

Manuel Puig: los comienzos de un escritor

385

Graciela Goldchluk - Julia Romero
Universidad Nacional de La Plata

Cuando comenzamos a trabajar sobre la obra de Manuel Puig, en el marco de un seminario dictado por el profesor Amícola en 1991, no podíamos imaginar ni en nuestros sueños más delirantes que íbamos a acceder a manuscritos, primeras versiones de sus novelas y guiones inéditos del escritor. Del seminario surgió un conjunto de trabajos que llevamos a un homenaje en General Villegas en abril de 1992 y a partir de allí la formación de un equipo de investigación. A principios de este año fuimos a conocer a Malena Puig -la madre de Manuel Puig- y a ponernos en contacto con la familia. De esa reunión surgió la posibilidad de que nuestro grupo se encargara del relevamiento y clasificación de los materiales dejados por el escritor en su casa de Cuernavaca, los cuales habían estado guardados en la Universidad de Princeton. Agradecemos la confianza que nuestro director depositó en nosotras al permitirnos acceder a un material que pocos críticos tienen el privilegio de cotejar y la hospitalidad de la familia Puig, que cada semana se esmera en hacer nuestro trabajo más agradable

Presentamos las primeras reflexiones sobre los comienzos de la escritura de Puig y sobre las imágenes de escritor que diseña en relación con el campo literario.

I. El comienzo de la escritura

El comienzo de una escritura no siempre coincide con el primer texto publicado por el escritor. Edward Said reflexiona al respecto:

386

*Retrospectivamente podemos observar un comienzo como el punto a partir del cual, en una obra dada, el escritor se separa de todas las otras obras; un comienzo establece inmediatamente relaciones con trabajos ya existentes, ya sean relaciones de continuidad, ya de antagonismo, o una mezcla de ambos*¹

En el caso de Manuel Puig, la publicación de **La traición de Rita Hayworth** no sólo marca el comienzo de su escritura sino que inaugura una nueva realidad para la literatura argentina. La novela misma contiene una declaración de principios acerca de cómo se puede escribir literatura sin tener una voz propia, de cómo se debe ocultar esa voz para que la novela se pueda contar. Antes de **La traición**, unos guiones nunca publicados y la voz de una tía que dicta la novela; si se puede leer el comienzo como el momento en que un autor elige a sus precursores, Puig los va a buscar fuera de la literatura: en el cine y en las voces de sus tías.

Se trata entonces de ver la relaciones de continuidad y antagonismo entre los primeros textos de Puig y el comienzo de su escritura en el sentido que da Said a este término. Utilizamos para ésto los originales mecanografiados que hemos podido consultar en el desarrollo de nuestra investigación, por lo tanto no hay indicación de página.

En un reportaje probablemente inédito -presumiblemente escrito por él mismo- Puig se refiere a estos guiones.²

De **Ball canceled** (1958) dice:

No completé el curso (de cine con Zavattini), y me fui a lavar platos a Londres, donde por despecho escribí mi primer diálogo psicologista al servicio de una historia romántica con ecos de todas las superproducciones Selznick, años 30

De **Summer indoors/Verano entre paredes** (1959, hay versión en inglés y en castellano):

el más representativo "Verano entre paredes", comedia sofisticada a la Mac Carey con diálogo escrito en inglés. Ya más lejos no se podía ir en mi hollywoodismo 387

De **La tajada** (1960):

Viendo que los guiones no se vendían, intenté seguir los consejos, imaginé la historia de una actriz de revistas que entraba en la política en época de Perón.

Puede leerse en estos guiones -buscando las continuidades- un repertorio de temas que Puig va a utilizar a lo largo de sus novelas (aparecen allí mujeres-objeto, un homosexual discriminado, el trópico como lugar donde está la vida, el exilio). Pero también puede leerse el proceso de construcción de una voz, o mejor -buscando los antagonismos- el proceso de deconstrucción de una voz que va a llevar a Puig a desarmar los dispositivos de representación directa de la experiencia para desplazarse hacia la representación de discursos.

