en la exclusión física para luchar contra la exclusión simbólica. Es en la intensidad de la polémica donde se reconocen las marcas del exilio, y en la proliferación de falsas identidades donde se percibe el movimiento deseante que ocurre en la escritura de Puig, en la que toda identidad es provisoria y la copia puede ser un modo de la sinceridad.

Manuel Puig salió de Argentina en 1973, según sus palabras: “al día siguiente de entregar el guión de *Boquitas pintadas*”. Sin embargo, podría considerarse que el exilio efectivo de Puig comenzó en 1974, cuando su familia recibió amenazas de muerte telefónicas por parte de la triple A,¹ al mismo tiempo que efectivos de la policía federal secuestraban de las librerías su tercera novela *The Buenos Aires Affair* (1973), argumentando haber recibido una denuncia por pornografía presentada por la Liga de Madres de Familia.²

Hablar de la dimensión política de este tipo de censura resulta hoy una obviedad, del mismo modo que en los años setenta podía resultar trivial frente a los problemas importantes que tenían que resolver los movimientos revolucionarios latinoamericanos, sustentadores de una moral identitaria que miraba con desconfianza a las diferencias.³ Tanto *El beso de la mujer araña* (1976) como *Pubis angelical* (1979)⁴ vuelven sobre ese mismo tema: si la primera novela del exilio subraya la ironía trágica que encierra una agenda demasiado limitada de la izquierda, la segunda exaspera la frivolidad hasta la descomposición del discurso racional. Ambas novelas ponen en duda la posibilidad de establecer una identidad fija y se construyen dialógicamente, en contraposición con un discurso explicativo y pedagógico que aparece como palabra representada: en *El beso de la mujer araña* en las notas al pie que intentan dar cuenta tanto de las causas de la homosexualidad como de la ideología publicitaria del film nazi; y en *Pubis*

¹ La triple A (Alianza Anticomunista Argentina) fue un grupo parapolicial que actuó especialmente durante 1974 y 1975, comandado por el entonces Ministro del Interior José López Rega. Una de sus prácticas habituales era la amenaza a intelectuales, que llegó a incluir la publicación de listas de artistas que debían abandonar el país en 24 horas para salvar su vida. A partir del golpe militar de marzo de 1976, fue el gobierno quien se hizo cargo oficialmente de la represión ilegal, los asesinatos y la desaparición de personas.

² Según el diario *La Opinión*, el operativo de la Policía Federal habría estado dirigido por el tristemente célebre comisario Luis Margaride, de “notoria participación” en las campañas moralizantes del general Onganía. Dos días después, en un comunicado de prensa, la Liga de Madres de Familia negó haber realizado denuncia alguna. (*La Opinión*, 9 y 11 de enero de 1974).

³ Sobre la relación entre la izquierda y grupos homosexuales politizados en Argentina, véase Perlongher, Néstor, “Historia del Frente de Liberación Homosexual”, en *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Colihue, 1997; pp. 77-84. Sobre la inserción de las mujeres en la militancia de izquierda, Eltit, Diamela, “Cuerpos nómades”, *Hispanamérica*, año XXV, n° 75, 1996; pp. 3-16.

⁴ Puig, Manuel, *Pubis angelical*, Barcelona, Seix-Barral. Primera edición ediciones de bolsillo, abril de 1990. Todas las citas de esta novela pertenecen a esta edición, en adelante se consignará el número de la página entre paréntesis.

angelical en la zona de los diálogos, particularmente en el discurso de Pozzi.⁵ Es en esta estructura polémica de los textos donde reconocemos las marcas de intensidad que imprime el exilio; al cruzar la frontera, siempre quedan asuntos pendientes que discutir, en particular cuando la voz del poder se articula decretando la expulsión. En ese sentido, Puig se afianzó en la exclusión física para luchar contra la exclusión simbólica y siguió publicando novelas en el extranjero, en permanente diálogo con los exiliados argentinos —lectores privilegiados, aún dentro de las fronteras del país—⁶ que por otra parte empezaron a poblar de personajes tres de las cuatro novelas escritas entre 1976 y 1989. La conciencia de un diálogo que no se quiere interrumpir, y que muchas veces se realiza por caminos oblicuos, deja su huella en la escritura, donde esos mismos personajes tematizan la pérdida de un matiz, o la búsqueda de un sentido. Pero más allá de la representación del exilio subsiste en las novelas un modo de referencia que reclama un lector cómplice capaz de reconocer los guiños que remiten a un pasado compartido —o a un presente de fatal separación—, por detrás del telón donde se amplifica el discurso del sentido común hasta distorsionarlo.

