

El brillo de una vinchita de nylon

*Pilchitas de poliéster
y santidad de virgen*
(“La murga de la virgencita”, Indio Solari)

Puig excéntrico

¿Podemos considerar, sin caer en el uso publicitario de la figura, a Manuel Puig como un escritor excéntrico? La pregunta se inscribe en el debate que plantea el propio libro en el que la estamos formulando, y es el formato de este libro, su propia ley de consignación, la primera contraseña de entrada a la cueva de los que no tienen casa. De ese modo, y antes de utilizar esa misma llave (consigna, contraseña) para entrar una vez más y por diferentes lugares a la obra de Puig, ya sabemos que será bienvenido en la casa-archivo que albergue a Copi, a Willcock, a Levrero. Entonces y paradójicamente, Puig sería un excéntrico no porque su nombre no pueda entrar en determinados cánones (de eso nos ocuparemos luego), sino porque su firma se deja reunir con placer, se consigna, junto a las de otros cuyo nomadismo o sedentarismo ermitaño, cuya extrañeza o extranjería, son irreductibles, lo que los vuelve resistentes a toda reunión.

1. Motivos para no incluir a Puig en la categoría de excéntrico

Manuel Puig fue nominado para el premio Nobel de literatura en el año 1982. La nominación partió de la academia sueca y coincidió con el éxito que tuvo en Estocolmo la versión teatral de *El beso de la mujer araña*, ofrecida en un teatro municipal, tres años antes de que la película dirigida por Héctor Babenco resultara finalista de los premios Oscar y William Hurt ganara uno por su interpretación de Molina. El musical que siguió varios años después a la película, con libro de Terrence McNally, también obtuvo el premio Tony 1993 a la mejor obra, y su intérprete Chita Rivera a la mejor actuación.¹ Por otra parte, estos triunfos en los ámbitos más disímiles, pero igualmente extremos, no dibujan una trayectoria que podríamos definir por su centralidad en el sistema literario, sumamente refractario a quien se aventura fuera de los pasillos de una biblioteca. El anunciado Nobel únicamente se difundió en una nota del vespertino *La Razón*, más que una nota un recuadro del tamaño de un anuncio de evento social, y si ha

¹ En Youtube <http://www.youtube.com/watch?v=XwNEmInnWJU>.

llegado hasta nosotros es porque familia y amigos se ocuparon de guardar el recorte y enviarlo al escritor, que seguía prohibido en el país. Sin embargo, la objeción es fuerte.

Manuel Puig es el autor de un *best seller* reconocido al mismo tiempo por la crítica, con cifras contundentes que recopila Giselle Rodas.² Con *Boquitas pintadas*, además, Puig regresó al cine. Antes de huir a México por las amenazas del grupo parapolicial llamado Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), dejó el esbozo del guión para la película que ganó el premio “Pluma de oro” en el festival de San Sebastián. El autor estaba exiliado y la comitiva argentina prescindió de su participación. Mientras entregaban el premio en España, Manuel Puig era entrevistado en México por Elena Poniatowska y confesaba “me hubiera gustado recibir un telefonema” (en Goldchluk 2011: 270). Sin embargo, con los años, la expresión “boquitas pintadas” es más de Manuel Puig que de Alfredo Lepera, y cuando canta Gardel se nos figura que Puig comparte la sonrisa.³ Podemos afirmar además que varios estudiantes de la provincia de Buenos Aires leen la novela en las escuelas, y esto comenzó a suceder incluso antes de 1983, cuando la llegada de la democracia dejó sin efecto las listas negras en las que figuraba el autor. Aunque los docentes, y sobre todo las docentes que hicieron leer la novela tempranamente lo hayan hecho como un gesto de resistencia o para ofrecer una novedad, la entrada en el canon escolar es también una objeción fuerte.

² Rodas prepara una edición de *Boquitas pintadas* como tesis de doctorado, para lo cual reúne algunos datos de época: “El beneplácito de los intelectuales frente a la novela se registra en la célebre encuesta de la revista *Los Libros* donde nueve escritores consagrados responden, entre otras, a la pregunta: “¿Cuál es para usted el mejor libro de ficción narrativa publicado en la Argentina en 1969?” La mayoría de ellos (Beatriz Guido, Eduardo Gudiño Kieffer, Germán García, Osvaldo Lamborghini y Marta Lynch) responde de manera unánime: *Boquitas pintadas*. El éxito comercial de esta novela la convierte en un *best seller*. La primera edición que lanza Sudamericana de Buenos Aires fue reimpresa dieciséis veces en el período 1969-1974 (con tiradas de hasta 10.000 ejemplares), signo de su demanda en nuestro país. A ello se suman las ediciones en el exterior: las traducciones portuguesa (*Boquinhos Pintadas. Folhetim*, 1970) e italiana (*Una frase, un rigo appena. Romanzo d'appendice*, 1971) aparecen en las listas de los mejores libros del año; sólo en Italia se venden 80.000 ejemplares. Posteriormente, Seix Barral de España publica *Boquitas pintadas* (1972) en la colección Nueva Narrativa Hispánica, que estaba integrada por figuras consagradas del *boom* latinoamericano. Ese mismo año, la novela se publica en Francia (*Le plus beau tango du monde*) y, un año más tarde, en Estados Unidos (*Heartbreak Tango. A Serial*), donde Manuel Puig es nombrado por la *American Library Association* como el autor del Libro Notable del Año” (Rodas, proyecto de Doctorado en Letras, UNLP).