1. De la lengua extraña a la lengua familiar.

Puig escribe **Ball cancelled**, en inglés, **Verano entre paredes/Summer indoors** en dos versiones (inglés y castellano) y **La tajada** en un rioplatense levemente mezclado con el lunfardo que calca la dicción. Este proceso de traducción y acercamiento a la lengua materna resulta

paradójicamente un proceso de alejamiento, de toma de distancia con respecto al paradigma de Hollywood que está presente tanto en el tipo de situaciones planteadas en estos guiones como en los ambientes en los que se desarrollan las acciones. Esta coincidencia entre lenguaje hablado por los personajes, situaciones vividas efectivamente por ellos y ambiente en el que se desarrollan las acciones constituye uno de los elementos que Puig deconstruye en sus novelas y particularmente en **La traición**. La sensación de estar "donde nunca pasa nada" y el consiguiente hiato que se establece entre el enunciado y la situación de enunciación son fuente de frustración en los personajes de Puig, pero además es la existencia de este hiato lo que permite cuestionar la idea misma de centro que aparece como una creación ilusoria producida por la mirada de la periferia. En el sistema narrativo de Puig, es el barrio el que inventa el centro y lo inventa a partir de las historias que se cuenta a sí mismo: "Mami, llévame a la Choli de la casa con escaleras", en este pueblo inmundo mis escaleras le parecerían las de un palacio"³, esto cuenta Choli que dice Toto, detrás de las escaleras que idealiza Toto vemos la escenografía de Hollywood, pero mediada por la admiración de Toto y por el orgullo de la vendedora de Hollywood Cosméticos.

388

También en la construcción de la lengua coloquial hay un proceso de distanciamiento que paradójicamente tiende a destruir la distancia irónica. Cuando un texto escribe la oralidad sin mediaciones está ignorando el pasaje de un código a otro, toma lo externo del lenguaje. La transcripción deja al descubierto un lenguaje ajeno, con el que no deseamos el contacto⁴; sólo la escritura recupera el deseo a través de la construcción de una coloquialidad literaria que Puig va aprendiendo en las sucesivas reescrituras de sus novelas.

Si en **La tajada** encontramos expresiones como esta: "Pero m'hija: Titin un permiso de importación no se lo va conseguir", ya desde la primera versión de **La traición** este tipo de transcripción no aparece. La preocupación no es la fidelidad al modelo oral, sino la que Puig expresa en el reportaje antes citado: "al acercarme a cada personaje debo proporcionarle el modo de narrarse a sí mismo".

2. Del guión con narrador a la novela sin narrador.

Una característica que Puig mantiene a lo largo de sus ocho novelas es el desvanecimiento de la figura del narrador concebido como un espejo del autor. Esta evanescencia del narrador que implica al mismo tiempo un vacío de voz autoral en el texto y una marca fuerte de autor es un aprendizaje que Puig realiza en el cine, donde descubre que la mirada del director es la que produce una gran obra, pero -como le enseñó sin proponérselo el neorrealismo- es una mirada que debe ocultarse, debe actuar como si sólo existiera la cámara. Y Puig actúa como si sólo existiera la cámara en **La traición** y -en el otro extremo- como si sólo existiera el grabador en **Sangre de amor correspondido**.

389

Del relato que hace Puig de su comienzo nos interesa en este caso destacar el momento en que la voz del personaje se hace cargo de la narración:

Estaba planeando una escena del guión en que la voz 'en off' de una tía mía introducía la acción en el lavadero de una casa de pueblo

Esto es lo nuevo, lo que transforma los guiones en novelas.