Pubis angelical: el futuro llegó

Puig escribió esta novela —ambientada en 1975— entre los años 1976 y 1979. Para muchos lectores distraídos, un mismo período signado por la violencia que en la propia trama de la novela provoca el asesinato de Pozzi, abogado defensor de presos políticos y militante de la izquierda peronista, a manos de un gobierno que también se proclama peronista. La lectura de una trama política a partir de los diálogos que mantiene Pozzi con Ana, y de una trama privada a partir del diario de Ana y lo que se consideró en general sus delirios, deja intactos todos los presupuestos que sostienen el malentendido que asigna identidades fijas, para colmo con roles predeterminados: la política para el hombre, que se ocupa de la realidad social, y los sueños para la mujer, que tendría necesidad de autodefinirse. Ya Lucille Kerr⁷ definió al personaje de Ana como “un sujeto inestable”; por mi parte, en otro trabajo⁸ señalo la imposibilidad de jerarquizar las distintas historias que aparecen en *Pubis* entre “reales” y “fantásticas” y sostengo que, en lugar de una mujer que persigue una identidad fija construida como espejo del “hombre superior” —tan mencionado como inexistente en la novela— lo que el texto propone es, en palabras de Néstor Perlongher, una “mutación de la subjetividad serializada”⁹ y que esto se logra a través del molde del melodrama, que en esta novela se localiza a partir de la propia

⁵ Bajtín se refiere al “discurso representado u objetivado”, particularmente para el caso del discurso directo de los personajes, tratado como palabra ajena “en tanto que palabra característica, típica, de colorido” (*Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993; p.260.) La clasificación de Bajtín —armada sobre el análisis de las novelas de Dostoievski— se pone a prueba y asume una distancia de segundo grado en el caso de las novelas de Puig, por efecto de ausencia de narrador. El tratamiento objetual del discurso de las notas al pie, como el de Pozzi, se ve reforzado por las consideraciones de la crítica genética, que incorpora el proceso de producción del texto a los mecanismos significativos. De este modo, la consulta de manuscritos permite un seguimiento en las etapas de estilización del discurso que Puig operó sobre sus propios apuntes de investigación, tanto sobre teorías de la homosexualidad como sobre la propaganda nazi. En el caso de Pozzi, si bien no se han encontrado las anotaciones, Puig declaró que su exposición fue copiada casi textualmente de una conversación mantenida con un periodista: “lo que dijo él, pasó casi textualmente al libro” (“Conversaciones de Puig con estudiantes alemanes, en Amícola, José, *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992; p.279). En las distintas versiones y adecuaciones de estilo podemos resignificar ese “casi textualmente”.

⁶ En este sentido, considero dentro de la categoría de exiliados a quienes sufrieron el llamado “exilio interior”, aliviado de tanto en tanto por la circulación más o menos clandestina de algún libro, o las ediciones sorprendentes del Centro Editor de América Latina.

⁷ Kerr, Lucille, “The Dis-appearance of a Popular Author”, en *Reclaiming the Author: Figures and Fictions from Spanish America*, Durham and London, Duke University Press, 1992; p. 98.

⁸ Goldchluk, Graciela, “Exilio y travestismo”, para *Sexualidad y nación*, tomo especial de *Revista Iberoamericana* coordinado por Daniel Balderston, en prensa.⁹

⁹ Perlongher, Néstor, “Los devenires minoritarios”, en *Prosa plebeya*, op. cit; p. 73.