³ *Boquitas pintadas* es un verso del Fox-trot *Rubias de New York*, con música de Carlos Gardel y letra de Alfredo Lepera, que Gardel canta en la película producida por la Paramount *El tango en Broadway* (1935). De este modo, en Argentina el título remite a un Gardel de exportación, mientras en las traducciones, que para Puig eran verdaderas “adaptaciones” de sus novelas, se elige en la mayoría de los casos reponer la palabra “tango” en el título. El interés por Gardel fue una constante en Puig. En 1987 se estrenó en Río de Janeiro su obra musical *Gardel. Uma lembrança*. El homenaje tiene mucho de silencio a voces sobre la intimidad del cantante.

¿Alcanzan estas objeciones para dejar de lado a Puig con el argumento de que es un escritor consagrado? El problema con Puig es que sigue siendo resistido, para regocijo de sus lectores, por una parte de la *intelligentzia* que todavía está esperando que “se pase la moda”. La maravilla con Puig es que eso no importa, aunque lo empapelaran de honores, ahora que en el mismo lugar donde se prohibió la proyección de *Boquitas pintadas* se levanta un cartel de bienvenida que anuncia que General Villegas es el pueblo de Manuel Puig, su literatura seguirá siendo difícil de digerir, con un resto --en medio de tanta corrección política que quiere asimilarlo-- no-biodegradable, como una separata inserta en la Historia de la Literatura que “burlando la ley sin transgredirla, tiene lugar sin tener lugar” (Vidarte 1996). Si entendemos la idea de lo no-biodegradable como aquello que permanece siendo una “cosa”, que no se descompone para asimilarse por completo a la naturaleza, podemos asirnos de esa bolsita de plástico para pensar qué formas de la cultura toma la literatura de Puig, o mejor dicho qué movimientos hace la literatura de Puig con el lenguaje, forma suprema y cotidiana de la cultura (casi una naturaleza), para convertirla en una “cosa” que persiste con el brillo de una vinchita de nylon. Es en ese hacer, en ese desplazamiento necesario, donde la descolocación de Puig con respecto a la ley (en principio a la ley del texto) nos deja pensarlo como un ex-céntrico, en tanto no se opone ni transgrede, como lo haría un vanguardista, sino que dibuja su propia huella, desvía su mirada.⁴

2. Resignarse a ser excéntrico

Manuel Puig partió de Argentina en 1956 para estudiar la carrera de director de cine en Roma. Después de haber estudiado un año de Arquitectura y de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, la oportunidad se presentó con una beca de la Asociación Dante Alighieri, como premio por ser el mejor egresado de Lengua y Cultura Italiana. Desde el colegio primario, Manuel Puig fue siempre buen alumno, eso también se repitió en el Centro Experimental de Cinematografía (Cinecitta), donde obtuvo el mejor promedio en el examen de ingreso y también en el primer año de cursada. Estos logros no modificaron el hecho de que en el segundo año, que consistía en la realización de un

⁴ Mi primera percepción de que algo así sucedía fue al considerar la no-relación entre la literatura de Borges y la de Puig: “Puig es el primer escritor argentino que mira para otro lado. El desvío de su mirada encuentra otras miradas ávidas de desvío: se instala así otro sistema de lecturas que fisura el sistema impuesto por Borges en la literatura argentina.” (Goldchluk 1994: 29). Con los años, al considerar que ambos escritores coincidieron en algunas preferencias cinematográficas (*Fatalidad*, de von Sternberg, las películas mudas de la Garbo, las comedias de Lubitsch), resultó más evidente que esa divergencia era radical y no producto de una estrategia de campo.

corto, Puig decidiera abandonar al enterarse de que el escaso celuloide disponible era para los alumnos italianos, y ningún mérito iba a dárselo a Manuel Puig o a Néstor Almendros.⁵ Puig no se desanimó, si no iba a ser director, sería guionista. Se dispuso entonces a escribir guiones que revivieran aquellas películas de Hollywood que había amado en su infancia y que tan mal caían en el templo del neorrealismo, ya agonizante a fines de los cincuenta. Con espíritu empresarial, escribió un melodrama estilo *Cumbres borrascosas* llamado *Ball Cancelled*; una comedia “Irenedunniana” de nombre *Summer Indoors* (el adjetivo es de Puig por la actriz Irene Dunne y sus comedias con Charles Boyer y con Cary Grant), es decir de diálogos agudos y moral esquiva: y finalmente *La tajada*, un *women film* de corte acaso neorrealista, asentado en la vida política argentina. Durante muchos años la crítica restó importancia a estas producciones así como a toda la obra guionística de Puig, y es únicamente a partir de un cambio de paradigma crítico, que habilita el estudio de materiales de archivo en diálogo con la obra editada y consagrada de los autores, que comienzan a surgir los primeros trabajos (Pollarolo 2012).⁶ Pero volviendo a Puig, algo no funcionaba: sus guiones se veían antiguos a los ojos de los productores, o en todo caso inconvenientes. Si *La tajada*, que cuenta el ascenso de una chica de barrio a estrella del cine nacional durante los años del primer gobierno peronista, tuvo posibilidades de ser filmada hacia 1960 como queda registrado en la correspondencia familiar (Puig 2005), el surgimiento del peronismo y la hipocresía de las clases acomodadas que lo combatieron podría resultar un argumento difícil de vender en un país donde la palabra Perón estaba prohibida por decreto.⁷ A pesar del fracaso profesional con este tercer guión, Puig encuentra en su escritura que finalmente

⁵ Néstor Almendros (español y cubano) fue uno de los primeros amigos que Puig hizo en Roma. Con el tiempo, se convertiría en el director de fotografía preferido de Rohmer y de Truffaut, ganaría un Oscar por su labor en *Days of Heaven* (Dir. Terrence Malick 1978) y trabajaría con Alan Pakula y Martin Scorsese, entre otros. Esta amistad, como otras de esa época, duró toda la vida. Meses antes de morir, Manuel Puig asistió a una Semana del autor en Madrid, donde sus amigos Néstor Almendros, Pere Gimferrer y Luis Goytisolo, junto con otros estudiosos, desmenuzaron su obra y lo entrevistaron por cuatro días.