Los dos primeros guiones, **Ball cancelled** y **Verano entre paredes**, contienen profusión de acotaciones en un registro que está más cercano al narrador de una novela que a un guionista. Ambos hacen descripción física y psicológica del personaje desde una postura omnisciente

Ball cancelled

Once años atrás, a finales del invierno David había bajado del mismo tren. Era un joven muy apuesto. Toda su persona emitía una rara cualidad, de juventud pura e incontaminada; un aire de conmovedora vulnerabilidad ⁵

Verano entre paredes:

Pero Lilla, Rick y Cinthia, los tres protagonistas de la historia, son extranjeros. tres personajes que pasean sus problemas por calles

cuyos nombres casi no saben pronunciar y que se sienten al margen de la vida de la ciudad como un pato que se sumerge en el agua sin mojarse

En efecto, no era el tipo de mujer que se elige para ilustrar un almanaque, pero sus facciones limpidas, el cabello rubio prolijamente recogido con una cinta y la figura espigada de curvas leves impresionaban agradablemente, la segunda o tercera vez que se la veía

390

En **La tajada** esta voz desaparece, las observaciones sobre los personajes se limitan a los gestos:

La dama joven es quien más diálogo tiene a su cargo: falsifica el tono tratando de dar un acento distinguido o etéreo a su personaje.

Nélida sale del camarín, todavía tiene el maquillaje puesto pero se ha cambiado la ropa, se acerca, tiene los cierre-relámpago abiertos; no se la ve favorecida por la vestimenta que lleva, de poco precio y gusto dudoso, se ha soltado el cabello, largo y demasiado enrulado

Aunque las voces son distintas -en **La tajada** prevalece la descripción que se pretende objetiva-, en los tres casos se trata de una voz externa, que en las novelas está ausente salvo en un grado -en este caso sí- de parodización. En ningún pasaje de los guiones la voz de un personaje se hace cargo de introducir la situación. Cuando Puig decide cederle la palabra al personaje nace la novela. En un arco ideal trazado por Bajtin que va desde la épica monológica hasta la novela polifónica, Puig estaría ubicado al final del arco iris, en la tierra en que el autor ha desaparecido y los personajes se hablan a sí mismos. En el extremo, toda habla personal ha desaparecido y cada uno construye su historia con la voz degradada del mito que emana del poder, pero en la acumulación y el pastiche se produce un cambio de cualidad semántica: la contigüidad de fragmentos discursivos discontinuos produce otros sentidos.

3. La voz de la tía

El primer capítulo de *La traición* era un largo monólogo de una señora que hablaba "mientras se está pintando los labios", según una de las anotaciones. Este monólogo -del cual se han encontrado hasta ahora 26 hojas mecanografiadas con una anotación manuscrita al final que dice "sigue"- no aparece en la novela bajo la forma de capítulo. En él se cuenta toda la historia de la familia y se dan las claves de los personajes: sólo a partir de esa voz Puig pudo escribir la novela, sólo haciéndola callar pudo dosificar los fragmentos de una historia construida a partir del escamoteo. La principal operación de corrección que se realiza en las versiones es tachar, la segunda de las tres versiones que se encontraron del Capítulo V "Toto, 1942", ocupa veintinueve páginas mecanografiadas con abundantes anotaciones al margen, de esas páginas hay aproximadamente diez tachadas, en algunos casos páginas enteras. En el capítulo X, "Chiqui, invierno 1945", sobre veinticuatro páginas hay trece tachadas.

391

En algunos casos, las escenas contadas por la tía reaparecen en la novela. Cuenta la tía:

A la tarde, a eso de las seis rumbean casi todos los días al cine con el Coco que se termina los deberes a la disparada, se toma su leche el chico y se fletan al cine.

Esta escena aparece en el capítulo V, "Toto, 1942":

Yo tengo tiempo de hacer el dibujo porque si no voy a inglés y después voy al cine a las seis, lo hago a la hora de inglés, y si tengo inglés lo hago a la hora del cine, pero si dan cinta linda y tengo inglés hago los deberes rápido rápido después de tomar la leche y no voy a jugar con el Lalo (p 72)

La escena es la misma, pero la función que cumple con respecto a la macroestructura de la novela no lo es. La sintaxis particular de Toto tiene una función que no se limita a transcribir el habla de un chico. Como en Faulkner: cada personaje está constituido por su propia voz, es la voz de cada uno la que nos cuenta su historia.⁶

En otros casos Puig opta por cumplir los deseos de la tía:

qué pena no tener tiempo para hacer algún lindo mantel, así se pasan ratos tan tranquilos, tan lindos, se puede charlar.