enunciación. En otras palabras, lo que la novela narra es el devenir mujer de Ana a través de tres historias que se entrelazan a la manera de un folletín, pero que contravienen el presupuesto genealógico del melodrama, ya que no conducen a un reconocimiento final que lleve a la reunificación del sujeto. En su lugar, el final reafirma la pluralidad, cuando la protagonista elige encontrarse con las mujeres de su vida —su madre y su hija—, no para abrazarlas y fundirse en una “identidad mujer”, sino para dialogar, para “hablar con ellas”. Ese devenir de Ana, del que el momento presente es una ocurrencia más, se estructura en tres historias: la del Ama en sus prisiones, la de Ana en el hospital y la de W218 en una cárcel-hospital. Si bien la historia del Ama transcurre en una fecha indefinida entre los años cuarenta y cincuenta, las otras historias están fechadas en el texto con precisión: en 1975 y 1995. Es en la historia de W218 donde un dato de la realidad extratextual se cuela y hace tambalear la clasificación entre historia real y fantasías, entre hombre comprometido y frívola mujer. Una vez en el hospital para enfermos contagiosos y presos políticos, una anciana le cuenta a W218 la historia de otra mujer que “era de un país muy alejado de todo y que estaba en guerra, una guerra civil muy inútil y sangrienta” (p. 265), esa otra mujer había logrado escapar, se desintegró en el aire por efecto “del frío, la locura, el viento, la audacia, el hielo mismo, el ansia de ver a su hija, las estrellas, todo junto” (p. 265) y apareció en “la Plaza del Pueblo [...] donde se yergue una pirámide blanca”, en medio de una matanza que la mujer desafió: “Y se puso de pie y preguntó, forzando la voz cuanto pudo, dónde estaba su hija” (p. 265), Resulta un tema para analizar la escasa referencia de la crítica a este episodio, en particular si tenemos en cuenta que es precisamente allí donde el texto pasa de la tercera a la primera persona en una misma oración, para relatar que el viento alzó el camisón y dejó ver que “mi pubis era como el de los ángeles”. El cambio de persona se conjuga con la aparición de un hombre “al que había creído muerto” y que “me dijo que lo perdonara por haberme dicho que yo era una frívola mujer, despreocupada de la suerte de su pueblo”. Como sabemos, la mujer se vuelve loca de alegría y regresa al sanatorio, donde no la quieren porque es loca peligrosa, no quiere admitir que su hija está muerta. El relato termina: “W218 miró en torno, las demás enfermas fijaban ojos burlones sobre la cama 27. En cambio la propia W218 tuvo la sensación de que el relato era verídico, y después de incorporarse con dificultad, estiró los brazos y arrojó a la anciana dormida” (p. 267). Hacia 1979, la calificación de verídico constituía un guiño, acaso inadvertido, para muchos lectores que, cada vez con más insistencia, escuchaban historias sobre las Madres de Plaza de Mayo, apodadas “locas” por los militares.¹⁰ Lo que interesa en mi lectura es que ese grumo de realidad en la más fantasiosa de las historias, definida por Puig en sus apuntes como “Futurama”, desplaza la lectura psicoanalítica y obliga a releer la polémica planteada en la novela. No se trataría de mostrar la búsqueda de una identidad femenina oprimida, con el aditamento del relato simplificado del pensamiento peronista de izquierda y de teorías lacanianas que explicarían la crisis de Ana. Más allá de eso, a partir de la puesta en duda sobre el lugar de la historia, el texto postula la imposibilidad de construir una identidad estabilizada y lo celebra.

México: de Tijuana a Xochimilco

Cuando Manuel Puig partió al exilio fue a encontrarse con sus amigos mexicanos y llevó consigo una primera versión de *El beso de la mujer araña* que sufrió muchas modificaciones.¹¹ Entre 1974 y 1978 vivió en casas de sus amigos, en el Palace Hotel de México y en su

¹⁰ Se puede consultar Bousquet, Jean-Pierre, *Las locas de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, El Cid editor, 1983. También, sin autor, *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Asociación Madres de Plaza de Mayo, 1995.