⁶ Los guiones de Puig: *Ball Cancelled*, *Summer Indoors/ Verano entre paredes* y *La tajada*, tienen circulación académica desde 1996, cuando se publicó *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth* (Puig 1996), o en el caso de *La tajada* una circulación algo más extendida a partir de la publicación en la editorial Beatriz Viterbo (Puig 1998), pero fue César Aira el primero que consideró ese guión “extraordinario” en su *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001: 454). De manera muy reciente, la tesis doctoral de Giovanna Pollarolo (2012) inaugura los estudios serios sobre la obra guionística de Puig, centrándose en el “Ciclo hollywoodense”. Pollarolo no sólo cuestiona la noción de “copia” con la que el propio Puig se había referido a sus trabajos, sino que analiza las desobediencias de Puig con respecto a sus modelos y, en un movimiento inusitado, reintroduce la escritura cinematográfica en la obra literaria de Puig. A esa tesis le debo el rescate de estos primeros guiones.

⁷ Curiosamente, como nos recuerda Gamerro (2007: 47), es Borges el que desobedece la prohibición con su cuento “El simulacro”, también de 1960, donde nombra a “Perón” y a “Eva Durate”.

puede hablar en su idioma y logra definir una poética, casi un credo gritado a voz de cuello por su protagonista Nélica Cuenca: “Sí, algo soy: ... ¡soy cursi!” (Puig 1998: 67). El término, fácilmente asociado a ciertas lecturas generalizadoras de Puig, digamos lecturas que atienden a lo que Alberto Giordano (2001) nombra “efectos de representación”, retoma la nominación que el señorito puso a su ocasional compañera, aquella que se convertiría, de manera inconveniente, en protagonista de la trama. Cuando Nélica dice “¡es que te quiero con el alma!”, Julio se ríe y le advierte que “Eso del alma (...) estuvo un poco cursi” (cit.: 64). Este es el último guión que Puig escribe para intentar vender en la industria: todos los demás serán escritos a pedido o por propuesta de directores.⁸ Es, también, la última vez que un personaje grita una reivindicación. Lo siguiente que Puig escribe será *La traición de Rita Hayworth*, novela cuya extrañeza radical fue explicada de manera sencilla pero fallida por la falta de un narrador.

A partir de esta primera novela, la historia de Puig, de la escritura de Puig, es la historia de cómo es posible, materialmente, desaparecer de escena. Puig se deja fascinar por las voces oídas en su infancia, por la propia voz que llega desde una lejanía irreductible, pero sólo convierte eso en literatura, es decir en una cosa que no se puede confundir con la naturaleza del lenguaje, a partir de la aceptación del lugar desde donde no es posible asumir la enunciación. Escribir sin enunciar, sin aceptar el lugar de la enunciación, es un modo de aceptar la excentricidad, no de elegirla. Sólo se puede elegir no pasar por el centro desde un lugar soberano: cuando Juan José Saer decide no aceptar el sistema de consagración que pasa necesariamente por Buenos Aires y se va de Santa Fe a París junto con el paisaje de sus ficciones, cuando Héctor Tizón construye su narrativa a partir de una enunciación que muestra las marcas de una sintaxis y una selección léxica contaminadas por el quechua y se niega al pintoresquismo, ambos escritores quedan ubicados, por necesidad geográfica o glotopolítica, en un lugar excéntrico desde donde enuncian su literatura y es desde ahí que se instalan en el mapa de la literatura argentina. El desplazamiento de Puig, que se formó como escritor fuera de su país y fuera del sistema literario, es de otro orden, y eso se puede ver siguiendo su correspondencia. En sus cartas europeas, que van desde 1956 hasta 1962, la línea

⁸ Para la adaptación de *Boquitas pintadas*, Torre Nilsson insistió por dos años. Posteriormente, Puig adaptó la novela *El lugar sin límites*, de Donoso, para el productor Manuel Barbachano Ponce, en la película que dirigiría Ripstein en 1978. El último trabajo de escritura de Puig fue un guión sobre la vida de Vivaldi (inéfito, escrito entre fines de 1989 y comienzos de 1990), encargado por unos productores italianos que cumplían de ese modo la exigencia de William Hurt para aceptar el protagónico. La película no se filmó.

biográfica de Puig se transforma en trazo escriturario que nos permite seguir, entre otras historias, la de su “extraterritorialidad lingüística”, al decir de Daniel Link:

No sorprende tanto la extraterritorialidad lingüística de Puig (respecto del italiano, el alemán, *todos* los idiomas), sino más bien la maestría para transferir a la escritura registros y tonos desconocidos en la literatura argentina (y, aún, mundial) hasta su aparición. (AA.VV. 2006:170)