La escena en la que este deseo se realiza ocupa el comienzo material de la novela⁷, el monólogo de la tía se censura y da lugar a la pluralidad de voces que conforma el capítulo I. El capítulo II "En casa de Berto, Vallejos 1933", está redactado en su primera versión en forma de monólogo y se convierte en un diálogo, el IV "Diálogo de Choli con Mita" también pasa del monólogo al diálogo, pero con el único recurso de intercalar guiones y puntos suspensivos. En todos la voz original estalla en voces múltiples, cada una de las cuales tiene una historia que contar

En este contexto deja de tener sentido el concepto de parodia que se utilizó en un primer momento para leer estas voces, ya que la parodia implica un desvío de las voces en una dirección que no es la propia: para conseguir ese narrarse a sí mismos, Puig inventa diferentes hablas que eluden la cita directa-ninguno de sus personajes se come las eses ni usa mal los verbos- y arma con ellas un pastiche⁸. El término pastiche en literatura se corresponde con el *collage* en plástica, técnica que parece conformar una imagen de la obra de Puig y que ocupa un lugar central en la puesta en abismo que constituye el reportaje imaginario de Gladys en **The Buenos Aires Affair**. La obra de Gladys es "reunir objetos despreciados para compartir con ellos un momento de la vida", pero para reunirlos debe hablarles. El aprendizaje que Puig realiza es el que realiza Gladys: cambiar los materiales lujosos por los objetos despreciados de la cultura de masas y pasarlos a través del lenguaje como único medio de integrarlos a la obra.

II. La imagen del escritor⁹

Todo gesto de comienzo implica la inserción en un campo que ya está funcionando con leyes propias y, por lo tanto, una definición respecto de esas leyes que se pueden aceptar, rechazar o intentar

392

modificar. En esa relación, que se proyecta en los textos, se construye una imagen de escritor que intenta delimitar un lugar en el campo literario. En el caso de Puig, la imagen que se diseña es la del escritor excéntrico.

Así como el comienzo de su escritura se construye a partir de la censura de la voz de la tía que se convierte en otras voces, su entrada en el campo literario está signada por un "affair" con la censura que relata en un artículo titulado "Loss of readership"¹⁰, donde para responder acerca de la censura, considera necesario contar sus orígenes. A través de Néstor Almendros, director de fotografía cinematográfica se contacta con el escritor ya consagrado Juan Goytisolo, quien aprueba los manuscritos de *La traición* y le presenta a su editor en Barcelona. Su primer encuentro con un editor es también su primer encuentro con la censura: una crítica al sistema cubano hace que la posibilidad de publicación quede obturada.¹¹ En Argentina, Carlos Porrúa acepta el manuscrito, pero el linotipista denuncia obscenidades en el lenguaje, Centro Editor no se decide a publicarla y finalmente lo hace Jorge Alvarez. El suceso traza otro sendero: la censura continúa en Argentina durante los gobiernos de Onganía, Perón y la Juntas militares, Puig equipara estos actos de censura con la actitud de los editores en Italia y Francia y de los gays en Brasil que le exigen una definición pública acerca de su vida sexual.¹²

393

Así, la censura se convierte en el mecanismo de legitimación de su posición alejada de las posturas dominantes en el campo literario argentino y latinoamericano. Excéntrico en su manera de entender el compromiso del escritor con la realidad, no se identifica con la figura del intelectual sesentista pero a través de su literatura ataca al imaginario social que reproduce los "errores del inconsciente colectivo".¹³ El material residual con que construye su escritura obedece más a una lectura social de la estética pop que a la percepción de una moda