¹¹ La publicación de la edición crítico-genética de *El beso de la mujer araña* permitirá un seguimiento completo del proceso de escritura. El tomo, coordinado por José Amícola y Jorge Panesi para la Colección Archivos se encuentra en preparación. La edición de manuscritos y notas estará a cargo de Julia Romero y Graciela Goldchluk. Un análisis de las modificaciones producidas se encuentra en Goldchluk, Graciela y Romero, Julia, “El contorno del fantasma”, en *Orbis Tertius* N° 4, La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 1998 y en Goldchluk, “Exilio y travestismo”, op. cit..

departamento en el Village de Nueva York. Sin embargo, a pesar de que su lugar de residencia fue bastante inestable, Puig constituyó hacia esa época un lugar de enunciación fuertemente ubicado en México.¹² Desde allí escribió, además de las dos novelas mencionadas y de los guiones publicados *La cara del villano* y *Recuerdo de Tijuana* (1978), las comedias musicales *Amor del bueno* (1974) y *Muy señor mío* (1975),¹³ y varios guiones y proyectos de guiones, entre los que nos interesará comentar el relato cinematográfico “Serena” (1977).¹⁴ Así como en las novelas Puig sostiene un tono de polémica que da cuenta de la intensidad del exilio a la vez que ahuyenta el peligroso ingrediente de la nostalgia,¹⁵ en sus textos dramáticos apunta a otras formas de comunicación con un público que se imagina diverso. Ya no se trata de “ajustar cuentas” sino de experimentar con la expansión de tópicos que, en el proceso de una escritura proliferante, participan tanto de las novelas como de los proyectos de espectáculos. De ese modo, el cuestionamiento a la construcción de identidades fijas, con roles predeterminados, adquiere un tono de celebración —homenaje o parodia— en estos textos que se piensan como bocetos de realizaciones más complejas, donde la interpretación tiene un lugar de preeminencia y México es el escenario.

Hacia el final de *El beso de la mujer araña*, después de producido el primer encuentro sexual entre los protagonistas, Molina cuenta una película mexicana que aparece nombrada en los manuscritos como “Historia caribeña bolerosa forties”. El bolero le da a Puig la medida del amor desbordado que necesita para expresar esa relación, más allá de toda clasificación posible. Puig encuentra en esa música del alma y de los cuerpos el punto de fuga necesario para comunicar el goce, incluso en su dimensión desestabilizadora, a partir de un lenguaje hipercodificado que sin embargo se permite hablar de “un mundo raro”.¹⁶ Para Castillo Zapata el bolero es, fundamentalmente, un organizador simbólico de la experiencia amorosa del que se enamora en este continente.¹⁷ Puig se interesa por las posibilidades dramáticas que esa característica de organizador de la experiencia le proporciona y de ese modo pone a funcionar el dispositivo activado en la novela: los boleros pasan de la cárcel al escenario en dos obras diferentes donde algunas cuestiones planteadas en la novela se propagan y dibujan sus propios recorridos. *Amor del bueno* —“melodrama” según aclara el subtítulo— es un homenaje a José Alfredo Jiménez, armado en base a sus canciones y pensado para una cantante fetiche: Lucha Villa, co-protagonista de *El lugar sin límites* (1977), película dirigida Arturo Ripstein con guión de Puig. La trama de *Amor del bueno* recuerda episodios que pueden relacionarse con la biografía de Jiménez y básicamente es una defensa del amor desmedido al que se alude en el título con un verso del bolero ranchero “Mundo raro”, que también aparece en la película

¹² También constituyó otro lugar de enunciación, como turista en Nueva York, desde donde enviaba a la revista española *Bazaar* los artículos que se publicaron agrupados en *Estertores de una década, Nueva York '78* (Buenos Aires, Espasa Calpe-Seix Barral, 1993); pero a los efectos de mi investigación, me centraré en lo que he llamado en mi proyecto de tesis los “textos mexicanos” de Manuel Puig.

¹³ Puig, Manuel, *Triste golondrina macho / amor del bueno / Muy señor mío*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998. (Cuidado de la edición y prólogos a cargo de Graciela Goldchluk y Julia Romero). En el momento de redacción de este artículo el libro se encuentra en prensa, por lo que no indico el número de página de las citas.

¹⁴ Puig, Manuel, “Serena”, en *Relatos cinematográficos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, en preparación. Puig dejó escritos varios resúmenes de guiones que conforman verdaderos “relatos cinematográficos”. Como adelanto, se publicarán “Serena” y “Gratas veladas de sociedad”, en *Hispanamérica*, Tampoco dispongo aún de los números de página en ninguna de las dos publicaciones.