Volvemos sobre lo mismo. Lo que Puig transfiere, traslada, del lenguaje a la literatura (la “cosa” que no termina de disolverse en el paisaje), es el tono, entendido como ese golpe de silencio en el que en el lapso de una duración sin tiempo se acalla la voz de lo general para que surja lo singular intransferible. Si nos “identificamos” con los personajes de Puig; si, en verdad, nos con-movemos sin identificarnos, es porque somos transportados, arrastrados a ese lugar en el que podemos reconocer que no estamos cómodos. De eso se tratará la literatura de Puig, especialmente a partir de *La traición de Rita Hayworth*: del abandono de la réplica reivindicativa (algo soy... ¡Soy cursi!) para recalcar en la insistencia de una obstinación, la del detalle que parece hablar por sí mismo, que va más allá del “efecto de realidad” porque una vez cumplida esa función (o cualquier otra, por ejemplo ser índice de clase social o de educación) continúa acumulándose. Cuando el propio gusto deja de justificarse (si a Nérida le gustaban los boleros debe gritárselo a Julio, en cambio cuando Molina hace enojar a Valentín le pide disculpas por cantar “Mi carta” en el momento que el militante acaba de recibir una con malas noticias); cuando los objetos permanecen sin que el escritor que los nombra se apropie de su sentido, lo banal opera como resistencia. No es otra cosa lo que “transfiere” Puig de las películas que había amado en su infancia y eran execradas por sus profesores de cine, aquellas en las que los intelectuales de su época veían una amenaza de colonización cultural, y con las que Puig, al modo del “espectador emancipado” que convoca Ranciere (2010), arma y desarma una gran parte de los discursos sociales para quedarse con eso que permanece y cuyo sentido sigue siendo, de algún modo, inaccesible para quien lo nombra.¹⁰

¹⁰ Abordo el tema en “El legado banal” (Goldchuk 2006): “Cuando todas ‘las reglas del arte’ parecían debidamente establecidas en Argentina, frente a una producción literaria que se debatía entre el compromiso político y la indagación filosófica, Puig acepta y reelabora un legado banal. La literatura que inventa funciona como esas comedias en las que un sombrero, siempre algo ridículo, desata la potencia de la frivolidad y desestabiliza los códigos más estrictos”. Me ocupo en ese trabajo de las más conocidas *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939) y *Los caballeros las prefieren rubias* (Howard Hawks, 1953), pero en particular considero *Privilegio de mujer* (*Together Again*, Charles Vidor, 1944), película que conocí en la videoteca de Manuel Puig y que encontré repudiada por estudios feministas. Allí, un pequeño sombrero

3. Las lenguas que Puig transita

Manuel Puig comenzó a escribir profesionalmente en español, antes incluso de sus primeros guiones escritos en italiano y en inglés.¹¹ Durante todo el tiempo que duró su estadía en Europa, que como dijimos fue entre 1956 y 1962, Puig realizó diversos trabajos: desde profesor de idiomas (enseñando italiano, inglés y español) hasta asistente de diálogos durante las filmaciones, pasando por lavaplatos y mozo, pero el trabajo más constante fue el de traducción de diálogos y subtítulo de películas. De ese modo, en el terreno de la escritura, el español fue, para Manuel Puig, una lengua de traducción, de llegada, antes que una lengua “materna”, y la escritura, algo que debe construirse, nunca “natural” y nunca una copia de la oralidad en tanto los subtítulos traducen las palabras que declaman los actores, que antes estuvieron escritas en un guión.

La correspondencia de Puig nos muestra algo de ese camino: en las cartas a la familia aparecen restos del dialecto de Parma-Piacenza que los Delle Donne, la familia de la madre, llevaron al Río de la Plata. Cuando Puig visite al tío Luigi en Zibello, los parientes se sorprenderán de que el argentino traiga consigo esas contraseñas:

De más está decirles que hablamos desde que llegué hasta que me fui, se tiraban al suelo de la risa con las palabras en parmesano, no podían creer que se hubieran mantenido en las dos generaciones siguientes. Les contaba que la Pety dice ñanca* cuando la mandan a eschancarse* para algo, etc. (Puig 2005: 63)¹²

Sin embargo, una característica de la literatura de Puig es que evita cuidadosamente el lunfardo y todo rasgo de “tipicidad” folklórica. Al analizar las cartas observamos:

La evolución del lenguaje que puede rastrearse al comparar el idioma que Puig usa en las cartas con la escritura de su guión *La tajada*, y más tarde con las diferentes versiones hasta llegar a la definitiva de *La tracción de Rita Hayworth*, muestra una sucesiva despersonalización. Ese lenguaje no es de nadie, no se posee sino que se usa. (Goldchluk en Puig 2005: 13)

inadecuado para la alcaldesa que condesciende a comprarlo (Irene Dunne) atraviesa toda la película y se resiste a varios intentos de destrucción, ocultamiento o pérdida, apareciendo en los momentos y lugares más inoportunos, como un verdadero objeto no-biodegradable.

¹¹ Los guiones en inglés ya fueron mencionados. En italiano escribió *Cast y Rose Appassite per Apollo*, en colaboración con su amigo Mario Fenelli, con quien también compartía el trabajo de subtítulo y traducciones.

¹² Para la edición, elaboré un glosario en colaboración con la familia y con el editor italiano Angelo Morino, dado que los términos que aparecen no siempre corresponden a palabras de la lengua italiana, ni Puig las escribe del modo convencional que corresponde al dialecto. En el glosario se repone la forma canónica de escritura, cuando difiere de la usada en las cartas. En este caso: ñanca. gnanca: no, de ninguna manera; eschancarse: esforzarse.