Notas

- 394
- 1 "Moreover, in retrospect we can regard a beginning as the point at which, in a given work, the writer departs from all other works; a beginning immediately establishes relationships with works already existing, relationships of either continuity or antagonism or some mixture of both" Said, Edward. **Beginnings**, New York, Basic Books, 1975, p 3
 - 2 Este "reportaje", que corresponde a la época en que estaba escribiendo **Buenos Aires Affair**, ocupa cuatro páginas y está mecanografiado con abundantes correcciones manuscritas, tanto en las respuestas como en las preguntas, a las que asigna números que después cambia, lo que podría indicar que es un "autorreportaje". Por otra parte, algunos títulos de películas en inglés aparecen traducidos al francés, de modo que restaría investigar si fue publicado en Francia. La bibliografía sobre Manuel Puig en el extranjero es tan extensa que su relevamiento requiere un trabajo especial al que aún no hemos podido abocarnos en pleno
 - 3 Puig, Manuel(1968), **La traición de Rita Hayworth**, Buenos Aires, Seix Barral, 1994 (Edición realizada con el asesoramiento de José Amícola), p 49. En adelante las citas que aparezcan sólo con indicación de página corresponden a esta edición
 - 4 Cf Barthes, Roland (1981). "Del habla a la escritura", en **El grano de la voz Entrevistas 1962-1980**, México, siglo XXI, 1983, p. 15: "La escritura no es el habla y esta separación ha recibido en estos últimos años una consagración teórica; aunque no es tampoco lo escrito, la transcripción; escribir no es transcribir. En la escritura, lo que está *demasiado* presente en el habla (de una manera histérica) y *demasiado* ausente en la transcripción (de una manera castradora), o sea el cuerpo, en la escritura entonces, vuelve, pero según una vía indirecta, mesurada, y para decirlo de una vez: *justa*, musical, por el goce y no por lo imaginario (la imagen)"
 - 5 "Eleven years ago, at the end of the Winter David descended from the same train He was an aesthetic looking boy His whole person emitted a rare quality, that of a pure, uncontaminated youth; an air of vulnerability that could be moving" Puig, Manuel (1958), **Ball cancelled**, inédito (La traducción fue realizada con el asesoramiento de Cecilia Burgos)
 - 6 Teniendo en cuenta la reticencia de Puig para hablar de escritores, se vuelve más significativa esta declaración: "Como escritor me interesan todos los escritores modernos que hacen experimentos pero raramente termino sus libros. Una vez que pesco la técnica parece agotarse el interés, la gran excepción es Faulkner" (Del reportaje antes citado)
 - 7 Cf para el análisis de esta escena Panessi, Jorge, "Manuel Puig. Las relaciones peligrosas" en **Revista Iberoamericana** n° 125, octubre-diciembre de 1983, pp 903-917
 - 8 "Y es que al contrario que la parodia, cuya función es *desviar* la letra de un texto y que para compensar, se obliga a respetarlo lo máximo posible el pastiche, cuya

función es *imitar* la letra: pone todo su empeño en deberle literalmente lo menos posible. La cita directa o el préstamo no tienen sitio en el pastiche". Genette, Gérard, (1962) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989 (Persiles-195. Serie Teoría y crítica literaria) p. 96

- ⁹ Esta sección es parte de un trabajo mayor acerca de las imágenes de escritor que no incluimos por falta de espacio
- ¹⁰ Este artículo se publicó parcialmente en Página 12 bajo el título "La pérdida del lectorado" utilizamos el original mecanografiado en inglés
- ¹¹ En el artículo original se conservan las frases que lo condenaron: "Le dije que admiraba el experimento pero que me disgustaban los errores, tales como los campos de concentración para los intelectuales no castristas y para los gays y sobre todo la imitación del modelo soviético en algunos aspectos referidos a libertades"(tachado). "Acusé a algunos intelectuales de hacer turismo gratis en Cuba y de adular a Castro en vez de hacer una crítica constructiva" (conservado)
- ¹² "Para 1982 me volví reconocido en Brasil y los grupos militantes me presionaban para que yo hiciera declaraciones acerca de los modos de mi vida sexual () yo sentía que algo andaba mal dando una estampa oficial a mi sexualidad y preferí mantener mi privacidad. Esto produjo una pequeña guerra secreta y nació una nueva forma de censura". Puig Manuel "Loss of readership": esta parte del artículo permanece inédita en castellano
- ¹³ Esta expresión es frecuente en sus reportajes y señala una preocupación esclarecedora que indica un modo de compromiso en su escritura

395