¹⁵ Sobre el rechazo de la nostalgia en la escritura de Puig, véase Masiello, Francine, “La manta robada: nostalgia, experiencia y representación”, en Encuentro internacional Manuel Puig, Publicación especial Orbis Tertius N° 3, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998; pp. 341-354.

¹⁶ Remito a mi artículo “Un mundo raro: del amor y la literatura”, en *Encuentro Internacional Manuel Puig*, op. cit.; pp. 51-58.

¹⁷ Castillo Zapata, Rafael, *Fenomenología del bolero*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990. Castillo Zapata realiza un análisis del bolero como “práctica estética comunitaria” y desarrolla siete figuras que pueden ser consideradas “macroestructuras argumentales”, al modo de *Fragmentos de un discurso amoroso*, de Barthes.

contada por Molina. Ambientada en los años cincuenta, la obra se construye como deliberadamente “típica”, lo que el turista espera encontrar de la cultura mexicana, pero al mismo tiempo con una moral de la pasión que la atraviesa y despunta en algunas transgresiones al producto comercial esperable, como un aborto sugerido que no trae demasiadas consecuencias, o una mujer que abandona a su familia ya sus hijos y no se arrepiente por ello, todo esto en sordina, por detrás de las acciones principales. En la elección del “charro”, en la defensa de lo inauténtico cuando se puede reconocer allí la “sinceridad de la imitación”,¹⁸ está el contacto con el resto de la obra de Puig. La política del calco: imitar con tal pasión que la imitación se vuelva verdadera en sí, no por confundirse con un original, sino porque se pone en duda la existencia de un origen y, sobre todo, su lugar de preeminencia.

La imitación como desestabilizante y desjerarquizante alcanza su grado máximo de teatralidad en la figura del travestí y como tal surge en la comedia musical *Muy señor mío*, escrita para Carmen Salinas, una actriz que precisamente “hace imitaciones”. Una acotación define el personaje de Chicharrona:

Es en efecto una mujer ultrarreceptiva, que a cada estímulo responde de manera acorde, es decir que si se la trata como bella se sentirá bella y actuará como bella, si se la trata como comedia y será el principal resorte cómico del personaje.

Al contrario de lo que sucede en las novelas, la parodia resulta el procedimiento dominante en esta obra, presente tanto en la modificación de las letras de las canciones que intervienen en la trama, como en las acotaciones escénicas, donde se indica que la música debe detenerse a destiempo, o acelerarse cuando la historia lo requiere. Como otra manera de inversión, el travestí es en este caso una mujer que se ve obligada por las circunstancias a vestirse de hombre debido a su fracaso como prostituta. Aunque el cambio de vestimenta no obedece al deseo, la potencia del travestismo no se ve afectada, ya que con este nuevo ropaje la muchacha, cuya característica física predominante es la poco viril falta de estatura, desencadenará el deseo de mujeres frías y calculadoras que sucumben ante su presencia. La travestí, investida de los poderes que su ambigüedad le otorga, resuelve el misterio de un crimen, arregla un matrimonio y casi logra que la Gringa, jefa de una banda de mañosos, huya del país engañada. Chicharrona sólo es derrotada cuando la Gringa utiliza el mismo recurso que ella para escapar de la policía, y la seduce. En esta comedia inocente y carnalizada, las identidades son intercambiables, la rareza triunfa y el deseo es la ley.

Por último, el relato “Serena”, proyecto de guión cinematográfico, literaliza la metáfora de la identidad femenina fragmentada y, a partir de una estética surrealista, convierte a la fuga en un movimiento de autoafirmación. El procedimiento dominante combina homenaje y parodia, dando como resultado un producto más identificable con la mirada asumida por Puig en sus novelas, que Julia Romero ubica “entre el cliché, el camp y la parodia”.¹⁹ La leyenda de Marilyn Monroe es el intertexto que recorre este guión donde el cine es el material, hasta el punto de repetir una escena de *King-Kong* con el diálogo original. En el comienzo asistimos a la “construcción del personaje”:

Los siete hombres proceden a inspeccionar el material y elegir trozos que les interesan. Los van colocando sobre una mesa. Uno de ellos elige un torso de

¹⁸ Refiriéndose a una famosa rumbera del cine mexicano, Puig comenta: “Ninón [Sevilla] mima los gestos que ha visto en las grandes trágicas del cine. Es ridícula en primera instancia porque todo lo vuelve excesivo y falso, pero hay tal intensidad en su intento, cree de tal manera en los gestos admirados en alguna pantalla de su infancia, que de ridícula pasa a patética y de patética a sublime. La intensa sinceridad de su falsa concepción la redime”. “Entrevista a Manuel Puig”, por Elena Poniatowska, en *Novedades*, México, 23 de octubre de 1974.

¹⁹ Romero, Julia, “Estéticas consagradas y marginales”, en *Encuentro Internacional Manuel Puig*, op. cit.; pp. 42-50. Este artículo contiene un análisis de este mismo relato desde la perspectiva de las nuevas estéticas practicadas por Puig a partir de su llegada a México.

maniquí, otro trae un brazo, este sí humano, delicado y blanco, de mujer. Otro encuentra senos y se los aplica. Otro encuentra el sexo. Otro una pierna, que no combina con el resto, y brazos, que tampoco combinan, hasta que sí encuentran otros que armonizan con las demás piezas. Entre ellos apenas si cambian palabras, las necesarias solamente, tales como pedir fuego para el cigarro, o ayuda para descolgar una pieza colgada muy alto. Mientras tanto se sigue oyendo a lo lejos la música quejosa del tango. Uno de ellos contribuye con una cabeza sin pelo de bella mujer sofisticada, otro le coloca una peluca rubia. Sin comentario alguno de aprobación, procede a clavarle la peluca, a martillazos precisos y decididos, corren gotas de sangre por la frente y las mejillas de la mujer. Uno de los hombres saca un pañuelo de su bolsillo y limpia las gotas, vuelve a colocar el pañuelo en el bolsillo. El de más de treinta años, pero no ebrio (TABERNERO) declara sin mayor expresión que el trabajo está terminado.

En la segunda escena la acción se desencadena a partir de la venta de Serena, efectuada por su marido para pagar unas copas. El primer movimiento de Serena es entonces ajeno a su voluntad y sin mayor resistencia: Serena comienza a luchar y termina bailando un tango. A partir de allí el esquema es de huida, adaptación momentánea, desobediencia y nueva huida. Los hombres se suceden como eslabones que unen las diferentes escenas y lugares: juez, policía, rufián, beisbolista, director de cine y Abraham Lincoln la llevan en un itinerario que va desde su barrio humilde hasta el Museo de Arte Moderno. Antes de ser la esposa de un prócer norteamericano que se revela literato, ha pasado por un porno-shopping, el campo, una isla y una balsa en medio del mar. En ese transcurso, se indica que las actrices que interpretan a Serena deben ir sucediéndose, resultando a veces que necesita comprarse ropa nueva porque la anterior era mucho más corpulenta. Si es Abraham Lincoln en persona —y no Andy Warhol— quien la lleva al Museo y escribe una obra de teatro para ella, son dos hermanos Gemelos, Presidente y Vice respectivamente, quienes la sacan de allí una vez asesinado Lincoln. Nuevamente el agua es vehículo para un cambio de frontera y Serena aparece en Xochimilco, en una barca cargada de flores que recuerda las películas del Indio Fernández. Ante un nuevo asesinato que no puede evitar, Serena emprende el regreso:

Recorre varios lugares que se han visto a lo largo de la historia. Llega finalmente a la vecindad donde vivía con su primer marido, busca entre sus pobres posesiones del pasado. Busca algo que no encuentra, desordena todo para seguir buscando. Finalmente encuentra una caja. Adentro hay un par de alas, se las coloca y vuela al cielo.

El retorno al lugar de partida no tiene la función de volver al origen sino de comenzar otra salida, como los sucesivos cambios sólo anuncian la propia transformación, ante la evidencia de que no hay una Serena original. Es este movimiento deseante el que ocurre en la escritura de Puig, donde toda identidad es provisoria y la copia puede ser un modo de la sinceridad.