Un recorrido somero por los materiales de escritura puede confirmar este gesto que llamé de “despersonalización”. Debemos recurrir a Voloshinov (1926) para recordar que escribir es siempre apropiarse de palabras de otro, y que la actitud del enunciador con respecto a la palabra ajena es la portadora de la evaluación en el discurso. Esta actitud evaluativa es la que construye el “rango axiológico del héroe” entendiendo por héroe no siempre el personaje sino también aquello que se narra, y cuando Bajtin (1993) retome la perspectiva para analizar la palabra bivocal, será el rango axiológico de la palabra del otro lo que defina el verdadero contenido del discurso, ahora sí especialmente literario. Siguiendo esa línea, Bajtin nos enseña que cuando un discurso está reproducido desde el exterior, cuando se toma en bloque y se “transcribe”, tendremos ya sea al relato oral donde el autor acentúa la tipicidad del discurso para imponer su perspectiva apoyándose en lo que se entiende por saber popular, ya sea la parodia (de primer tipo) en la que el autor imprime una orientación opuesta a la palabra parodiada, que permanece pasiva. De ese modo, a través del discurso típico que generalmente es el de las clases populares, lo que se impone es la voz del autor. En nuestra literatura el ejemplo paradigmático es la gauchesca, donde se reproducen gráficamente las peculiaridades de pronunciación del habla “representada”, dando por sentado que la lengua de las clases letradas no tiene peculiaridades de pronunciación, el autor “no tiene acento”.¹³ Una característica de este tipo de discursos que Bajtín llama bivocales y a la vez monológicos es su facilidad para ser leídos en voz alta. Son textos que piden la lectura en voz alta. Cuando en cambio la palabra ajena tiene vida propia, cuando el autor la toma desde dentro y en lugar de representarla la recrea, cuando escuchamos los ecos del pensamiento del otro en pugna con el pensamiento del escritor (ya sea en la parodia activa, en la estilización o en la polémica oculta), se trata de una palabra que no sólo es bivocal sino biacentuada, y ya no es posible leerla en voz alta sin traicionarla. Para su desarrollo, la literatura necesitó inventar la novela moderna, de la mano de la imprenta y la lectura silenciosa.

Este resumen escolar me resulta necesario para comentar por qué, cuando Titín (Ministro peronista, marido de Nélide en *La tajada*) dice “Ellos encantados. Lo que quieren es que alguien del gobierno les *deban* favores” (p. 90, destacado mío) asistimos

¹³ El uso de la voz del gaucho fue analizado en sus matices más políticos por Josefina Ludmer (1998). Para ver el proceso de escritura de una voz que muestra y oculta sus peculiaridades. Ver el “Estudio filológico preliminar” de Élide Lois a la edición de *Don Segundo Sombra*.

a los últimos resabios de enunciación autoral en la escritura de Puig. En esa discordancia entre sujeto y verbo resuena el resguardo de un autor que mira con simpatía a su personaje (son escasos los usos de sintaxis desviada, o de apóstrofes que señalan una s faltante) pero no se mezcla. Es verdad que esa voz autoral no está destinada al lector, sino al actor que podrá convertirla en un acento y brindarle su cuerpo y a un director que decidirá si hay que mezclarse. La desaparición de un guionista es tan efectiva en el momento de la película que podemos encontrar más de la voz autoral de Puig en las acotaciones escénicas que en las ocho novelas que firmó.¹⁴

El tan mentado “oído” de Puig, capaz de captar los más leves temblores de la lengua, capaz de “reproducir” (¿?) las voces escuchadas, es en verdad un “oído de tísico” (para usar una expresión popular que nos recuerda que, en ocasiones, el sufrimiento agudiza los sentidos) para detectar lugares en los que el poder se asienta en la naturaleza del lenguaje. En este caso, para detectar que el anhelo sesentista de “ser la voz de los que no tienen voz” era también una forma de autoritarismo. La desterritorialización de Puig, entonces, le imposibilita encontrar un lugar desde donde enunciar su literatura:

Afuera del país pero no exiliado, de viaje por Europa pero no de paseo, extranjero en todas las lenguas, Manuel Puig opera de manera inversa al escritor erudito que delimita un idiolecto preciso, inalienable, que cultiva el jardín de un idioma al cual podrá volver siempre como una patria. Si persigue una forma es aquella que lo llevará a las multitudes por el camino de la alienación. (Goldchluk en Puig 2005: 13)

Esta dificultad para ubicarse, esta imposibilidad declarada de asumir un lugar (el de director en las películas, el del narrador en las novelas), se traslada también a la crítica. Aunque Puig es considerado “muy argentino” y estuvo prohibido por lo menos desde 1974 a 1983, es raro encontrarlo entre los “escritores exiliados”.¹⁵ Tal vez esto no

¹⁴ Algo similar ocurre con las obras de teatro, donde la tercera persona de las acotaciones puede llegar a confundirse con un narrador.

¹⁵ Resulta interesante en ese sentido el libro de José Luis de Diego (2001), donde la figura de Puig no es objeto de la atención que merecen otros autores como Goloboff, Martini o Cortázar. No lo elige para hablar de “los que conocieron el peligro de las amenazas antes del golpe militar y optaron por el exilio (...) A manera de ejemplo, abandonaron el país en 1974 Nicolás Casullo, Pedro Orgamide, Tununa Mercado, Edgardo Cozarinsky, Noé Jitrik, y en 1975 lo hicieron Juan Gelman y Osvaldo Bayer” (116), ni registra la presencia de Puig entre los grupos que se radicaron en México (158-161), a pesar de que Mercado hizo pública su profunda amistad con Puig y de que en la novela *Pubis angelical* aparecen algunos personajes de ese entorno. En cambio, elige su nombre para ilustrar la noción de *émigré* propuesta por Said “un exiliado político que ha dejado de serlo y decide continuar viviendo en el exterior” (166), y opone su figura a la de Saer en el momento de abordar la producción argentina en el exilio. Retoma el corte de 1976 que antes había descartado y señala: “La novela de Puig *El beso de la mujer araña* aparece a menudo citada, y comentada como parte de la producción del exilio argentino, **aunque** su publicación

se deba a una falla en la memoria o a un problema de inventario, sino a la expresión de una incomodidad constitutiva de la literatura de Puig, que había comenzado mucho antes del exilio y no cesa con la llegada de la democracia.

4. La extrañeza y el legado

Intentamos trazar un mapa que eligiera puntos de intensidad en la relación de Puig con la escritura de *eso* que pasa del lenguaje a la literatura: aquello que viniendo siempre de afuera (el cine o la voz de la tía, para retomar las estaciones de este recorrido) produce efectos literarios en el interior de la literatura misma. Aquello que parece llevar a la literatura hacia otro territorio (el de la denuncia social, el de los medios de comunicación, el de la reivindicación de las minorías), pero que la máquina de relatos de Puig transmuta en literatura, “transporta”. Siempre es un problema de lenguaje, pero nunca está en el lenguaje.

Antes postulé, a través de una cita, que “Puig opera de manera inversa al escritor erudito que delimita un idiolecto preciso, inalienable”; en él se hace carne, se hace letra, el *Monolingüismo del otro*: “Sí, no tengo más que una lengua; ahora bien, no es la mía” (Derrida 1997: 14). Puig repite ese postulado, como señalaba antes Daniel Link, en todos los idiomas. Imposibilitado de refugiarse en una lengua como en una patria, Puig ensayó un modo de escritura políglota poco frecuente. Escribió *Maldición eterna a quien lea estas páginas / Eternal Curse on the Reader of these Pages* de manera simultánea, aunque se publicaran con dos años de diferencia (Seix Barral en 1980 y Random House en 1982). Su novela siguiente, *Sangre de amor correspondido*, se publicó en 1982 también en Seix Barral, y simultáneamente por la Edirorial Nova Fronteira, con el título *Sangue de amor correspondido* y la aclaración “versión original con revisión de Luiz Ottavio Barreto Leite”.¹⁶ En el primer caso, el inglés es una lengua que Puig aprendió desde su infancia y experimentó al vivir en Londres y en Nueva York. En el segundo caso, el portugués es una lengua que aprende por contacto casi al

en España en 1976 permite suponer que su escritura es anterior al golpe militar del mismo año” (186, destacado mío), en oposición a *La mayor*, publicada también en 1976, pero en Buenos Aires. De Diego encuentra los motivos de la diferencia de consideración sobre el lugar de estas novelas como producción en el exilio ya sea por los lugares de edición “o bien porque Puig siempre fue considerado un exiliado más ‘político’ que Saer” (186), o por los temas que abordan. En una línea de lecturas que consagró la metáfora como la forma más legítima de escribir (y publicar) durante la dictadura, Puig sigue incomodando a los críticos.

¹⁶ Puig recurre a Luiz Ottavio Barreto Leite (que al año siguiente traduciría *Maldición eterna a quien lea estas páginas* para Nova Fronteira), como lo había hecho antes con Agustín García Gil para asesorarse en expresiones “mexicanas” durante la escritura de *Pubis angelical*.

mismo tiempo que escribe la novela, basada como se sabe en la desgrabación de entrevistas con un albañil nordestino que estaba trabajando en su departamento de Río de Janeiro; es, como suele decirse, una lengua que no “domina”. De este modo, Puig opera sobre la palabra del otro para armar una novela que, como analiza dos Santos Menezes (2006), tiene diferencias sustanciales entre las versiones en portugués y en español, pero sobre todo, mientras en portugués “fue escrita en un dialecto del Estado de Río” (Puig cit. por dos Santos: 13), en español se escribe desde un lugar indefinido desde el punto de vista lingüístico.¹⁷ Pero queremos detenernos en la primera de las novelas escritas en la lengua del otro.

Es en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* donde Puig escribe el alegato más conmovedor sobre el exilio. Un hombre está enfermo de depresión, ha perdido a su familia y también la memoria de ella, no quiere saber cómo murieron ni por qué; una asociación de derechos humanos se ocupa de él. Sabe, en cambio, que viene de Argentina y se encuentra internado en el Hogar “Village”, donde conoce a Larry, un profesor de historia retirado que se emplea como acompañante. El señor Ramírez desea sorber la vida de Larry, su energía, sus deseos sexuales; Larry piensa que su vida no tiene nada de interesante, hasta que Ramírez recibe unos libros que renuevan su deseo de investigar. En el momento de definir el legado se dice que son cuatro, pero aparecen tres títulos: “Les liasons dangereuses”, “La Princesa de Clèves” y “Adolphe” (Puig 1982a: 123). Larry trabaja con todos, pero sólo nos enteramos del comienzo de las anotaciones que están en *Les liasons*, la novela hecha con cartas. Ramírez, en la cárcel, había puesto números sobre algunas palabras, y con ellas se forma la primera frase: “malédiction... éternelle... à... qui lise... ces pages” (*cit.*: 124). Del resto sabemos que habla de una huelga y que utiliza para eso el doble sentido que tiene en francés la palabra “grève”. Me detengo en esta descripción porque define a la vez una extrañeza con respecto al lenguaje y un sistema de citas que nunca terminará de conformar a quienes persisten en la imagen de un Manuel Puig semianalfabeto, aunque políglota. Escribir reordenando palabras de otro idioma, de otro siglo ¿no es acaso una imagen

¹⁷ En su tesis de posgrado, dos Santos Menezes (2006) realiza un interesante análisis de las dos versiones, desde el punto de vista del análisis del discurso. Interesa en este caso en particular el análisis de cómo Puig construye un español cuyo lugar de enunciación no pueda precisarse en una región específica de habla hispana. Dos Santos Menezes analiza esto a partir del registro léxico, que utiliza regionalismos de diversos lugares, y de las estrategias de Puig para “evitar el voseo”, a partir de la manipulación de tiempos y personas verbales. Si bien dos Santos Menezes trabaja a partir de las versiones publicadas, sus observaciones cobran mayor relevancia en el contraste con los manuscritos conservados, ya que las desgrabaciones de las entrevistas eran completamente en segunda persona del singular, persona que Puig cambia por la tercera.

poderosa de autor que busca desaparecer de la enunciación? Por otra parte, sabemos por declaraciones y por una carta encontrada en el archivo, que la novela surgió del encuentro con un joven sociólogo llamado Michael, en una pileta de natación a la que Puig asistía, y sabemos que Puig vivía en el barrio del Village, y también que el regreso a Nueva York no había sido fácil:

Había vivido allí cinco años en los sesenta. Había tenido mi casa, mis papeles en orden, mi trabajo [...] Nueve años después estaba sin casa, sin papeles y con un Nueva York que se despertaba con la resaca de los años del hippismo. Ya no había esperanzas de cambio. Encontrar un apartamento silencioso en donde poder escribir fue un vía crucis. Es el único lujo que exijo. Puedo vivir en condiciones muy modestas, pero necesito silencio. En esas condiciones tan precarias nació la idea de esta novela [en referencia a *Pubis angelical*] (Puig, por L. Sanz y A. Rivas, 1979)

El reportaje es contemporáneo a la escritura de *Pubis angelical*, novela que terminó de escribir en México, en su anteúltimo intento por establecerse en ese país (el último sería meses antes de su muerte). Cuando comienza *Maldición eterna* ya consiguió un departamento en el Village. Las muchas notas de escritura (lo que llamamos “prerredaccionales”) se ocupan principalmente de la relación entre los personajes, qué quiere uno, qué quiere otro... el tema de la memoria aparece poco, aunque en el apunte que transcribimos parece estructurar la novela.

recuerda los sustantivos, empezó a estudiar el resto pero es difícil entender científico, profesor Universidad
recuerda todo lo material, incluso verbos, ningún adjetivo
ningún noun, “without words you cannot think” said the doctor
I’m trying to find out the meaning

Primera parte es aprender palabras
Segunda parte es rescate memoria (Archivo digital Puig)¹⁸

Este plan de escritura en dos trazos evidencia el fracaso del plan, como sucede con muchos otros apuntes, cuya virtud consiste en dejar de ser esa escritura para que otra suceda. Puig planifica que Ramírez se recupere mediante el aprendizaje de palabras y la consiguiente recuperación de la memoria, pero en el momento de redactar la novela

¹⁸ Las transcripciones que aparecen en este capítulo son tomadas del Archivo digital Manuel Puig, organizado por Graciela Goldchluk y Mara Puig, con colaboración de Pedro Gergho y Giselle Rodas. Agradezco a Carlos Puig la autorización para utilizar el material, tanto en mis artículos como en las clases de Filología Hispánica, así como la generosidad con que publica periódicamente parte de ese material en el sitio de la Biblioteca de Humanidades, con acceso libre y gratuito.

no sucede eso. En primer término, Ramírez ya conoce todas las palabras: “Señor... Larry. Yo sé inglés, sé todas las palabras. En francés, en italiano, sé las palabras. En castellano, mi lengua original, sé todas las palabras, pero...” (ME: 10), cuando Larry le pregunta “¿De veras sabe todos esos idiomas?”, la respuesta es “Sí. ...Qué día tan feo” (ME: 10). El resto de la novela será un duelo en el que cada uno intentará, sin éxito, apropiarse del pasado del otro. Pero era un duelo perdido en la primera página de la novela.

La novela comienza con una pregunta, “--¿Qué es eso?” La pregunta es rara porque “eso” es una plaza, y el personaje no preguntó qué plaza es o cómo se llama esto, sino qué es. A partir de esa impertinencia, su interlocutor despliega nombres: Washington, Larry, señor Ramírez; de ese modo los lectores nos ubicamos en el espacio y tenemos un bosquejo de los personajes (que no son Mr. Larry y Ramírez). El señor Ramírez escucha y pronuncia una de las réplicas que mejor señalan la condición de exiliado: “Gracias. Eso lo sé. Lo que no sé... es qué es lo que se tendría que sentir, cuando se dice Washington”. Lo notable es que la réplica se escribió primero en la voz del otro, es decir en inglés.

- My name is Jerry. Your name is Ramirez. The name of the park is Washington. The park is ~~named Washington/ called~~ named Washington.

- Thank you. *You know that. What I don't know is... ~~what is supposed to feel when you say Washington~~ what one is supposed to feel when one says Washington.* (del Archivo Digital Manuel Puig)¹⁹

La versión que se conserva en español es posterior, el nombre del enfermero está definido Larry, como quedará en ambas ediciones.

- Mi nombre es Je- [~~Jerry~~] Larry. El suyo es Ramírez. Y Washington es el nombre ~~del parque~~ de la plaza. La plaza se llama Washington.

- Gracias. Eso lo sé. Lo que no sé... es lo que ~~yo te [tendría] se tendrá~~ se tendría que sentir, cuando se dice Washington.

En ambas versiones, las modificaciones tienden a la despersonalización. Si atendemos a la versión en inglés, Puig reemplaza “you say” por “one says”, que tiene valor impersonal, pero no deja de señalar a la persona de manera paradójica; si *you* es claramente una segunda persona, *one* es un alguien que remite a la primera pero es

¹⁹ En la transcripción, las palabras en cursiva remiten a agregados manuscritos, y las que están entre corchetes son palabras completadas para su mayor comprensión.

tratado como una tercera, una “no persona” al decir de Benveniste, uno cualquiera, el título de un tango.²⁰ En español, el movimiento es doble, de despersonalización y alejamiento. La primera opción, cambiada al correr de la máquina, es “yo te [tendría] que sentir”, que se reemplaza por “lo que se tendrá que sentir”, la última sobreescritura de la letra “í” encima de la “a” da la forma “lo que se tendría que sentir”, que queda en la versión édita. De ese modo, primero desaparece el yo, se elimina la forma personal, y después (el cambio de verbo está hecho a mano, en una relectura) se pasa del indicativo “tendrá” al potencial “tendría”, borrando todo rastro de posibilidad, de accesibilidad a la experiencia. El enunciador, el señor Ramírez, exiliado y torturado hasta perder la memoria, afirma que sabe, se afirma como sujeto al decir que sabe las palabras: plaza, Washington... lo sabe. Lo que no sabe, lo que no le permite decir yo, es lo que tendría que sentir. Hasta tal punto está escindido el sentido y el sentir en la lengua de un exiliado que no se hace posible, ni siquiera para el personaje, enunciar ese yo. Ese “golpe de silencio” (Blanchot 1992) se da tanto en la lengua que Ramírez nombra “original” y que Derrida llamó “prótesis de origen”, como en la lengua del otro, del que se busca asir su experiencia. En este juego de reescrituras, podemos ver que Puig escribe en español desde la experiencia del inglés, dado que el primer escrito está en inglés, pero también escribe en inglés desde la experiencia del español; o mejor dicho, escribe como un recién llegado en todos los idiomas.

La última pregunta, entonces, es: ¿puede escribir el recién llegado? ¿Puede, en sentido estricto, adueñarse de la lengua para obligarla a decir? No es el caso de Puig, que más que adueñarse la ocupa marcando que es de otro. Lo que este excéntrico nos propone, me parece, es el tráfico de objetos de escaso valor en el mercado, donde lo que importa es el tráfico mismo y que el objeto no se degrade, que en cada pase vuelva a inventarse y recupere su brillo, como una vinchita de nylon adornada con strass (pasada por una amiga, sin preguntarle a la madre) en el vestido de quince de una chica de barrio.

Graciela Goldchluk, febrero de 2012

²⁰ El tango *Uno*, de Enrique Santos Discépolo (1943), reaparece como referencia casi obligada en el momento de pensar una conciencia lingüística de esta forma gramatical: “Uno busca lleno de esperanzas/ el camino que los sueños/ prometieron a sus ansias...”.

Bibliografía

- AA.VV. (2006). *Argentino de literatura I. Escritores, lecturas y debates*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Archivo digital Manuel Puig*, organizado por Graciela Goldchluk y Mara Puig, con colaboración de Pedro Gergho y Giselle Rodas. Disponible en parte en <http://www.fahce.unlp.edu.ar/biblioteca/labiblioteca/archivo-digital-manuel-puig>
- Bajtín, Mijaíl M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- de Diego, José Luis (2001). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Derrida, Jacques (1997). *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Buenos Aires: Manantial (Traducción de Horacio Pons)
- dos Santos Menezes, Andreia (2006). *Sangre de amor correspondido x Sangre de amor correspondido. Análise de um caso emblemático de contato entre o PB e o E*. Tesis de posgraduación en Lengua española y literatura española e hispanoamericana. Universidad de San Pablo. Disponible en www.teses.usp.br. (Consultada el 09/02/2012)
- Gamerro, Carlos (2007). "Julio Cortázar, inventor del peronismo", en Korn, Guillermo (comp.) *El peronismo clásico: descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires: Paradiso; pp.44-67.
- Goldchluk, Graciela (1994). "Borges-Puig. El caso Buenos Aires", en *Homenaje a Manuel Puig, Estudios/ Investigaciones*, N° 9, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; pp. 21-31.
- (2011). *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Ludmer, Josefina (1998). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Puig, Manuel (1980). *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Barcelona: Seix Barral.
- (1982a). *Eternal Curse on the Reader of these Pages*. Nueva York: Random.
- (1982b). *Sangre de amor correspondido*. Barcelona: Seix Barral.
- (1982c). *Sangre de amor correspondido* (versión original con revisión de Luiz Ottavio Barreto Leite). Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- (1985). *La cara del villano/ Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral
- (1996). *Ball Canceled, Summer Indoors, La tajada*. en *Materiales iniciales para LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH*. José Amícola comp.; G. Goldchluk, J. Romero y R. Páez colaboradoras. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias, Publicación especial Orbis Tertius N° 1.
- (2005). *Querida familia: Tomo 1. Cartas europeas (1956-1962)*. Compilación, prólogo y notas: Graciela Goldchluk. Asesoramiento cinematográfico Italo Manzi. Buenos Aires: Entropía.

- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra: El lago ediciones. (Traducción de Ariel Dilon).
- Sanz, Lorenzo y Anabitarte Rivas, Héctor, 1979: “Manuel Puig: no puedo prescindir de alusiones políticas”, Madrid, 31 de mayo: 5. (El recorte está extraído del archivo Puig, no se consigna el nombre de la publicación.)
- Vidarte (1996). “Prier d’insérer (Se ruega insertar)”, publicado en Volubilis. Revista de pensamiento. N° 3, Uned. Melilla. Marzo. Tomado de la página Derrida en castellano: <http://www.jacquesderrida.com.ar/> (consultada el 27/01/2012)
- Voloshinov, Víctor (1926). “La palabra en la vida y la palabra en la poesía”, en Bajtín, Mijail. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Comentarios de Iris Zabala y Augusto Ponzo, traducción del ruso de Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997.